

# ARTE MUEBLE DE LA ESPAÑA MEDITERRÁNEA: BREVE SÍNTESIS Y ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS

Valentín Villaverde Bonilla\*

*RESUMEN.* - En este trabajo se analiza el arte mueble del Mediterráneo español, basándose especialmente en la colección de plaquetas de El Parpalló. El estudio detallado de los motivos artísticos y su correlación estratigráfica revela algunas diferencias cronológicas en un marco de evolución continua. Conceptos tradicionales, como el de "Provincia Mediterránea", son revisados a la luz de nuevos enfoques teóricos y empíricos.

*ABSTRACT.* - Portable art of Mediterranean Spain is analyzed in this paper with special reference to the more than five thousand decorated plaquettes from El Parpalló. A detailed study of artistic motifs and stratigraphy reveals some chronological differences inside a frame of continuous evolution. Traditional concepts such as that of the "Mediterranean Province" are revised here at the light of new theoretical and empirical approaches.

*PALABRAS CLAVE:* Paleolítico Superior. Arte Mueble. Plaquetas decoradas. España mediterránea. Parpalló.

*KEYWORDS:* Upper Palaeolithic. Mobiliar Art. Decorated Plaquettes. Mediterranean Spain. Parpalló Cave.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el Mediterráneo español tan sólo es posible elaborar con alguna precisión una síntesis del arte mueble paleolítico realizado en placas y plaquetas. El otro gran apartado que compone el arte mobiliario paleolítico -la decoración del utillaje óseo- carece del adecuado estudio regional y necesariamente ha de ser analizado de manera más genérica. Con todo, la documentación disponible es abundante y, pensamos, de notable interés en lo que respecta a una visión general del arte paleolítico de Europa sudoccidental, ya que por referirse precisamente a soportes no utilitarios proporciona una información más cercana a la del arte parietal. Los últimos años se han asociado, además, a un incremento del número de yacimientos que han librado materiales industriales y artísticos del Paleolítico Superior, lo que ha hecho posible dejar de ver el arte mueble de la España mediterránea como un fenómeno ligado casi de manera exclusiva a

la colección proporcionada por Parpalló. Circunstancia que es importante a la hora de explicar y valorar la dimensión cultural de esta región, pues permite enmarcar el arte de este yacimiento en un fenómeno cultural de carácter general en el que, al menos desde el País Valenciano hasta Andalucía, se observan evidentes rasgos de unidad y cadencia evolutiva.

Por otra parte, la reciente revisión y publicación de las piezas que componen la colección de Parpalló (Villaverde 1994) nos va a permitir en estas líneas trazar una síntesis de la secuencia artística de este yacimiento -compuesta por un total de 5.034 plaquetas con grabados y pinturas que representan 6.245 caras decoradas-, y valorar críticamente algunos aspectos de orden metodológico o general relacionados con el estudio del arte paleolítico, tales como los problemas y variaciones que se derivan de la elección de la unidad temporal de análisis, la validez de las consideraciones evolutivas relacionadas con la temática del bestiario representado, la evolución temática de

\* Departamento de Prehistoria y Arqueología. Universidad de Valencia. Blasco Ibáñez, 28. 46010 Valencia.

los signos, los conceptos de orden técnico y estilístico, y la estructuración estilística del arte premagdalenense; dedicando también alguna atención a la discusión del concepto de "provincia artística mediterránea", tantas veces utilizado a la hora de calificar el arte parietal y mueble de Italia, el Sureste francés y la vertiente mediterránea de la Península Ibérica.

Trataremos en estas líneas del arte mueble de la vertiente mediterránea española, considerando tanto las referencias encuadradas en el Paleolítico Superior como las atribuidas a momentos ya pertenecientes al Epipaleolítico microlaminar, considerando al arte de este último como una mera continuación natural y empobrecida del anterior.

## 2. YACIMIENTOS Y MATERIALES

El inventario de placas o cantos recuperados en las actuales tierras catalanas es bastante reducido, en consonancia con la escasez de datos referidos al arte parietal -con tan sólo las menciones a la destruida Cova de la Moleta de Cartagena (Ripoll 1965) y a la Cova de la Taverna (Fullola y Viñas 1988), ambas con el común denominador de encontrarse en tierras tarraconenses, esto es, en su zona más meridional-. Así, la relación se limita, que sepamos, a una placa de arenisca encontrada en el Tut de Fustanyà (Gerona), en la que se ha señalado la existencia de bandas pintadas de color rojizo y recorridos curvos o rectilíneos en sus dos caras, combinadas en una de ellas con algunos trazos grabados interpretados, en nuestra opinión sin excesivo fundamento, como la representación de una cabeza de cáprido (Carbonell y Marcet 1976); dos plaquetas de pizarra de Sant Gregori de Falset (Tarragona), una con la representación grabada de una cierva de cabeza muy pequeña y cuello desproporcionado, rellena mediante trazos cortos (Vilaseca 1934), y otra, con la representación de un bóvido, una cierva y un posible caballo, todos rellenos mediante grabado estriado, amén de líneas sueltas entrecruzadas (Fullola, Viñas y García 1990); la plaqueta, también de pizarra, de Filador (Tarragona) (Fullola y Viñas 1988), con haces de líneas entrecruzadas en serie irregular, al límite en algún caso con el raspado; y el canto rodado, con bandas pintadas en serie, de clara tradición aziloide, de la capa 4 de Filador (Fullola y Couraud 1984). Corto número de piezas que, de recurrir a los temas decorativos de la industria ósea se amplían a los materiales recuperados en los yacimientos del Parco (Lérida), con la presencia de ángulos cortos embutidos en una azagaya magdalenense y alguna decoración de líneas paralelas oblicuas inversas en los biseles (Fullola, García-

Argüelles y Millán 1988); la Bora Gran d'en Carre-ras (Pericot y Maluquer 1951; Rueda 1987), con materiales igualmente magdalenenses en los que destacan las decoraciones en zigzag de recorrido curvo o normal, los reticulados, las líneas paralelas oblicuas en serie, los motivos curvos longitudinales y unos husos rellenos, interpretados en su día como esquematizaciones de ciervos; y Reclau Viver, tanto con líneas incisas en serie, como con profundas incisiones laterales, también en serie, asociadas en este caso a piezas solutrenses (Rueda 1985).

Del País Valenciano, además de Parpalló, que será objeto de comentario más detenido en lo que respecta a su colección mobiliaria lítica, hay que mencionar la aparición de plaquetas o cantos con grabados o pinturas en los siguientes yacimientos: Matutano (Olaria *et alii* 1981) -con varios cantos rodados con líneas incisas, destacando uno, del nivel IB, con la representación de un zoomorfo, interpretado como una cierva, que pudiera completarse en el lado opuesto por otra representación, esta vez limitada a la cabeza- con posterioridad al sondeo del año 1979 han aparecido otras piezas, alguna con representaciones naturalistas (Olaria, comunicación personal); Mallaetes, con un lote de siete plaquetas decoradas, dos con temas naturalistas -una del Gravetiense (Fortea 1978) y otra de los niveles superiores, probablemente del Solutrense evolucionado, las dos con figuras de bóvidos incompletas- y cuatro con líneas sueltas rectas y una con pintura; Tossal de la Roca (Cacho y Ripoll 1987) -de donde procede un importante lote de cantos y plaquetas, desgraciadamente sin procedencia estratigráfica precisa, en el que pueden verse diversas representaciones zoomorfas y signos-; y la Cova del Barranc de l'Infern (Cacho y Ripoll 1987), donde se ha señalado también la existencia de una plaqueta, sin procedencia estratigráfica, con parte de un zoomorfo grabado; además se conoce la existencia de plaquetas o cantos con pintura, quizás en su mayoría relacionados con el machacado del ocre o con pigmentación accidental, en la Cova del Volcán del Faro (Aparicio 1980) y Beneito (Iturbe *et alii* 1994), en este caso numerosas placas y piedras en niveles solutrenses, algunas formando parte de un enterramiento. De esta misma región provienen un tubo óseo con compleja temática de signos grabada, localizado en la Cova dels Blaus (Casabó *et alii* 1991), dos bastones perforados con decoración también no figurativa, uno del Volcán del Faro (Aparicio 1977) y otro de la Cova del Badall, este último inédito, un cierto número de puntas y arpones decorados en Matutano (Olaria *et alii* 1981) y un conjunto de piezas también grabadas de Cendres, entre las que destaca el único ejemplo figurativo localizado hasta

la fecha, un fragmento de diáfisis con la representación de una cierva (Villaverde 1985); mientras que Parpalló ha proporcionado, dentro de un conjunto industrial óseo con abundantes representaciones decorativas no figurativas -entre las que destacan las aspás, los ángulos embutidos, los escaleriformes, los zigzags, los haces de líneas paralelas formando bandas, los trazos cortos en serie, las líneas incisas oblicuas y los reticulos-, un lote bastante reducido de temas zoomorfos, entre los que cabría destacar un fragmento de diáfisis con la representación de un équido y una cierva (A-paricio 1981), una punta con la representación de una cabra, ambas del Solútrego-gravetiense, otra con una cabeza probablemente de cérvido, del Magdaleniense Antiguo A, y una varilla con un tema pisciforme, ésta del Magdaleniense Antiguo B (Pericot 1942).

Las únicas evidencias artísticas de Murcia se limitan, por el momento, a los temas decorativos, bastante uniformes, que aparecen en el material óseo de algunos yacimientos magdalenienses, como las cuevas del Caballo, Algarrobo o Mejillones (Martínez Andreu 1989). En todos los casos el tema está formado por líneas incisas oblicuas en serie. Finalmente, en Andalucía los materiales, igualmente escasos, han experimentado un aumento cualitativo en los últimos años, sobre todo por haberse producido la aparición de nuevas plaquetas y cantos en tres yacimientos distintos: Ambrosio (Cacho y Ripoll 1987) -donde se ha documentado un prótomo de équido realizado en un fragmento de canto calizo relacionado con el Solutrense, pero por estilo parece que debe compararse a los materiales más evolucionados de Parpalló, tal y como sugeriría el carácter modelado y caligráfico de la quijada y, en general, del trazo y la presencia de detalles anatómicos tales como el ollar, o la forma de ejecutar las orejas-, Nerja (Sanchidrián 1986) -donde se ha señalado la existencia, en niveles del Magdaleniense Superior, de dos cantos rodados, uno con zigzags ondulados o de recorrido curvo en serie y otro en el que se han reforzado las fisuras longitudinales que lo recorren mediante somero grabado, y otros pintados- y Pirulejo (Asquerino 1993) -donde, a su vez, se ha publicado la existencia de algunas plaquetas con grabados y pintura, entre las que destaca una con un prótomo de cáprido, asociadas a materiales igualmente del Magdaleniense Superior-. En cuanto al hueso decorado, a la tradicional referencia, citada con dudas en cuanto a su autenticidad y exacta procedencia, de un fragmento de radio con dos figuras zoomorfas, una de ellas con la cabeza vuelta, atribuido a la Cueva de la Mora (Almagro 1975; Fortea 1978), han de sumarse los temas decorativos en zigzag y haces ondulados o quebrados que

aparecen en dos arpones de la cueva de la Victoria (Fortea 1986), el haz de líneas onduladas del bisel de una azagaya de la cueva Tapada (Torremolinos, Málaga) (Fortea 1986) y los motivos sobre todo en zigzag que aparecen sobre dos puntas de Nerja, bien datadas en el Magdaleniense Superior (Aura 1986).

En definitiva, nos encontramos con un corto inventario de yacimientos y piezas, decantado hacia las etapas finales del Paleolítico y que se concentra de manera particular en las partes central y meridional del Mediterráneo español. Su dispersión coincide con la de las evidencias de arte parietal de ese mismo ámbito geográfico y resulta significativa de una unidad cultural que encuentra su más rotunda justificación en la común tradición industrial y secuencia evolutiva de los yacimientos de ese ámbito (Fortea 1978 y 1986; Villaverde 1992a y b). Todo ello sin menoscabo de los elementos de carácter regional que con seguridad es posible establecer al referirnos a extensiones geográficas de tan amplias dimensiones y que han de tomar justificación en las diferentes unidades territoriales que pueden intuirse a partir una simple valoración de la dispersión de los yacimientos.

### 3. PRINCIPALES RASGOS DE LA SECUENCIA ARTÍSTICA DE PARPALLÓ

La precariedad de datos que puede deducirse de las líneas anteriores encuentra su contrapunto más rotundo en la importante serie de plaquetas grabadas y pintadas localizadas en Parpalló. Yacimiento mueble excepcional no tanto por el número de piezas proporcionadas sino por la continuidad y duración de su secuencia artística. Una secuencia que se inicia en el Gravetiense y, con mayores o menores fluctuaciones cuantitativas, termina en los momentos correspondientes al Magdaleniense Superior. Esta circunstancia ha llevado a numerosos investigadores a interrogarse por la explicación del fenómeno artístico de Parpalló, tanto en lo que respecta a la continuidad de sus tradiciones, como en lo que hace referencia a su significación. Ambos temas deben, en nuestra opinión, vincularse a explicaciones más generales que abarquen el conjunto del arte paleolítico europeo, en la medida en que traducen, en términos mobiliarios, un fenómeno al que no es difícil encontrar paralelos en el arte parietal. Nos referimos, claro está, a la utilización reiterada y durante distintas fases de determinadas cavidades, aquellas que pueden calificarse como de ciclo amplio, por poblaciones que en toda la

región europea sudoccidental muestran en sus representaciones unos rasgos estilísticos de considerable proyección temporal y unos modos de ejecución y unas temáticas que bien pueden calificarse de estereotipadas. Ese carácter de amplia dimensión temporal de las representaciones artísticas no es un fenómeno exclusivo de Parpalló, puesto que en determinadas cavidades -como Cosquer (Clottes y Courtin 1994) o Cougnac (Lorblanchet 1994)-, ha sido en fechas muy recientes puesto de manifiesto con la obtención de dataciones absolutas, y constituye una circunstancia con frecuencia argumentada a la hora de valorar algunos conjuntos parietales franco-cantábricos, como es el caso de Pasiega, Castillo o Altamira. Se trata, por tanto, de asumir que pueden existir diferentes modalidades de conjuntos artísticos parietales y muebles, y ello tanto en lo que se refiere al concepto expresivo o narrativo -la profusión y diversidad de horizontes de ejecución frente a la sencillez temática o bajo número de representaciones de otros conjuntos, a veces monotemáticos-, como en lo que tiene que ver con la significación. Lo que necesariamente ha de llevar a intentar avanzar en una explicación más variada de la significación del arte paleolítico europeo, reivindicada en numerosas ocasiones por Ucko (1987), incluyendo tanto las explicaciones de tipo general, que apuntan al intercambio de comunicación o al fomento de la identidad grupal de economías caracterizadas por la movilidad, como otras de carácter más particular y, por lo mismo, más estrechamente vinculadas al concepto de geografía social de Conkey (1990), es decir, más atentas a aquellas circunstancias que tienen que ver con la forma en que pudieron concretarse las redes sociales o las formas de organización social y los territorios de los distintos grupos del Paleolítico Superior.

Hechas estas consideraciones vamos a tratar de manera sucinta la secuencia proporcionada por Parpalló, intentando centrar nuestra atención en los aspectos dinámicos de su evolución, por su incidencia en la seriación del arte parietal. Para ello comenzaremos por establecer las diferencias esenciales entre el arte de los niveles del Gravetiense y el Solutrense Inferior y los del Solutrense Medio, intentando perfilar algo más lo que en Parpalló podría constituir la primera diferenciación importante, la de los estilos II y III, no olvidando la connotación de antigüedad que tanto en Parpalló como en Mallaetes ofrecen los momentos del Solutrense-Inferior.

Una rápida búsqueda de las diferencias puede empezar por analizar la forma de ejecutar la figura: la mayor parte de los zoomorfos del Gravetiense y el Solutrense Inferior muestran un escaso dominio de las proporciones, dándose la combinación de cuerpos

grandes o masivos, sobre todo en una de sus mitades, y de cabezas y patas pequeñas; además, las extremidades se realizan mediante fórmulas de perspectiva arcaica, ejecutadas mediante el sistema que hemos venido a denominar de patas en arco. Por el contrario, las figuras del Solutrense Medio, incluso si nos referimos a sus momentos iniciales, los correspondientes al Solutrense Medio antiguo, parecen responder a un mayor dominio de la figura, ajustando más la proporción de cabeza y cuerpo, o desarrollando con más detalle el dibujo de las extremidades. Resulta necesario señalar que no se trata del logro de unas ejecuciones proporcionadas en términos globales, puesto que si de algo pecan las figuras zoomorfas del Solutrense Medio es de una fuerte desproporción que afecta a su parte posterior, masiva y exagerada con respecto a la otra mitad; si bien durante el Solutrense Medio las cabezas, los cuerpos y las patas tienden a guardar un mayor equilibrio de tamaños en las correspondientes partes de la figura. Los cambios no se producen de manera brusca, por sustitución completa o desaparición, y así las patas en arco perduran, pero pierden notoriedad porcentual con respecto al Solutrense Inferior, mientras que las patas realizadas mediante líneas paralelas abiertas tienden a adquirir los valores que caracterizarán al resto de las representaciones solutrenses, y, lo que es más importante, el mayor dominio de las proporciones se asocia a una menor entidad de las líneas cervice-dorsales en S pronunciada y a una mayor atención no sólo por el contorno de la figura sino por su modelado interno.

Esa incipiente atención por el modelado interno de la figura quizás constituye el rasgo más sobresaliente a la hora de establecer las diferencias entre las plaquetas del Gravetiense y Solutrense Inferior y las del Solutrense Medio, pues en este último se produce la aparición de numerosos rellenos de la figura de marcada inspiración naturalista -raspados que se ajustan a las coloraciones de la piel de los machos cabrios, trazos cortos que intentan dar cuenta del pelaje de un lince o trazos pareados relacionados con las motas que colorean el pelaje de un cervato-, otros de componente geométrico -como el grabado estriado de líneas paralelas que aparece en un animal indeterminado, tal vez un bóvido-, o simples búsquedas del relleno interno, tales como el grabado estriado desmañado -con un buen ejemplo aplicado a la ejecución de una cabeza de ciervo macho-, o el raspado cubriente -documentado en dos figuras de cápridos y una cabeza de bóvido-. En definitiva, una amplia gama de soluciones asociadas al grabado que encuentran un claro complemento en las tintas planas que también es posible inventariar en esas mismas fechas: catorce casos de tinta plana cubriente,

sola o combinada con distintos tipos de grabado, y tres casos de tinta plana parcial, también sola o en asociación con el grabado. Se trata, en nuestra opinión, de una circunstancia que juzgamos de gran interés al valorarla en relación con el surgimiento del estilo III, por cuanto evidencia un componente pictográfico que no aparece tan bien definido en etapas anteriores, se trate o no de Parpalló.

Sin embargo, en otros campos de la pictografía no parecen registrarse variaciones similares entre ambos períodos. Es el caso de los detalles anatómicos, siempre reducidos en Parpalló al trío básico de orejas, bocas o rabos, y cuyas proporciones resultan incluso altas al referirnos a los tramos del Solutrense Inferior y en nada se diferencian de las del Solutrense Medio. O de la composición escénica, pues tanto en el Solutrense Inferior como en el Solutrense Medio encontramos indiscutibles ejemplos de esa voluntariedad narrativa que Delporte (1981) sitúa como esencial a la hora de establecer la existencia de una escena: una del tipo de las calificadas de preacomplamiento del Solutrense Inferior -en la que participan un ciervo en actitud de berrea y una cierva mostrando su disponibilidad al levantar el rabo-, y otras dos del Solutrense Medio -una de tipo cinegético, en la que participan un lince y un cáprido, y otra maternal, con la muy conocida escena de una cierva amamantando a su cervato-. Y otro tanto ocurre con la animación, ya que en las representaciones de ambos momentos nos encontramos con porcentajes muy semejantes. En cualquier caso, la coincidencia en las plaquetas del Solutrense Medio de la búsqueda de animación, en su modalidad segmentaria, el enfoque escénico y, sobre todo, del modelado interno son rasgos que, unidos al mayor dominio de la proporción general de la figura, contribuyen a que podamos definir al arte de esos momentos en términos de una notoria capacidad innovadora.

Finalmente, el apartado de los signos nos proporciona un nuevo elemento de cara a perfilar las diferencias entre estas dos fases, ya que el Solutrense Medio se asocia en Parpalló a la consolidación de la importancia de los denominados signos plenos: rectángulos, triángulos, espirales o círculos. Circunstancia que se refleja en un cierto incremento del número de variantes documentadas. Aumento de las variantes y mayor entidad de los signos plenos que no significa, sin embargo, un incremento absoluto del porcentaje de signos, llamando en ese sentido la atención el alto índice que éstos alcanzan durante el Solutrense Inferior. Ahora bien, lo que realmente diferencia al Solutrense Medio del Inferior es el hecho de que pasemos de una etapa caracterizada por numerosos signos, pero de escasa significación cronológica,

a otra donde la formalización es mucho mayor, con la presencia de pocos, pero indicativos, dentados, escaleriformes, zigzags, articulaciones de haces de líneas y reticulados.

Esas diferencias, acentuadas si se quiere a la hora de establecer la dinámica evolutiva, no deben ocultar, sin embargo, la existencia de otros elementos que sistemáticamente recuerdan la línea de continuidad que preside toda la secuencia artística de Parpalló. Se trata de algo que parece consubstancial a todo el arte paleolítico y que no parece apropiado, por lo mismo, supervalorar en nuestro caso, si bien no queremos dejar de plantear alguna consideración al respecto. El hecho de que la convención trilineal para la ejecución de las cabezas de las ciervas sea un elemento que es posible situar ya a partir del Solutrense Inferior, o que las patas en arco aparezcan en el Gravetiense, el Solutrense Inferior y las distintas fases del Solutrense Medio, o que la técnica del trazo doble para la ejecución del contorno de las figuras esté presente no sólo en estas fases industriales, sino que llegue incluso al Solutrense Evolucionado, constituyen circunstancias perfectamente coherentes con la idea de un proceso evolutivo de carácter regional, que es algo que a fin de cuentas también se constata cuando se analizan esos momentos desde una perspectiva meramente industrial. Otros aspectos estilísticos, muy relacionados con los modos de ejecución de las figuras y, por tanto, vinculados a elevados grados de convencionalización del dibujo, apuntan en la misma dirección: la posición visiblemente desplazada hacia abajo del rabo en algunas representaciones o la resolución del movimiento mediante la curvatura de una de las patas anteriores, en los dos casos afectando a piezas del Solutrense Inferior y Medio.

La inexistencia de una solución de continuidad en las industrias del Solutrense Inferior y el Solutrense Medio de Parpalló y Mallaetes, reafirmada en términos secuenciales por el escaso margen cronológico que puede deducirse de las dataciones absolutas obtenidas en estos dos yacimientos, ha de tener un reflejo en el campo artístico, y una circunstancia similar se produce también cuando se analizan el Solutrense Medio y el Solutrense Evolucionado. Así, el resto de la secuencia solutrense de Parpalló manifiesta en muchos aspectos una clara continuidad estilística con respecto al Solutrense Medio. Continuidad no exenta nuevamente de cambios que, a nuestro entender, son propios de la evolución que sigue en otros ámbitos el estilo III. Pero perfilándose ahora una doble matización con respecto a los niveles del Solutrense Medio: una cierta evolución estilística en los modos de representación de los zoomorfos, y el inicio de un progresivo proceso de regionali-

zación, que parece más definido, en los tramos correspondientes al Solútreo-gravetiense II y Final. Todo ello si situamos nuestro punto de comparación en la dinámica estilística y temática que caracteriza la producción artística de la región cantábrica peninsular.

Son numerosos los aspectos del arte de las plaquetas de Parpalló que facilitan esa comparación, al menos en términos generales, con el arte cantábrico del estilo III. En el ámbito temático destaca, en primer lugar, el papel que cabe atribuir a las representaciones de ciervas y, en segundo término, la importancia que tienen los signos rectangulares; y serán precisamente esos mismos dos aspectos los que evidenciarán la diferenciación de los momentos más avanzados del ciclo solutrense de Parpalló con respecto a esa otra zona peninsular. Téngase en cuenta, al respecto, que la importancia de las representaciones de las ciervas en el arte solutrense de Parpalló es cierta de considerar tan sólo sus valores en relación con los de los ciervos, puesto que de analizar los valores porcentuales de las cuatro especies dominantes, los cérvidos tan sólo alcanzan valores de una cierta relevancia en los tramos correspondientes al Solutrense Inferior y Solutrense Medio, experimentando a partir del Solutrense Superior un descenso importante que alcanza su máxima expresión al final del Solútreo-gravetiense, momento en el que llega a producirse una inexistencia de representaciones de esta especie. Únicamente en los tramos correspondientes al Magdaleniense Antiguo A -momento que en Parpalló cabe relacionar, como más adelante veremos, con el final del estilo III- los cérvidos en general y las ciervas en concreto vuelven a desempeñar un papel de cierta importancia, cerrando así la evolución del estilo III en este yacimiento. Y en cuanto a los rectángulos, su importancia en el Solutrense Superior de Parpalló avala sobradamente los paralelos que pueden establecerse en base al papel que ese mismo tipo de signos plenos desempeñan en el norte peninsular, si bien su perdurabilidad hasta el final del Solútreo-gravetiense, a la vez que redundante en la idea de unidad temática global entre las distintas fases del Solutrense Evolucionado de facies ibérica, también constituye el contrapunto sobre el que es posible intuir la diferenciación que con respecto al ámbito cantábrico, ya que en Parpalló los rectángulos no evolucionan hacia las formas con apéndice lateral, o de forma cornupial, que serán tan característicos de los momentos más avanzados del estilo III cantábrico, al menos en alguna de sus zonas (González Sáinz y González Morales 1986).

Además, las representaciones zoomorfas de los tramos correspondientes al Solútreo-gravetiense

registran, al compararlas con las del Solutrense Superior, un componente esquemático más marcado, circunstancia que, de nuevo, contribuye a diferenciarlas de las representaciones de estilo III avanzado de la vertiente cantábrica peninsular. Todo ello coincidiendo con la evidente personalidad e idéntico proceso de regionalización que caracterizan la evolución industrial del Solutrense Evolucionado de facies ibérica. Sus implicaciones, en una visión más general del arte peninsular que tenga en cuenta Andalucía y Portugal, resultan sugerentes, ya que es posible definir una importante unidad de concepción entre los grabados y pinturas de conjuntos como los de Escoural, Trinidad de Ardales, Nerja, Ambrosio y Parpalló precisamente cuando las evidencias de un Solutrense Evolucionado de facies ibérica se hacen cada vez más numerosas en esos mismos ámbitos geográficos.

Profundizando en la sistematización de esos momentos en Parpalló, lo primero que cabe señalar es que las diferencias entre el arte del inicio del Solutrense Evolucionado (Solutrense Superior y Solútreo-gravetiense I) y el del Solutrense Medio son sensibles en varios aspectos: el más visible tal vez sea el relacionado con la técnica de modelado interno de la figura mediante el sistema del grabado estriado, técnica que desempeña un alto papel en los zoomorfos del Solutrense Superior -casi un 20 % de las representaciones responden a algunas de las variantes de esta técnica de relleno de la figura-; igualmente, en las técnicas de grabado desarrolladas para realizar el contorno asistimos a un descenso de los altos valores del trazo doble, dándose una cierta continuación, aunque no exenta de ciertas oscilaciones menores, en el equilibrio de los trazos simple y múltiple; y en la perspectiva se observa un descenso de la perspectiva biangular recta y el incremento del perfil absoluto, que a partir de esos momentos constituirá el modo de perspectiva dominante en el resto de la secuencia; mientras que en aquellos apartados ligados a los modos de ejecución de las cabezas encontramos una mayor proporción de morros cerrados y un incremento de las quijadas modeladas; por último, otros aspectos que denotan variación son: la desaparición de las patas en arco, la pérdida de importancia de las patas de líneas paralelas de tres trazos y de las paralelas abiertas naturalistas y su sustitución por las triangulares prolongadas y las de líneas paralelas abiertas; el incremento del trazo discontinuo modelante y pérdida de valor del continuo rectilíneo; la reducción a valores prácticamente marginales de las cabezas desproporcionadamente pequeñas; la mayor entidad de las figuras proporcionadas, incluso en lo que hace a los cuartos traseros; y una menor importancia de los detalles anatómicos. En el apartado de los signos, el

incremento del papel desempeñado por los rectángulos, sobre todo en los tramos correspondientes al Solutrense Superior, se acompaña también de un mayor peso de los reticulados. En definitiva, y como ya se ha señalado con anterioridad, nos encontramos al inicio del Solutrense Evolucionado con una serie de rasgos plenamente coincidentes con un genérico estilo III pleno, de claras coincidencias con el ámbito cantábrico peninsular. Coincidencia que, sin embargo, se va desdibujando a medida que avanzamos en la evolución de ese estilo III, sobre todo por la escasa transformación estilística y temática que parecen traducir los momentos relacionables con el Solútreo-gravetiense II-III y más aún los del Magdaleniense Antiguo A.

La última fase del Solutrense Evolucionado constituye, al centrar la atención en sus rasgos estilísticos y temáticos, un momento de transición entre lo más íntimamente ligado a la tradición Solutrense y aquello que caracterizará, al menos en Parpalló, al arte del Magdaleniense. Ello es visible, por ejemplo, en la continuidad en los modos de ejecución de las orejas de las ciervas, mediante la fórmula trilínea, mientras que en las representaciones de las cornamentas de los cápridos, mediante los sistemas en V lineal y en S lineal, nos encontramos con modalidades que perdurarán también hasta el final de la secuencia. Ese juego de continuidad e innovación, puede observarse en la totalidad de los apartados estilísticos y temáticos: incremento del empleo del trazo simple y caída rotunda del trazo doble en la ejecución del contorno de las figuras; continuidad en los modos de perspectiva, con tan sólo un descenso significativo en los valores de la biangular recta; cambio en la forma de terminar los morros, ahora predominantemente cerrados frente a lo que había sido habitual en las etapas anteriores; continuación en el progresivo aumento de las quijadas modeladas; mantenimiento del alto porcentaje de las articulaciones de cuello y quijada (algo que servirá para diferenciar este momento del siguiente); ligero descenso en el papel de las patas abiertas naturalistas anteriores y descenso de las paralelas abiertas posteriores; porcentajes superiores a los del Solutrense Superior y Solútreo-gravetiense I en las patas triangulares, triangulares prolongadas y lineales -aquí decantadas hacia el par anterior-; proporción muy elevada de pechos y patas articulados; mantenimiento de una alta proporción de cabezas abiertas en su parte superior; incremento de las variantes de trazo modelante; estabilización en la proporción de la figura, con cabezas predominantemente normales pero con cuartos traseros mucho más repartidos entre los tamaños normal y grande; alguna convención de carácter evolucionado,

como la línea lateral en M; cierto peso de los detalles anatómicos; alto porcentaje de la animación; y alta proporción, sobre todo si nos referimos al Solútreo-gravetiense II, del empleo de la pintura, con interesantes ejemplos de bicromía y pintura amarilla (la pintura negra no la tenemos documentada a partir de este momento en los zoomorfos). Este último aspecto es probablemente uno de los que más claramente indican el vínculo entre el arte del final del Solutrense Evolucionado de facies ibérica y el de las etapas que le preceden. No en vano ello constituye uno de los rasgos más propios del arte mueble solutrense de Parpalló y el brusco descenso que experimentará la pintura en las etapas siguientes constituye, en nuestra opinión, un punto claro de inflexión que somos proclives a considerar como de gran trascendencia, tal vez porque al analizar el papel que desempeña la pintura en Parpalló es fácil evocar en su arte un cierto componente parietal.

En el apartado de los signos la idea de continuidad resulta menos controvertida, entre otras cosas porque está mucho menos matizada. Continúa el rectángulo -aunque reducido a pocos ejemplares y sin mostrar la más mínima evolución- y las variantes documentadas en las tres fases industriales en las que hemos dividido el Solútreo-gravetiense son prácticamente las mismas, si bien los signos menos estructurados son los que dominan cuantitativamente, los reticulados no tienen casi importancia y no se documenta ningún dentado, ni ningún escaleriforme. Estamos, tanto al referirnos a este momento como al anterior, en los niveles de Parpalló en los que el índice de signos alcanza los valores más bajos de toda la secuencia. Y puesto que el Solútreo-gravetiense Final constituye una de las fases con más alta proporción de superficies pintadas, es fácil deducir la escasa variedad y bajas cuantificaciones de los restantes tipos.

Sin embargo, algunos datos sirven para recordarnos la posición cronológica avanzada del arte de estos momentos: además de ciertas convenciones de despiece, el recurso a la bicromía -lograda mediante el empleo de una tinta para el interior de la figura y otra para la parte externa- y la combinación de la pintura y el raspado externo, provocando un efecto que debió ser de resultado similar al anterior procedimiento técnico. Existe, además, alguna figura realizada mediante perspectiva normal y un caso de recubrimiento parcial en la ejecución de dos ciervas a la carrera. En dos de las figuras ejecutadas mediante la combinación del raspado y la pintura, el planteamiento y los modos de ejecución encuentran evidentes similitudes con representaciones del Cantábrico y el Perigord -un caballo asociado a trazos cortos o bastoncillos, realizado sobre bloque y cuyos paralelos

	G	SI	SMA	SMS	SS	SGI	SGII	SGIII	MAA	MAB	MS	GAL	Otros
Plaquetas	7	154	326	529	558	344	218	353	323	671	440	522	589
Caras	13	193	402	655	696	419	245	415	416	883	557	643	708
Potencia	125	100	50	50	50	50	25	50	100	100	150	180	-----
Índ. plaq.	0,05	1,54	6,52	10,58	11,16	6,88	8,72	7,06	3,23	6,71	2,93	2,9	-----
Índ. caras	0,1	1,93	8,04	13,1	13,92	8,38	9,8	8,3	4,16	8,83	3,71	3,57	-----

Cuadro 1.- Número e índice de plaquetas y caras por periodos industriales. Potencia expresada en centímetros.

conducen, entre otros, a alguno de los équidos de Paisesia; y un animal indeterminado que por la gravedad, posición y tamaño de las patas recuerda enormemente a las representaciones de Lascaux-.

Tal y como se ha sugerido líneas arriba, si analizamos con detalle la evolución del arte de los niveles magdalenienses de Parpalló, comparándolo con el de las fases anteriores, surgen diferencias notorias en numerosos campos. Pero antes de entrar en su enumeración parece oportuno valorar con algo más de detalle el proceso mismo que evidencia el Magdaleniense Antiguo A, momento que por cronología se sitúa en la frontera de los estilos III y IV. Ya hemos hecho referencia en alguna otra ocasión al empobrecimiento que, al menos desde un punto de vista cuantitativo, muestra el inicio del arte magdaleniense en Parpalló (Villaverde 1990 y 1994). Un recuento del índice de plaquetas (cuadro 1) realizado por periodos industriales resulta significativo: los valores a partir del Solutrense Medio están siempre por encima del 6,5, mientras que durante el Magdaleniense Antiguo A ese valor desciende a un 3,2, mostrando así una diferencia no sólo con respecto a los tramos que le preceden sino también con el que le sigue, el del Magdaleniense Antiguo B, donde ese mismo índice vuelve a ascender hasta un 6,7. Además, la reducción de ese índice se debe al bajo número de plaquetas de los tramos comprendidos entre los 2,75-3,50 m., que tan sólo cuantifican 133 plaquetas que representan, aplicando los mismos coeficientes, un índice de 1,77. Es decir, justamente en el inicio del Magdaleniense de Parpalló, y sin que ello tenga una relación directa con la importancia de los restos industriales recuperados en esos mismos tramos, se observa a una brusca pérdida de importancia del arte mobiliario.

Al no poder explicar ese descenso del arte mobiliario desde una crisis de ocupación, parece que esa circunstancia debe relacionarse con la ruptura

que desde una perspectiva meramente industrial representa el Magdaleniense Antiguo A en relación con el Solútrense-gravetiense (Aura 1989). Es decir, asociar el descenso de la producción artística con el cambio que ese momento representa con respecto a la tradición del mundo finisolutrense del Mediterráneo español, al menos en términos de estructuración del territorio y cultura material. Por lo demás, la crisis artística -o al menos de producción- que evidencia el Magdaleniense Antiguo A parece encontrar un cierto paralelismo con lo que sucede en el horizonte industrial badeguliense francés más próximo (Clottes *et alii* 1986) y, desde luego, limitando la comparación a las plaquetas líticas y no a los soportes óseos planos, encuentra clara correlación en los datos ofrecidos por Sieveking (1987) para el arte del Solutrense y el Magdaleniense Inferior del Pirineo, el Cantábrico y la zona que incluye todo lo que no es Aquitania y Cantábrico, quedando tan sólo en discordancia el ámbito Occidental francés, con los materiales proporcionados por la Marche, ya algo más tardíos que los del horizonte inicial magdaleniense de Parpalló que estamos comentando.

Además, la perspectiva y las proporciones de los animales figurados contribuyen a otorgar un cierto carácter "arcaico" a determinadas obras de esta fase, ya que se observa un ligero aumento de la perspectiva biangular recta, un mayor porcentaje de cabezas desproporcionadas y encontramos incluso las extremidades anteriores de un bóvido ejecutadas mediante la fórmula de "patas en arco". Datos que en su conjunto marcan para el Magdaleniense Antiguo A una tendencia estilística de sentido contrario a la que se habían iniciado en las últimas fases solutrenses. Esta circunstancia por sí misma contribuiría a establecer en Parpalló una división entre el arte de estos momentos y el del ciclo artístico precedente, conclusión a la que también se llega de fijar la atención en los aspectos temáticos y estilísticos. Así, por ejemplo,

resulta llamativa la variación que experimenta el índice de zoomorfos pintados al comparar los últimos tramos del arte Solutrense Evolucionado (donde suponen un 23,3%) y el Magdaleniense Antiguo A (donde no se documenta ni un sólo ejemplar). Y en la figuración de la cabeza de los cérvidos pasamos del dominio de la convención trilineal al desarrollo de fórmulas nuevas y ya constantes a lo largo del Magdaleniense: las orejas en V lineales y en V naturalista, las normales naturalistas, las normales lineales, etc. Hasta en la manera de ejecutar el trazo, con la definitiva caída del múltiple y la práctica desaparición del repetido, o en los modos de perspectiva, con los altos valores del perfil absoluto, se hacen evidentes las diferencias con respecto al arte de los niveles solutrenses anteriores.

Sin embargo, los cambios más rotundos se producen en el ámbito temático, tanto en relación con el bestiario figurado como con la tipología e importancia de los signos. Por lo que respecta al bestiario, el Magdaleniense Antiguo A representa un ascenso del papel de los cérvidos -que interrumpe, además, bruscamente la línea descendente que esa especie venía observando a lo largo de la secuencia solutrense- y una disminución, también muy acentuada, del papel de los cápridos -interrumpiendo también la tendencia más o menos ascendente que caracterizaba la evolución de esa especie en esos mismos momentos-. Los papeles de bóvidos y équidos comienzan a adquirir los valores que serán comunes al resto del arte magdaleniense del yacimiento: los primeros desempeñarán un papel más importante y los segundos menor, si bien ahora con un mayor equilibrio en los valores de las distintas especies. Es como si el Magdaleniense Antiguo A constituyera a modo de una inflexión en la evolución que se había iniciado al final del Solutrense Evolucionado, participando en parte de rasgos temáticos del ciclo solutrense, como sería el caso del alto papel que desempeñan las ciervas, pero insinuando otros que serán más propios del Magdaleniense, como sería el mencionado papel, algo más importante, alcanzado por los bóvidos y, sobre todo, un mayor equilibrio en los valores de las cuatro especies fundamentales. Y en lo que respecta a los signos, los cambios son notorios y de especial interés si recordamos la estabilidad que había caracterizado este campo durante todo el Solutrense Evolucionado. En primer lugar, los rectángulos desaparecen, y en segundo término se documentan por primera vez las bandas quebradas de rayado múltiple. Los dos signos constituirán, respectivamente, verdaderos emblemas de lo solutrense y lo magdaleniense en Parpalló. Además, las bandas de trazos cortos paralelos, sobre todo en determinadas variantes de tra-

zados serpentiforme o quebrado y en serie, los escaleariformes y los dentados experimentarán un incremento o comenzarán a ser significativos. El papel mismo de los signos empieza a ser más importante, e incluso su tendencia asociativa cambia, con asociaciones más numerosas entre signos que entre éstos y zoomorfos. Algo distinto a lo observado al tratar de los signos solutrenses más formalizados.

De acuerdo con la cronología que cabe atribuir a estos niveles, estamos en los momentos terminales del estilo III, si bien su distanciamiento con los rasgos estilísticos de esa misma fase en el ámbito cantábrico es significativo. Centrándonos en el ámbito peninsular, la regionalización ya iniciada durante el Solutrense Evolucionado parece continuar, alcanzando ahora un componente quizás más definido en el campo temático. Téngase en cuenta, de acuerdo con la indicación cronológica que propone Davidson (1989) para estos momentos, que nos encontramos en torno al 15000-16500 B.P., esto es, en plena coincidencia con el Magdaleniense Arcaico e Inferior cantábrico, y en el horizonte artístico que podría estar representado por las fases A, C y D de Pasiega o E de Castillo. Con todo, y como recordándonos lo que ocurre en el Magdaleniense Inferior cantábrico, y muy especialmente en su arte mueble, todavía en esos tramos de Parpalló las representaciones de ciervas alcanzan una mayor proporción que las de los ciervos. Lo que sumado al hecho de que el arte parietal del estilo III avanzado del ámbito cantábrico tampoco significa la desaparición de determinadas fórmulas de perspectiva antiguas, continuando en una cierta simplificación de rasgos anatómicos -sin acabar de dar lugar a la introducción de lo figurativo analítico, que quedará relegado a los momentos que se encuadran en el estilo IV-, hace que no sea conveniente acrecentar en exceso ni las diferencias entre ambas zonas ni la atipicidad de las representaciones de Parpalló.

En los tramos siguientes, los correspondientes al Magdaleniense Antiguo B, el arte de Parpalló adquiere una elevada complejidad. Basta enumerar alguna de sus características para comprender la necesidad de un análisis pausado de sus implicaciones. En los modos de ejecución de los zoomorfos nos encontramos ante un cúmulo de elementos que recuerdan abiertamente al arte solutrense: las proporciones de la perspectiva en las modalidades de perfil absoluto y biangular oblicua; la muy elevada proporción de morros abiertos -que tan sólo encuentra exacta correlación en los momentos del Solutrense Medio-; la también elevada proporción de cabezas abiertas en su parte superior; y el alto porcentaje de extremidades que responden al tipo de "paralelas abiertas". Sin

embargo, una serie de cambios matizan la idea de que nos encontramos ante una mera repetición de los modos que caracterizan las etapas anteriores, ya que la concepción de la figura se ajusta más en otros aspectos a lo que será la norma común del arte magdaleniense de Parpalló. Se trata, en esencia, de figuras bien proporcionadas, con un mayor número de articulaciones de pecho y pata, con un acabado de orejas y cornamenta que prosiguen la línea iniciada por el Magdaleniense Antiguo A, y un afianzamiento de la atención por los detalles anatómicos. Idea de cambio que adquiere su mayor consistencia al analizar la técnica de ejecución de las figuras, con el predominio absoluto del trazo simple, la escasa importancia del trazo múltiple y la aparición del trazo compuesto en alambre de espino, modalidad esta última de interesantes implicaciones a la hora de perfilar las posibles relaciones del arte de Parpalló de esas fechas.

A la hora de valorar el arte de estos tramos de Parpalló hay que tener en cuenta las características industriales del Magdaleniense Antiguo mediterráneo (Aura 1988), dividido en dos fases que correrían en líneas generales paralelas al Magdaleniense Inferior y Medio cantábrico. De hecho, al final del Magdaleniense Antiguo B, concretamente en el tramo de 1,50 a 1,70 m., existe una datación que proporciona un resultado de  $13800 \pm 380$  B.P., y mantiene un componente industrial similar al de los tramos anteriores, con tan sólo algún elemento más relacionado con el estilo que por esas mismas fechas domina en las regiones septentrionales más inmediatas -alguna varilla con decoración pseudo-excisa (Fortea *et alii* 1983) o las azagayas monobiseladas de sección circular y diámetro reducido decoradas con líneas quebradas o zigzags longitudinales (Villaverde 1992)-. Esa misma combinación entre el dominio de un componente estilístico escasamente relacionado con las pautas del estilo IV y algún elemento técnico e incluso temático que, sin embargo, permite establecer alguna comparación suprarregional, caracteriza el arte de esos tramos de Parpalló, situándonos tal vez ante su característica más esencial, el continuo juego entre el peso de la tradición regional y las conexiones integradoras con el resto del arte de Europa occidental.

De esta manera, y refiriéndonos al arte del Magdaleniense Antiguo B, justo en el momento en el que el arte figurativo de Parpalló muestra unas claras diferencias con el estilo IV pirenaico, tanto en los modos de perspectiva como en el detalle anatómico y las convenciones de relleno y figuración del pelaje, y en un tramo que coincide con un momento industrial de clara continuación badeguliense, encontramos la utilización de una técnica de grabado aplicada al di-

bujó del contorno, el trazo compuesto en la variante denominada en alambre de espino (que también se documentará en los tramos correspondientes al Magdaleniense Superior), que parece encontrar su paralelo más inmediato en el mundo del Magdaleniense Medio-Superior pirenaico y perigordino (Villaverde 1988 y 1994), en piezas de Gourdan, Lortet, Mas d'Azil, Enlène, Isturitz y Laugerie-Basse.

En el orden temático el Magdaleniense Antiguo B constituye, por una parte, una clara continuación del periodo precedente, a la vez que introduce algunos rasgos específicos que contribuyen, sobre todo, a establecer un estrecho vínculo entre este momento y el correspondiente a los tramos del Magdaleniense Superior. Quizá donde mejor se materializa esta consideración sea en el apartado de los signos, donde el alto índice de representaciones y variantes documentadas da lugar precisamente a que alguna de ellas alcance ahora sus máximos o se documente por primera vez, como es el caso de las bandas de trazos cortos paralelos, en sus variantes en serie o de desarrollo meandriforme y serpentiniforme, el de los escaleriformes de desarrollo meandriforme y quebrado, los zigzags de rayado múltiple y las bandas quebradas de rayado múltiple, los arboriformes, los reticulados enmarcados, los reticulados formando bandas y los reticulados losángicos. En el bestiario, las variaciones observadas en el Magdaleniense Antiguo A con respecto a los niveles solutrenses se acrecientan, produciéndose ahora una definitiva pérdida de importancia de los cérvidos, y muy especialmente de las ciervas, y un incremento de bóvidos y équidos; estos últimos mostrando unos valores porcentuales que ya no variarán considerablemente en el Magdaleniense Superior.

Son numerosos los elementos que permiten considerar conjuntamente el arte del Magdaleniense Antiguo B y el Magdaleniense Superior, notándose tan sólo en este último una influencia algo mayor, aunque siempre marginal, del realismo que caracteriza lo figurativo analítico: perspectiva normal, representación de orejas o cornamentas naturalistas, representación de pezuñas y patas articuladas, etc. Unicamente, en el campo de los signos, los reticulados con divisiones internas constituirían un elemento de cierta diferenciación entre ambas etapas industriales.

La poca entidad en esas dos fases de los detalles anatómicos, de las convenciones o, en un sentido cuantitativo, de las fórmulas de perspectiva más avanzadas, son aspectos que contribuyen a definir la especificidad del arte del Magdaleniense Superior de Parpalló con respecto al de otras regiones. Circunstancia que aún adquiere más consistencia al conside-

rar el poco peso que la animación o las temáticas complejas de marcado contenido mitográfico tienen en los tramos más avanzados. Y a pesar de todo, repitiéndose una vez más ese juego de lo regional y lo suprarregional, no es difícil establecer algún paralelismo entre ciertas formas de representación, sobre todo en la forma de ejecutar las cornamentas de los toros, del Magdaleniense Superior de Parpalló y algunos conjuntos franco-cantábricos, contribuyendo a confirmar algo que ya ha sido señalado: la escasa significación de cornamentas normales naturalistas -confecionadas mediante dos trazos de recorrido sensiblemente paralelo y arranque vertical que rápidamente se incurva hacia adelante, que dejan abierta la zona de inserción con la testuz y se suelen acompañar de la representación de una oreja, todo ello en perfil absoluto- a la hora de establecer divisiones artísticas regionales (Forkea 1978). Y lo mismo ocurre con algunos signos, si bien en este campo son evidentes las dificultades de una comparación orientada al arte mobiliario que se resiente de importantes deficiencias al no disponer de corpus regionales con los que establecer comparaciones detalladas. Incluso la inexistencia en Parpalló de detalles anatómicos no constituye una característica singular de este yacimiento, ya que si fijamos la atención en los conjuntos muebles cuyo soporte está constituido también por plaquetas, como es el caso de la Madeleine o Limeuil, éstos muestran generalmente unas representaciones zoomorfas cuyo dibujo se limita al contorno y algún detalle anatómico, pero sin la decidida búsqueda del volumen o la representación del pelaje que suele asociarse a las figuras ejecutadas en soportes óseos, de mayor realismo naturalista. Los datos que Sieveking (1987) ofrece con respecto al papel de los rellenos en "hachures" parecen incidir en lo mismo, ya que sus cuantificaciones son normalmente más bajas cuando se tratan las piezas líticas -plaquetas y cantos- que cuando se inventarían los soportes planos óseos.

Todo ello no varía de hacer intervenir en la caracterización de esos momentos las piezas recuperadas en «Galerías», opción en cuya justificación concurren no sólo las coincidencias temáticas de los principales signos y sus variantes, o los modos estilísticos de los zoomorfos, sino las más generales de material lítico y óseo recuperado y posición con respecto al relleno sedimentario de la sala principal. Además, es posible encontrar un argumento adicional en la consideración del papel de la pintura, que en las piezas de Galerías alcanza valores muy por debajo de los que caracterizan al lote de piezas de posición indeterminada, ya que éstas, tal vez como consecuencia de la mezcla de materiales solutrenses, proporcionan un número de restos de pintura consi-

derablemente más elevado.

En definitiva, al sistematizar el arte magdaleniense de Parpalló parecen dibujarse dos momentos diferenciados en los que, a su vez, no resulta tampoco excesivamente forzado establecer alguna evolución interna: el primero coincidiría con el Magdaleniense Antiguo A -su variación interna más sensible se registra en el número de plaquetas existente a su comienzo y a su final, asociado el primero a un cierto arcaísmo- y el segundo abarcaría el Magdaleniense Antiguo B y el Magdaleniense Superior, coincidiendo más o menos estas dos fases industriales con otras tantas variaciones temáticas y estilísticas que testimonian, más que nada, la continua evolución del arte de Parpalló.

Desde esa perspectiva las plaquetas del Magdaleniense Antiguo B, Magdaleniense Superior y Galerías ofrecen pocos rasgos capaces de definir divisiones estilísticas, derivándose de su análisis una sensación de continuidad que resulta bastante concordante con la idea formulada por Clottes (1989) de que las distinciones estilísticas del estilo IV, no apoyadas sustancialmente en la cronología, resultan más teóricas que reales en muchos casos. Con todo, este tipo de consideraciones no parece oportuno ampliarlas a los signos, o a determinadas convenciones de mayor precisión cronológica, lo cual no entra en contradicción con lo que acabamos de señalar en Parpalló: en términos globales es notoria la semejanza del arte que coincide en términos cronológicos con el estilo IV.

#### 4. HACIA UNA NUEVA VALORACIÓN DEL ESTILO III Y EL PROCESO DE REGIONALIZACIÓN DEL ARTE MAGDALENIENSE

Al comparar la evolución de la colección de plaquetas de Parpalló -enmarcándola incluso en la evolución que caracteriza al arte parietal de la región mediterránea española- y la síntesis evolutiva en fases estilísticas que impera a la hora de sintetizar la evolución del arte paleolítico de la región franco-cantábrica, domina una sensación de similitud general y elevada correlación cronológica que, aunque debe matizarse para una buena parte de los estilos III y IV, nos habla a favor de la posibilidad de un análisis conjunto. Dos temas, sin embargo, sobresalen al reflexionar al hilo de lo que la evolución artística del conjunto de arte mueble valenciano aporta: la importancia y elevada dinámica de cambio que muestra el arte solutrense y la evidencia, a partir del estilo III

final, de un proceso de cierta diferenciación con respecto a las pautas que guían la evolución del arte magdalenense del Cantábrico, el Perigord y el Pirineo. Los dos tienen su interés siempre que se analicen desde una perspectiva distinta a la que Leroi-Gourhan siguió al tratar de Parpalló, esto es, sin considerar su arte por fuera de la corriente general que orienta la evolución del área franco-cantábrica, caracterizándolo en términos de falta de evolución estilística y atipicidad.

Con respecto al primer tema, tanto Parpalló como la mayor parte de los hallazgos parietales que se están produciendo en los últimos años, tienen la virtud de incidir en una misma cuestión: el arte pre-magdalenense, importante en el esquema de Leroi-Gourhan pero de muy reducidos efectivos si exceptuamos aquel del estilo III final al que se le concede una cronología finisolutrense, adquiere día a día una mayor entidad y muestra una dinámica evolutiva más compleja. Hallazgos como los de la Lluera, la Viña, Placard, Cosquer, Ambrosio o Jorge, no hacen más que confirmar la riqueza de un horizonte artístico cuya existencia resultaba imposible de comprender en Parpalló si no era recurriendo a la consideración de que debía formar parte de un fenómeno mucho más generalizado. El peso que en su momento pudo desempeñar Parpalló con respecto a la confirmación de la existencia de un horizonte pictórico importante durante el Solutrense, puede tener su correlato ahora en la observación de que el estilo III está dotado de un elevado dinamismo evolutivo y una considerable dimensión cronológica. Las cuantificaciones hablan por sí solas: el índice de plaquetas de los momentos que corresponden al estilo III inicial (Solutrense Medio) y al estilo III pleno (Solutrense Evolucionado) son los más elevados del yacimiento y en ellos se concentran el 54,3% de los zoomorfos de adscripción industrial precisa y el 71,6% de los zoomorfos pintados de similar procedencia. Más concretamente, si analizamos los índices de plaquetas y caras decoradas -estableciendo la relación entre el número respectivo de elementos y la potencia a la que van referidos- los momentos correspondientes al Solutrense Medio y el Solutrense Superior son los que ofrecen los valores más elevados de toda la secuencia. La importancia de las representaciones zoomorfas en las etapas antiguas del arte de Parpalló se extiende al Solutrense Inferior, donde encontramos el mayor número porcentual de representaciones (los resultados proporcionados por el Gravetiense deben valorarse con reserva, pues el número de efectivos es muy bajo: 7 zoomorfos frente a los 63 del Solutrense Inferior o los 104 del Solutrense Medio antiguo).

Con respecto al segundo tema -la peculiari-

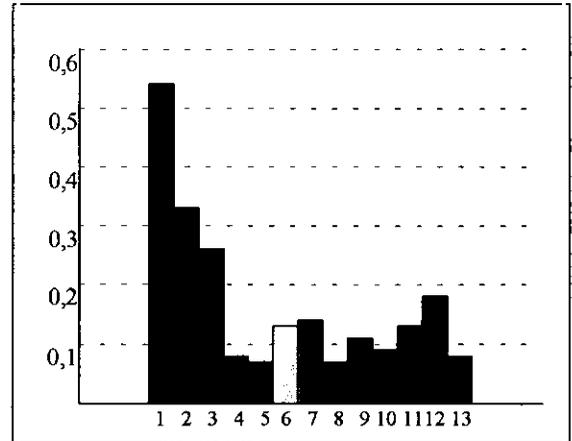


Gráfico 1.- Evolución, por periodos industriales, del índice de zoomorfos representados en Parpalló (relación entre el número de zoomorfos y el número de caras decoradas). 1: G.; 2: SI; 3: SMA; 4: SMS; 5: SS; 6: SGI; 7: SGII; 8: SGIII; 9: MAA; 10: MAB; 11: MS; 12: GAL; 13: Indet.

dad evolutiva del arte de Parpalló a partir del estilo III final o reciente-, lo primero que nos parece oportuno señalar es que su análisis no debe efectuarse de manera aislada, fuera del contexto de la evolución del resto del arte paleolítico de Europa occidental, u oponiendo simplemente lo franco-cantábrico a lo mediterráneo. Además, en su análisis debe partirse de la evidente tipicidad del arte de las etapas precedentes. Por proximidad y evidente relación temática y estilística, la comparación de la producción artística del Solutrense de Parpalló nos lleva, en primer lugar, al ámbito cantábrico peninsular. La unidad de planteamientos del arte del Solutrense Medio de Parpalló con respecto a la resolución de las ciervas de la Lluera (Fortea 1989) no acaba de ser rotunda, pues la desproporción de las figuras hacia su mitad anterior, la fuerte masividad de sus volúmenes o la composición temática misma, con un elevado papel de los bóvidos y su asociación a las ciervas, encuentran mayor correlato con el Solutrense Inferior de Parpalló. A su vez, los conceptos estilísticos que guían las representaciones del estilo III pleno del yacimiento mueble valenciano permiten una clara comparación con el arte del más puro estilo III cantábrico, algo que es posible trasladar también al apartado de los signos y al papel que en ellos desempeñan los temas rectangulares. Puesto que para las zonas del Quercy y el Ródano se ha propuesto la existencia durante el estilo III de profundas relaciones (Lorblanchet 1989; Combier 1989), aún sin contar en esas regiones con una dispersión de las industrias solutrenses que las apoyen, el establecer un vínculo para ese mismo segmento temporal, y refiriéndonos sobre todo al inicio y plenitud del estilo III (el arte del Solutrense Medio y Superior), entre el Cantábrico y el Mediterráneo es-

pañol parece una proposición perfectamente posible de asumir. Y ello, en la lógica de lo que más tarde constituirá la explicación del juego de influencias que durante el arte magdalenense irradia de las regiones del Pirineo y el Perigord, permite contemplar el arranque del estilo III -y tal vez parte del estilo II- desde una perspectiva más meridional de la que hasta la fecha se ha venido empleando. Esta situación, coincidiendo con la diversificación industrial del horizonte final solutrense, parece cambiar durante los momentos correspondientes al estilo III final y el inicio del estilo IV. En su valoración podrían hacerse intervenir dos cuestiones: por un lado, y considerando la totalidad de la producción artística, el grado de *similitud que reinaba en las etapas anteriores* parece dar paso a un mayor peso de lo regional (temáticas en los signos de distribución geográfica más acotada, modos distintos de relleno de las figuras, diferentes composiciones asociativas, etc.); por otro lado, el acento de la innovación, entendida como el proceso realista, y en cierto modo academicista, que define el paso a lo *analítico sintético*, recae ahora, sucesiva y alternativamente, en los ámbitos perigordino y pirenaico. En definitiva, son etapas de mayor regionalización y en las que se produce un nuevo juego de relaciones geográficas, y en la península Ibérica la progresiva diferenciación entre la zona cantábrica y la mediterránea no hace más que constituir un reflejo de esa nueva situación. Con todo, conviene huir de análisis excesivamente esquematizados a la hora de valorar la evolución del ámbito mediterráneo: las mayores diferencias de su arte son sobre todo las que toman como elemento de referencia el universo parietal y no faltan continuos elementos de cambio estilístico y técnico que confirman la sincronía general de unos procesos culturales que, por si tuvieramos excesiva tendencia a exagerar lo artístico, la evolución de las industrias líticas y óseas se encargan de recordar. Casi nos atreveríamos a señalar que cuando más definidas se muestran las coincidencias de Parpalló con el ámbito pirenaico francés, o el cantábrico, es cuando tratamos de los tramos correspondientes al Magdalenense Superior -sobre todo si nuestra atención se dirige hacia las piezas que están ejecutadas en los mismos soportes-.

Insistimos, aún a costa de ser reiterativos, que la regionalización que traduce el arte del estilo III final y, sobre todo, del IV de Parpalló no se produce, sin embargo, sobre la base de un estancamiento en los modos de representación de las figuras ni en la temática de los signos. Con independencia de la validez que quiera otorgarse a la propuesta de seriación por la que hemos optado, los contrastes son netos al comparar las grandes etapas evolutivas de su arte: los

rectángulos son propios del estilo III pleno, así como las superficies pintadas y los signos pintados lo son del estilo III; mientras que las bandas de trazos cortos paralelos, los escaleriformes, los dentados, especialmente si atendemos a su aparición combinada y a su entidad porcentual, las bandas quebradas de rayado múltiple y los reticulados con divisiones internas lo son del estilo IV; y en los zoomorfos la convención trilineal en la ejecución de las orejas de las ciervas es un rasgo solutrense, mientras que las orejas en V lineal quedan relegadas al Magdalenense. Estas diferencias nos llevan a los modos de perspectiva, los tipos de ejecución de las extremidades, las técnicas de grabado o pintura; es decir, abarcan el conjunto de *rasgos técnicos y estilísticos del bestiario de Parpalló*, y están sujetas a las mismas pautas de variación que el resto del arte paleolítico europeo. Es pues raro encontrar cambios bruscos y lo que dominan son las tendencias de cambio lentificadas, con frecuentes solapamientos de modos y técnicas de ejecución.

Considerar la existencia de un componente parietal para lo que hemos definido como estilos II y III en Parpalló resulta, cuando menos, sugerente. Los argumentos principales provienen tanto de la importancia de la pintura, con variedad de fórmulas y colores y aplicada a zoomorfos y signos, como de otros elementos temáticos y compositivos (afrontamientos, alineaciones, número de individuos que aparecen en una misma superficie, asociaciones entre signos y zoomorfos, etc.). Se trata de una posibilidad que, al menos desde los aspectos relacionados con la ubicación del arte parietal, no resultaría excesivamente contradictoria con las características de algunos conjuntos parietales cantábricos y mediterráneos que se encuadran en esos mismos momentos y que aparecen en zonas expuestas a la luz externa y están en muchos casos formando parte de espacios de ocupación. Y tampoco se trataría de un fenómeno excesivamente distante del que nos sugiere el arte sobre bloques de conjuntos como Roc-de-Sers o Pataud. Su formulación resulta, además, coincidente con la idea de que existe una progresiva profundización del arte parietal paleolítico y podría situarnos ante dos significaciones distintas del arte del yacimiento valenciano, capaces en cierto modo de conjugar una dicotomía de enfoques en la búsqueda de los paralelos técnicos, temáticos y, en algún caso, estilísticos.

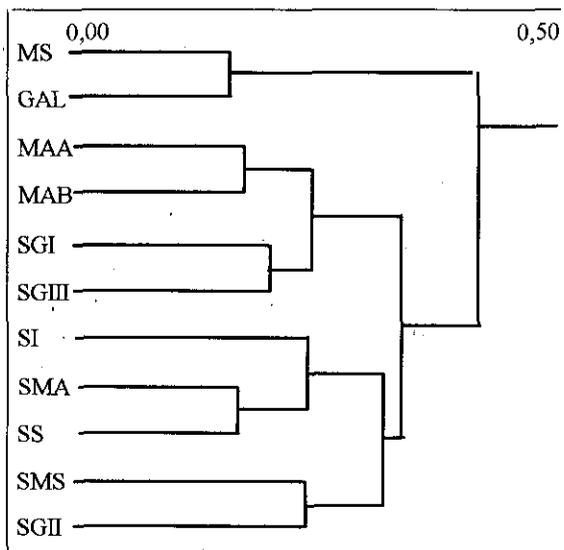
## 5. EL VALOR DE LAS GENERALIZACIONES: TÉCNICA, ESTILO Y TEMÁTICA

Es frecuente en las síntesis de arte paleolíti-

co hacer referencia a grandes unidades temporales o estilísticas y valorar en esos mismos términos la evolución temática. Lo primero descansa en el concepto de fase estilística propuesto por Leroi-Gourhan, mientras que lo segundo ha sido tratado, sobre todo al referirse al arte parietal, como una consecuencia de la dificultad obvia de tratar con unidades temporales acotadas, semejantes a las que pueden emplearse al valorar el arte mobiliario. La secuencia de Parpalló, en la medida en que la liberemos de la carga de atipicidad o excepcionalidad con la que frecuentemente ha sido contemplada, permite establecer algunas consideraciones en torno al valor de estos procedimientos.

La posibilidad de efectuar en Parpalló un análisis factorial de la evolución de los rasgos técnicos y estilísticos que caracterizan la evolución del bestiario por periodos industriales, distinguiendo once unidades de análisis (al no considerar las piezas del Gravetiense, por tratarse de un número bajo de efectivos) y valorando conjuntamente 85 variantes (Villaverde 1994) ha permitido concluir, en la medida en que sus resultados responden a criterios de correspondencia u oposición de carácter esencialmente secuencial, la validez general de las propuestas de ordenación estilística y técnica sobre las que descansan la actuales propuestas de seriación del arte paleolítico europeo.

La representación gráfica de estos resultados (gráf. 2) puede verse en el dendrograma obtenido a partir de los valores porcentuales de las distintas variables por periodos y utilizando el coeficiente de co-



Gráf. 2.- Dendrograma realizado a partir de los valores porcentuales de las distintas variables obtenidas del análisis factorial de los rasgos técnicos y estilísticos del bestiario de Parpalló, en su evolución por periodos industriales.

rrelación 1-r de Pearson y el método de agrupación promediado. Su forma ilustra claramente la existencia en Parpalló de un criterio de proximidad fundamentalmente cronológico y coincidente, en esencia, con las grandes fases estilísticas en las que hemos formulado la evolución de su arte. Tan sólo la mayor proximidad entre el Solutrense Medio superior y el Solútreo-gravetiense II y el Solútreo-gravetiense I y el III, introducen una variación de importancia menor en los tres grandes bloques de agrupación que pueden proponerse como significativos de la secuencia estilística del yacimiento.

Un análisis estadístico similar se ha efectuado con los signos, considerando el grado de covariación positiva o negativa de los 32 tipos que se han distinguido en la sistematización de Parpalló, y el análisis factorial también ha proporcionado unos resultados de clara significación cronológica, como queda patente en el dendrograma obtenido, utilizando en este caso la distancia euclidiana y el método de agrupamiento promediado, a partir de los valores porcentuales de las distintas variables (gráf. 3). Con mayor precisión tal vez que en el gráfico anterior, la agrupación de los distintos niveles responde a un claro criterio de proximidad cronológica, excepción hecha de la separación, primero del Solutrense Inferior de los restantes periodos y de la del Solútreo-gravetiense II, después, del resto del Solutrense, quedando por un lado los demás niveles del Solutrense y por otro los del Magdaleniense y las piezas de Galerías, cuya posición final en la secuencia de Parpalló parece fuera de toda duda. Con independencia de los detalles que pudieran argumentarse a partir de un detenido comentario de este cluster de cara a la justificación, en combinación con el anterior, de las agrupaciones que hemos propuesto para resumir la secuencia artística de Parpalló, lo que sí debe señalarse ahora es la elevada precisión cronológica de la mayoría de los signos elaborados, lo que no hace más que reafirmar la validez de acudir a su concurso a la hora de establecer propuestas de seriación.

Sin embargo, el otro gran apartado temático, la composición del bestiario en los distintos periodos, adolece de una escasa validez cronológica, y su comentario va asociado al de la unidad de tiempo que adoptemos en el análisis, pues lo que parece característico de Parpalló es la existencia de muy pocas tendencias definidas y, por el contrario, la constatación de una continua fluctuación que no parece que pueda explicarse desde consideraciones de orden ambiental o de orientación económica.

Empezaremos por aquellos rasgos de orden secuencial, que en Parpalló son tan sólo la mayor proporción de las representaciones de ciervas que de

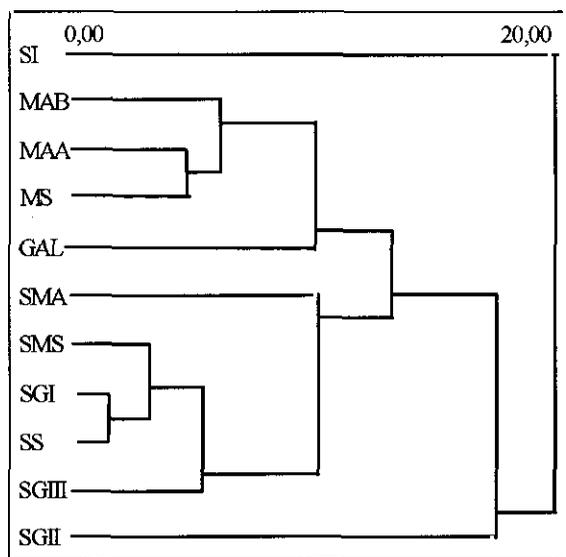
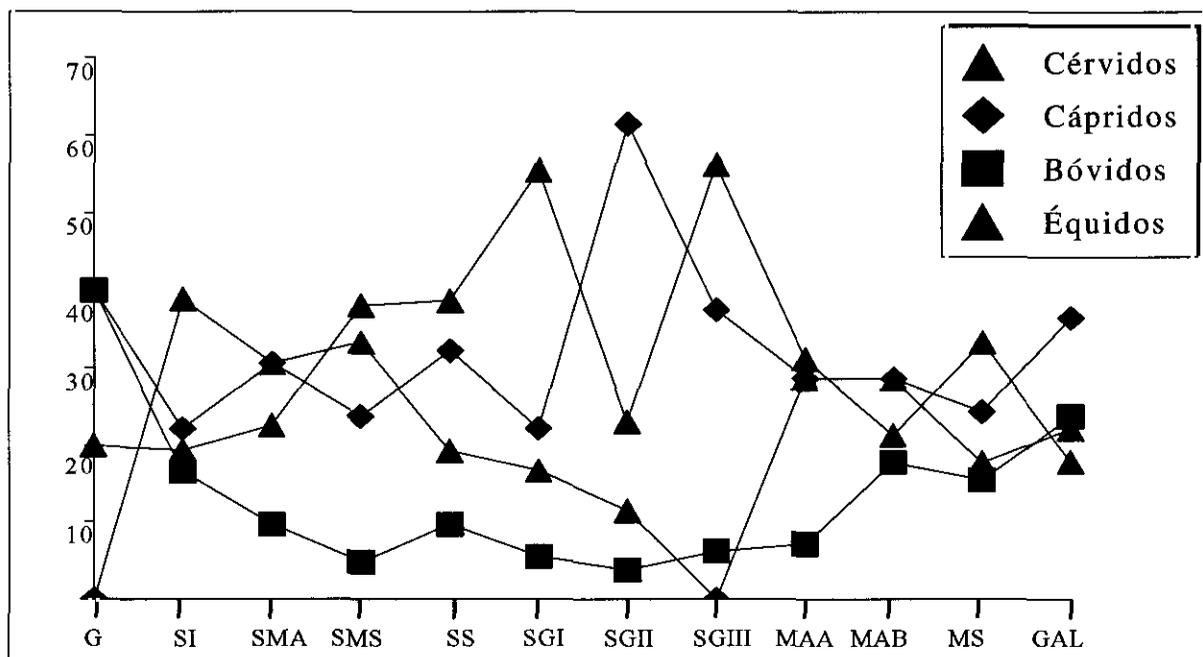


Gráfico 3. Dendrograma realizado a partir de los valores porcentuales de las distintas variables obtenidas del análisis factorial de los signos de Parpalló, en su evolución por periodos industriales.

ciervos en los momentos correspondientes los estilos II y III; el ligero predominio -siempre refiriéndonos a valores muy poco diferenciados- de las representaciones de cérvidos sobre las de cápridos en los momentos antiguos de la secuencia, estilos II y III antiguo, y el de los cápridos en el resto, destacando la baja entidad de los cérvidos en los momentos correspondientes al estilo III pleno; y el alto valor, sobre todo en términos relativos, de los équidos durante la mayor

parte del estilo III y una más clara nivelación de las distintas especies y, por lo mismo, un aumento del número de representaciones de bóvidos en los tramos relacionables con el estilo IV. Esas tendencias son, en definitiva, las que si no intentamos precisar en exceso permiten establecer una cierta correlación entre la evolución temática de Parpalló y la del arte parietal del ámbito cantábrico peninsular, donde como es sabido se han señalado como rasgos característicos el alto porcentaje de representaciones de ciervas durante el estilo III y el buen papel de los bóvidos y los bisontes durante el estilo IV (Moure 1988 y 1990).

Con todo, si descendemos a un mayor detalle, analizando la evolución del bestiario por periodos industriales (gráf. 4), lo que resulta llamativo en Parpalló es la continua oscilación que registran los valores de las cuatro especies principales que lo componen. Se trata de una oscilación que no encuentra paralelo en las que se producen en los apartados técnicos, estilísticos o temáticos de los signos, con cambios porcentuales que superan diferencias de más de un 20% en una misma especie en periodos correlativos, produciendo una gráfica con pronunciados dientes de sierra en casi todas las especies, con la única excepción de los bóvidos. Esa circunstancia, de elevada trascendencia al estudiar la evolución temática de la Península Ibérica, porque cuando se analiza en un cluster (gráf. 5) obtenido a partir de los datos porcentuales de las distintas especies de las diferentes regiones, agrupadas en fases estilísticas o cronológi-



Gráf. 4. Evolución por periodos industriales de las principales especies que componen el bestiario de Parpalló.

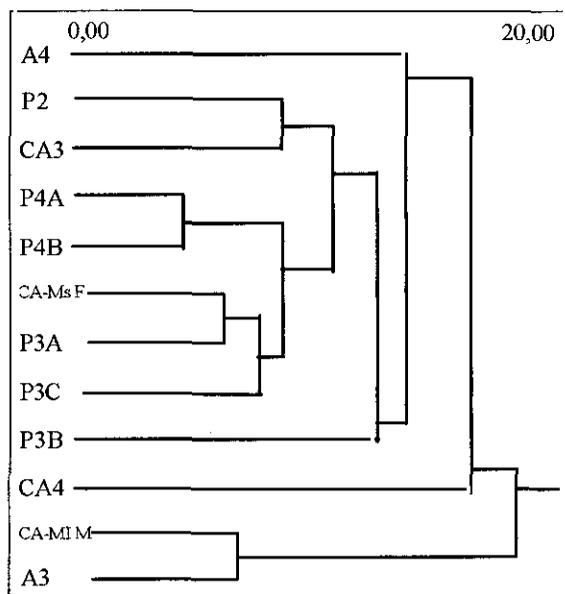


Gráfico 5.- Dendrograma realizado a partir de la composición del bestiario de la Península Ibérica. Datos enunciados en el cuadro 2.

cas (cuadro 2), da como resultado un dendrograma cuya estructura escapa a razones de orden cronológico o a criterios de proximidad geográfica (Villaverde 1994).

La evolución temática del bestiario de Parpalló no responde, por tanto, a los criterios evolutivos que caracterizan la temática de los signos o el estilo de los zoomorfos. El bestiario de Parpalló está sujeto a continuas variaciones que no pueden explicarse de una manera lineal, recurriendo a los cambios medio-ambientales o a los económicos. Es una circunstancia que no es exclusiva de Parpalló y que la hemos podido constatar también en otros conjun-

tos muebles y parietales francocantábricos (Villaverde 1994 y en prensa), y que, por tanto, obliga a sumar nuevos reparos a los procedimientos de valoración temática del arte paleolítico que se sustentan en estadísticas de carácter general, debiendo añadir a la necesidad de perfilar ámbitos geográficos acotados, tal y como puede deducirse las variaciones de orden geográfico señaladas para el Cantábrico por Moure (1988) y González Sáinz (1988), la de precisar al máximo el ámbito cronológico o estilístico al que han de ir referidas, sobre todo si las conclusiones van a compararse con los resultados proporcionados por cavidades o colecciones muebles bien individualizadas en términos cronológicos o estilísticos.

## 6. EL FINAL DEL ARTE PALEOLÍTICO EN PARPALLÓ Y EN LA VERTIENTE MEDITERRÁNEA ESPAÑOLA

Uno de los puntos que más ha polarizado la discusión en el ámbito mediterráneo español durante los últimos decenios es el que hace referencia al final del ciclo artístico paleolítico y sus posibles vínculos con el arte postpaleolítico. Sin recurrir ahora ni siquiera a un sucinto seguimiento bibliográfico, cuya especificación excedería sobradamente las posibilidades de estas líneas, queremos incorporar en este apartado una valoración de los hallazgos que en el ámbito mobiliario paleolítico se han venido produciendo en los últimos años y su comparación con los resultados que Parpalló proporciona. Ya se hizo mención en el primer apartado del reducido número de

	P2	P3A	P3B	P3C	P4A	P4B	A3	A4	CA3	CA4	CAMi-m	CAMs-f
E	20,5	28,6	50	34,3	21,4	20,8	26,8	16,1	24,6	23,8	20	32,2
Cp	25,6	31,2	28,1	42,8	28,6	32,2	15,5	45,2	14,6	12,8	12,6	27,6
Bv	20,5	9,1	7,8	5,7	17,9	19,1	4,2	27,4	12,6	6,1	3,2	10,3
Bis	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	7,4	29,9	3,1	1,1	-----
Cvo	2,6	5,2	1,6	4,3	17,9	8,7	5,6	8,1	13,5	6,7	12,6	10,3
Cva	28,2	19,5	12,5	11,4	8,9	7,8	47,9	3,2	23,2	6,1	48,4	9,2

Cuadro 2.- Valores de las principales especies del bestiario del arte mueble y parietal de la Península Ibérica. P2: Parpalló estilo II; P3A: Parpalló estilo IIIA; P3B: Parpalló estilo IIIB; P3C: Parpalló estilo IIIC; P4A: Parpalló estilo IVA; P4B: Parpalló estilo IVB; A3: Andalucía parietal estilo III; A4: Andalucía parietal estilo IV; CA3: Cantábrico parietal estilo III; CA4: Cantábrico parietal estilo IV; CAMi-m: Cantábrico mueble Magdaleniense inferior y medio; CAMs-f: Cantábrico mueble Magdaleniense superior y final.

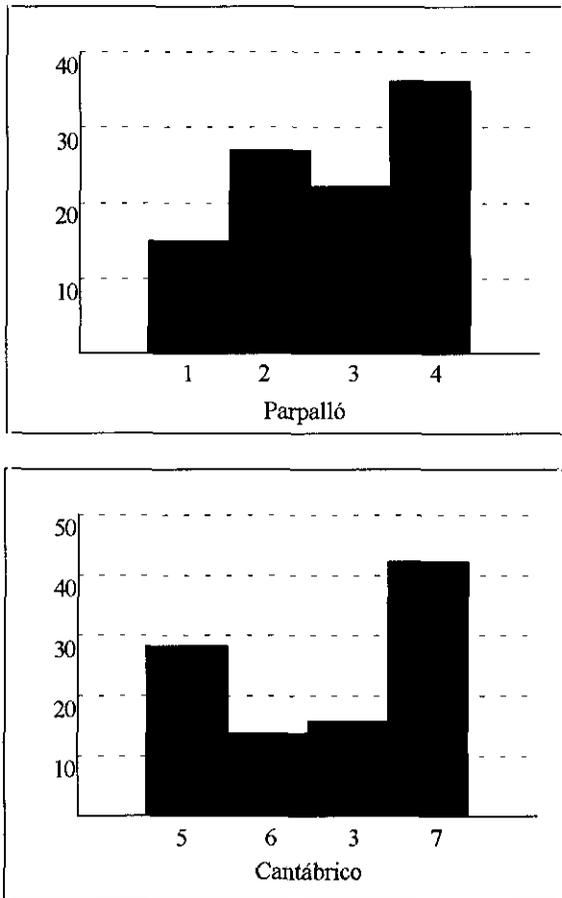


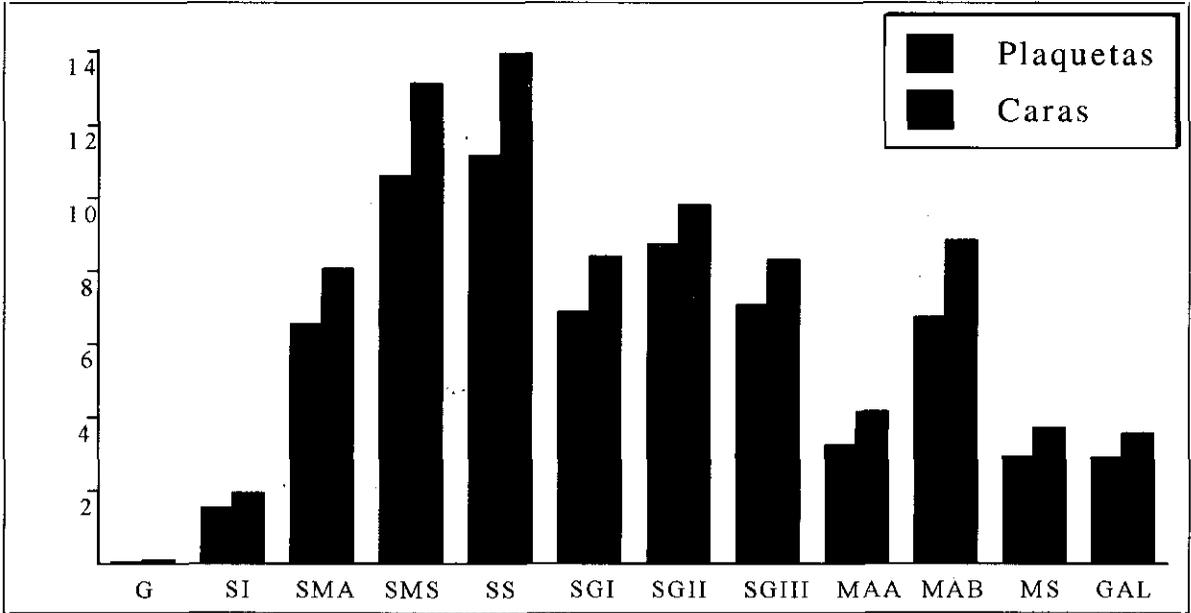
Gráfico 6. Comparación de la distribución porcentual de las representaciones zoomorfas del Magdaleniense cantábrico (datos extraídos de Corchón 1986) y del Magdaleniense de Parpalló. 1: MAA; 2: MAB; 3: MS; 4: GAL; 5: MI; 6: MM; 7: MF.

evidencias cuya posición cronológica incide en la problemática de esos momentos, por lo que comenzaremos por centrar nuestra atención en los datos que pueden extraerse de Parpalló, para valorarlos después de manera conjunta.

Al considerar la amplitud cronológica de la secuencia de Parpalló la primera cuestión que interesa valorar es su grado de correlación con la cadencia evolutiva del arte mueble de otros ámbitos geográficos, y muy especialmente del más próximo, el cantábrico peninsular. Las cuantificaciones que se desprenden al analizar el número de plaquetas y caras con algún tipo de decoración que se documentan en los distintos tramos del Magdaleniense indican, al respecto, que el punto de máxima importancia de la producción artística de esos momentos en Parpalló coincide con los tramos correspondientes al Magdaleniense Antiguo B. Ese máximo lo es también del índice de signos representados, tanto en lo que se refiere a sujetos como individuos, aunque no del índice de zoomorfos, que será mayor en el Magdaleniense

Superior y, sobre todo, a su final, si concedemos una posición avanzada a la mayor parte de las piezas recuperadas en Galerías (Villaverde 1994). Sabiendo que el Magdaleniense Antiguo A y B mediterráneo pueden hacerse sincrónicos con el Magdaleniense arcaico e inicial cantábrico, la comparación con los datos que proporciona Corchón sobre las representaciones zoomorfas, considerando el número de individuos, indica la existencia de una cierta similitud tanto en el hecho de que las representaciones zoomorfas tengan mayor importancia durante el Magdaleniense Inferior o Antiguo que durante el Magdaleniense Medio y Superior, como en que ambas zonas registren un incremento en los momentos finales de sus secuencias (en este caso las limitaciones secuenciales de los materiales de Parpalló provenientes de las Galerías podrían encontrar su contrapunto en el aumento de yacimientos que han proporcionado piezas relacionadas precisamente con esos momentos cronológicos. Al observar los datos proporcionados por Sieveking (1987) las similitudes de Parpalló se amplían al Suroeste de Francia, donde también se observa una mayor importancia de las representaciones naturalistas en los momentos correspondientes al Solutrense y el Magdaleniense Inferior que en las etapas correspondientes al Magdaleniense IV y V, volviéndose a registrar un nuevo aumento durante el Magdaleniense VI, que es donde se concentra el mayor número de zoomorfos de la secuencia (casi un 50% del cómputo global de las representaciones de los períodos aquí analizados). Sin embargo, las diferencias son significativas con respecto al Pirineo, ya que en esa región casi un 60% de los animales representados se concentran en el Magdaleniense IV, siendo muy escaso el número de ejemplares encuadrados en el Magdaleniense VI. Se trata, además, de circunstancias perfectamente extrapolables al apartado de los signos, ya que en las dos regiones se repiten las mismas cadencias evolutivas vistas en los zoomorfos.

Por lo que respecta al ámbito cantábrico, la valoración de los signos ofrece nuevamente, recurriendo en este caso a los datos proporcionados por Barandiarán (1973), una sucesión que se caracteriza por la alta proporción de efectivos al comienzo y fin del Magdaleniense, coincidiendo el Magdaleniense Superior y Final con el momento en el que no sólo se inventaría el mayor número de efectivos, sino también el mayor número de ejemplares realizados sobre soporte lítico. En este aspecto, las diferencias con Parpalló, sin ser rotundas, tienen alguna importancia: en el yacimiento mueble valenciano el índice de signos del Magdaleniense Superior y Galerías desciende con respecto a etapas anteriores, coincidiendo con el descenso que, como ya se indicó con anterior-



Gráf. 7.- Evolución en Parpalló del índice de plaquetas y caras decoradas por periodos industriales.

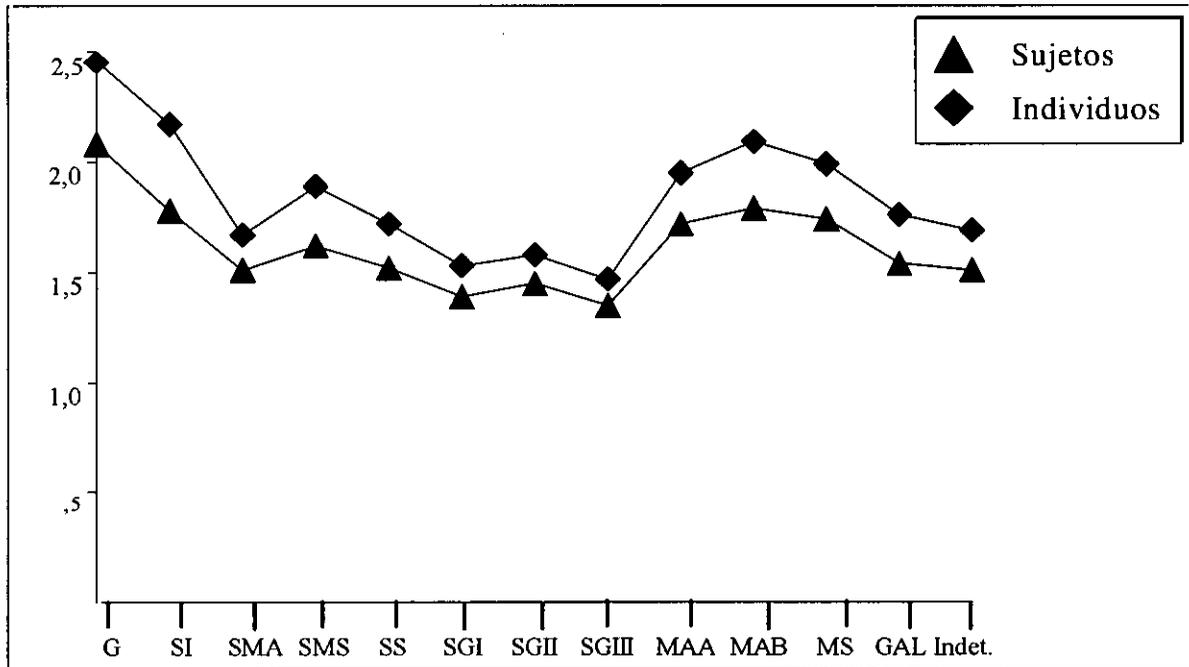
ridad, también registran el número de plaquetas y de caras decoradas. El modelo cuantitativo se acerca en este caso más al del ámbito pirenaico, y la tendencia señalada en Parpalló al descenso en la importancia de su producción mobiliar no entra en contradicción con el hecho de que precisamente en esos momentos se puedan datar la mayor parte de las piezas muebles descubiertas en los últimos años en otros yacimientos. Se trata de un fenómeno general al arte de otras regiones que, en la medida en que se asocia, en términos globales, a un bajo número de efectivos por yacimiento, sugiere que estamos más ante un cambio de significación o papel de la producción artística que ante un aumento de la producción.

Si intentamos perfilar ahora con algo más de detalle las características cronológicas de las piezas que pueden fecharse en los momentos más avanzados de la secuencia artística paleolítica del Mediterráneo español, lo primero que cabe decir es que tan sólo un número muy reducido de piezas con representaciones naturalistas pueden situarse en los momentos de tránsito o correspondientes al Epipaleolítico microlaminar (una de las piezas de Sant Gregori, la de la cierva de cuello proyectado y reducida cabeza, y un canto de Matutano). La cuestión no tiene, sin embargo, excesiva importancia: es sabido que no hay solución de continuidad entre el Magdaleniense Superior y el Epipaleolítico microlaminar en la región mediterránea española; es muy probable que alguna de las piezas sin contexto estratigráfico, por proceder de yacimientos en los que los niveles del Magdaleniense Final o el Epipaleolítico microla-

minar están documentados, se pueda encuadrar también en esos momentos; esta circunstancia no es exclusiva del ámbito mediterráneo y la encontramos en casi todas aquellas regiones en las que el arte paleolítico está documentado; y, finalmente, la temática de esas piezas guarda una estrecha relación con el ciclo artístico al que pertenecen y cierran, sin que se produzcan elementos de coincidencia estilística ni técnica o de soporte con el arte que en ese mismo ámbito se desarrollará a partir del neolítico (Hernández, Ferrer y Catalá 1988; Martí y Hernández 1988; Hernández 1992).

## 7. EN TORNO AL CONCEPTO DE PROVINCIA ARTÍSTICA MEDITERRÁNEA

La propuesta de considerar la existencia de dos grandes regiones en el arte paleolítico de Europa occidental se debe a Graziosi (1956, 1964 y 1968), quien la aplicó en su conocida síntesis sobre el arte paleolítico distinguiendo entre la provincia franco-cantábrica y la mediterránea. A partir de aquellas fechas y, en nuestra opinión, con distintos significados, ha sido utilizada por numerosos investigadores. Y es precisamente esa diversidad de usos o significados la que queremos analizar con algún detalle en estas líneas, ya que su utilización puede implicar unos niveles de simplificación en el estudio y definición del arte de las distintas zonas del ámbito mediterráneo



Gráf. 8. Evolución del índice de sujetos e individuos en los signos de Parpalló, por periodos industriales.

que en nada facilitan la comprensión de los procesos culturales que tuvieron lugar en esta zona.

El origen de la ambigüedad del concepto de "provincia artística mediterránea" remonta a los términos con los que lo definió Graziosi, al insistir, cuando estableció su propuesta, que se formulaba sin una significación estilística definida, atendiendo sólo a criterios de comodidad de exposición y de carácter geográfico y, puntualizando, que únicamente en el arte mueble era posible observar con claridad las diferencias entre el distinto concepto que guiaba la temática de las dos regiones: el enfoque naturalista del arte franco-cantábrico frente al esquemático de la región mediterránea. Se trataba, en concreto, de dar cuenta de dos enfoques en el arte paleolítico, uno de componente naturalista dominante, caracterizado por la abundancia de las representaciones de animales y la existencia de signos cuya inspiración en objetos "reales" era fácil de deducir -quizás el ejemplo más significativo lo constituye su valoración de los signos tectiformes en relación con las cabañas o tiendas-, y otro de inspiración esquemática en las representaciones de los animales, por lo demás escasas, y abstracto o geométrico en los signos, de imposible análisis en relación con los objetos en los que se inspiraban, signos que constituían el tema hegemónico. Dos enfoques que no acababan de estar del todo definidos en el arte parietal y que, además, podían, según Graziosi, ser analizados en relación con un origen común, coincidente en líneas generales con el arte premagda-

leniense, y estaban dotados de una proyección temporal que, en su opinión, llegaba a abarcar manifestaciones artísticas postpaleolíticas tales como el arte Levantino o el arte africano.

Aunque no es nuestra intención realizar ahora una interpretación excesivamente crítica de la propuesta de Graziosi, pues no hay que olvidar el contexto de la investigación e interpretación del arte paleolítico que dominaba en los años en que se formuló, si queremos llamar la atención sobre aquellos aspectos de su propuesta que ahora resultan más interesantes de valorar, transcurridos unos decenios, para considerar la conveniencia o no de su empleo; o mejor, para ver si con el concepto de provincia artística mediterránea facilitamos nuestra comprensión del fenómeno artístico en Europa occidental y damos cuenta de su variedad, o por el contrario la simplificamos en exceso, tanto en términos estilísticos y temáticos, como en términos secuenciales o cronológicos. Así, resumiendo al máximo la argumentación de Graziosi, es conveniente insistir en que el acento de su propuesta recaía en las piezas magdalenienses de Parpalló, cuyas representaciones zoomorfas denotaban una cierta esquematización o simplificación de rasgos, con algunas coincidencias en los modos de ejecutar las cornamentas de los bóvidos, en perfil absoluto y abiertas, o la forma de terminar las extremidades, con algún conjunto parietal italiano, como sería el caso de Levanzo, y donde los signos se caracterizan, además de por su abundancia,

por el dominio de los temas geométricos, en este caso también en coincidencia con conjuntos como Romaneli, Barma Grande o Polesini. El arte solutrense de Parpalló mostraba una menor importancia de este tipo de signos, y la única diferencia importante para Graziosi con respecto al arte franco-cantábrico la situaba en el diferente papel desempeñado por la pintura, típica de Parpalló y ausente en la mayor parte del arte mueble franco-cantábrico. Se trata, por tanto, de una propuesta que se dirigía, en esencia, al análisis del arte de los momentos cronológicos avanzados de la secuencia de Parpalló, aquellos que se relacionan en la actualidad con el estilo IV. Esta circunstancia ya fue señalada por Fortea (1978) cuando al analizar el horizonte final del arte paleolítico del Mediterráneo español recogía precisamente la cita de Graziosi con respecto a la validez de aplicación de los criterios estilísticos de la provincia mediterránea a la hora de sintetizar el arte paleolítico de Italia, cuando este importante investigador italiano, en fechas próximas al descubrimiento de arte mueble y parietal en Paglicci, o mueble en Tagliente, apreciaba el claro vínculo estilístico de estas manifestaciones con el arte franco-cantábrico y afirmaba que la provincia mediterránea sólo tenía validez para la fase más reciente del arte paleo-epipaleolítico italiano, que en su opinión estaba precedida de un arte de origen franco-cantábrico que ofrecía "características de un sabor más bien arcaico" (Graziosi 1968: 268).

La cuestión, por su interés, merece que nos detengamos en ella, pues sobre todo las piezas mobiliarias de Paglicci constituyen el ejemplo más palpable para valorar los límites conceptuales en los que se mueve la definición estilística del estilo mediterráneo: mientras que tanto para Graziosi (1968), como para Palma di Cesnola (1988) o Leonardi (1988), la representación de un équido, entre otras figuras, en el que aparecen indicados algunos detalles anatómicos y se da cuenta mediante modelado del pelaje y la anatomía, grabado sobre una de las caras de un hueso iliaco recuperado en el Epigravetiense reciente, constituye un claro ejemplo de estilo franco-cantábrico -así como los équidos pintados parietales o el fragmento desprendido de la pared recuperado en el nivel 14 A, fechado en torno al 15500 B.P. e indicador de una datación anterior para la ejecución de la pintura, que ha sido acertadamente relacionado con los modos que aparecen en los équidos de Lascaux (Palma di Cesnola 1988)-, los dos bóvidos de la otra cara se incluyen en los modos propios del estilo mediterráneo. Es decir, que un mismo yacimiento, situado además en la mitad meridional italiana reuniría, incluso en una misma pieza, los elementos estilísticos de las dos provincias artísticas; elementos

que, en lo estrictamente estilístico, quedan reducidos en lo que respecta al componente mediterráneo al carácter lineal del trazo y al poco detalle interno de la figura, es decir, unos rasgos que si centramos la atención en la forma en que están ejecutadas las dos cabezas de los bóvidos -con cornamenta en perspectiva correcta, detalle del ojo y modelado del trazo- podemos encontrar en numerosas representaciones mobiliarias y parietales del ámbito franco-cantábrico, sin necesidad de recurrir a la necesidad de establecer vínculos de carácter mediterráneo.

Conviene, sin embargo, llamar la atención sobre un aspecto de la argumentación de Graziosi que, al menos en nuestra opinión, resulta muy sugerente, y es la llamada de atención sobre el fondo común que caracteriza el arte antiguo de Francia, España e Italia. Un fondo común que, como más adelante veremos, bien puede considerarse en la actualidad como resultado de un proceso de continua regionalización del arte que partiría de una menor diversidad, estilística y temática, en sus horizontes más antiguos, probablemente como consecuencia de una distinta función y significación.

A pesar, sin embargo, de esa connotación cronológica avanzada de la provincia artística mediterránea en los textos de Graziosi, su transposición a los yacimientos franceses del Ródano se ha argumentado normalmente para los momentos cronológicos más antiguos (Combiér, Drouot y Huchard 1958; Drouot 1970), los correspondientes al arte solutrense, señalándose una mayor influencia del arte franco-cantábrico, o del realismo, en pocas, pero significativas, representaciones de Colombier y Ebbou, así como algo más tarde para las figuras de Tête-du-Lion (Combiér 1984). Se trata de una visión en cierto modo similar a la que recientemente ha desarrollado Clottes al analizar las representaciones de la fase dos de Cosquer (Clottes y Courtin 1994), pero antes de entrar a valorar con mayor detalle esta última cavidad, es necesario recordar los elementos estilísticos que definen al arte del Languedoc oriental, que no son otros que la estilización de las figuras, caracterizadas por el esquematismo, la falta de detalles anatómicos y su representación con frecuencia incompleta, el dominio de los modos de perspectiva biangular recta y en perfil absoluto, la terminación de los morros en pico de pato y la falta de terminación realista de las patas, normalmente ejecutadas con dos líneas convergentes que o bien dan lugar a un marcado apuntamiento o a un cruce de trazos que forma una X de líneas prolongadas. En el orden técnico se ha señalado también la ausencia de tintas planas o de cualquier procedimiento destinado al modelado interno de la figura.

A la vista de estas características es fácil observar que los paralelos con Parpalló pueden hacerse extensivos a la mayor parte del arte encuadrable en el estilo II y el III antiguo. Los rasgos más específicos del ámbito mediterráneo son, por lo general, los propios del arte de cronología antigua, entendiendo como tal aquel que es anterior al estilo III final, y algunos poseen una dimensión cronológica notable y una nada despreciable dispersión geográfica. Los ejemplos no faltan y al citar las comparaciones de las ejecuciones de las cabezas de los bóvidos tenidas como mediterráneas por Graziosi es inmediato pensar en los bóvidos de numerosas representaciones mobiliarias y parietales del Pirineo -Gourdan, la Vache, Mas d'Azil o Isturitz-, tal y como también lo hace Combier (1984) al establecer los paralelos de las representaciones de Colombier y Teyjat. E igualmente fácil resulta citar la presencia de las extremidades sin detalle de pezuña, la falta de detalles anatómicos, el dominio del perfil absoluto o la representación de los équidos mediante las fórmulas de pico de pato en los horizontes estilísticos antiguos de numerosos conjuntos del ámbito franco-cantábrico. Entre otros: Hornos de la Peña, Chufín, Lluera, Chimeneas, Pasiega, Pair-non-Pair, Portel y Pech-Merle.

Los rasgos que Clottes ha puesto de manifiesto para la fase dos de Cosquer recuerdan abiertamente el horizonte estilístico del Solutrense Evolucionado de Parpalló, los momentos que hemos venido a calificar como del estilo III pleno. Se trata de una de las fases de más clara unidad en la Península Ibérica entre el ámbito mediterráneo y el cantábrico, tanto en los modos de ejecutar las figuras zoomorfas, como en la temática de los signos, con la presencia del rectángulo. Cosquer, cuya cronología para esa fase resulta coincidente con la de esos niveles de Parpalló, muestra también una interesante coincidencia en los modos de ejecutar las extremidades de sus animales con alguna de las piezas del yacimiento valenciano (las triangulares prolongadas, o en forma de Y, encuentran su mayor concentración en los tramos correspondientes al Solutrense Evolucionado y Magdaleniense Antiguo A, si bien nunca constituyen un modo porcentualmente importante en las piezas de Parpalló), o en la ejecución de las cornamentas de los cápridos, que se insertan en cabezas abiertas en su parte superior y en las que los trazos de cuello y frente se prolongan ligeramente, abriéndose y dando lugar a una representación esquematizada de las orejas, y en la temática de alguno de sus signos, donde también están presentes los rectángulos. Pero insistimos en que son numerosas en esos momentos las pruebas de una importante relación entre Parpalló, distintos hallazgos recientes de arte parietal de la España me-

diterránea y el ámbito cantábrico peninsular. Así, los morros caídos de los équidos de Pileta, Trinidad de Ardales, Ambrosio, Jorge, Parpalló, Trucho, Chimeneas y Pasiega, muestran el mismo redondeo e idéntica proyección por debajo de la línea mandibular, en caras de estructura general alargada. Todo parece concorde con la idea de que en esos momentos, más que de provincia artística mediterránea conviene hablar de una elevada unidad en el ámbito peninsular español, en clara continuidad de la que parece existir en ese mismo ámbito durante los estilos II y III inicial; y esa unidad parece abarcar también el arte del Sureste francés, donde no sólo se encontraría el ejemplo de Cosquer, sino que también tendríamos un correlato en el material lítico y el canto grabado con la figura de un équido de la Petit Grotte de Bizé (Sacchi 1986; Villaverde y Fullola 1990).

Recordemos que nos estamos refiriendo a una fase distinta de la que Graziosi consideraba como de propia del estilo mediterráneo en las manifestaciones artísticas italianas, y que cualquier tipo de argumentación que se sustente en el elevado papel de los signos en la provincia artística mediterránea olvida que precisamente en esos momentos es cuando los signos de Parpalló desempeñan un papel más reducido de toda la secuencia del yacimiento, tanto en número absoluto de representaciones como en variedad y formalización de sus tipos. Esa cuestión queda relegada al arte magdaleniense, y una argumentación de la entidad de la provincia artística mediterránea que tuviera que justificarse a partir de este aspecto debería, antes que nada, contrastarse a partir de unas cuantificaciones algo más detalladas de los conjuntos mobiliarios franceses de idéntica cronología, pues no parece que ese incremento de los signos, si nos referimos a los más formalizados, sea un fenómeno exclusivo de Parpalló y capaz, por ello, de sustentar otras divisiones regionales que no sean las temáticas -al menos así lo sugiere el ámbito cantábrico, donde el peso de los signos es notablemente superior al de las representaciones zoomorfas en las etapas magdalenienses (Barandiarán 1973; Corchón 1986)-.

En esta visión crítica de la provincia artística mediterránea, se opta por una interpretación del arte paleolítico de Europa occidental en la que dos conceptos resultan determinantes: en primer lugar, la idea de que en las etapas antiguas, hasta el estilo III pleno, el arte de los distintos ámbitos regionales posee menor número de rasgos de diferenciación que en las etapas posteriores, quizás como consecuencia de la interacción entre una mayor movilidad en los diversos grupos regionales y una función del arte más orientada a la comunicación o la rápida identificación iconográfica; en segundo lugar, la idea de que a

partir del estilo III final se inicia en todos los ámbitos un proceso de mayor individualización que, con mayores o menores variaciones, puede definirse como un proceso de regionalización en el que no faltan continuos cambios de orientación en determinadas influencias. La dominante meridional que parece caracterizar el inicio del estilo III dará paso a su final, y durante el estilo IV, a un mayor peso de lo pirenaico y lo perigordino. Una buena parte de ese tiempo el mediterráneo español mantiene una evolución distinta de la que caracteriza otros ámbitos más septentrionales, la primera impresión que sugieren sus representaciones zoomorfas es la de una continuación de los modos característicos del estilo III, aunque un examen detenido del estilo y de la temática de los signos pone de manifiesto la inexistencia de cualquier estancamiento o falta de evolución. Los rasgos de unidad con las representaciones de la mitad meridional italiana o el Sureste francés, son superficiales y pueden encontrar parangón en otros ámbitos más occidentales. La regionalización que evidencian las industrias líticas de esas etapas, a partir del Solutrense Superior, se observa también en el dominio artístico y probablemente el valor mismo del arte debió cambiar con respeto a las etapas anteriores, profundizando ahora más en lo específico, en una iconografía más estrechamente ligada a la señas de identidad grupal. En nuestra opinión, el concepto de provincia

artística mediterránea, en la medida en que se contraponen al de provincia franco-cantábrica, se sustenta en una mezcla de elementos cronológicos diferentes, es poco sensible a dar cuenta de la complejidad regional que caracteriza la evolución del estilo III final y el IV y, finalmente, simplifica en exceso en la valoración de los signos, los modos de ejecución de las figuras y las tendencias naturalista y esquemática del arte Magdaleniense. La existencia de "contactos" entre el Mediterráneo español y el francés es innegable en determinadas etapas, sobre todo aquellas en las que esa amplia región da muestras de una mayor pujanza y capacidad innovadora, pero esas mismas relaciones conducen en los respectivos ámbitos geográficos a otras con el Cantábrico, el Quercy o el Pirineo central que nos hablan de un complejo juego de interacciones en las que debemos empezar a descartar la idea de que siempre se sustenten en un mismo foco y en una sola dirección. Avanzar en esta idea implican reconocer una mayor variedad regional dentro de cada horizonte estilístico e intentar establecer un mayor vínculo entre los elementos que se deducen de la cultura material y aquellos otros que pertenecen al mundo de la expresión simbólica y artística, intentando, en definitiva, encontrar su explicación en los distintos modelos económicos y territoriales que fueron desarrollándose en la secuencia del Paleolítico Superior europeo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M. (1975): Un curioso hueso grabado del Museo de Huelva. *XIII Congreso Nacional de Arqueología*: 139-148.
- APARICIO, J. (1977): *La Cueva del Volcán del Faro (Cullera, Valencia)*. Nota informativa con motivo del cincuenta Aniversario de la Fundación del Servicio de Investigación Prehistórica. Diputación Provincial de Valencia: 14 pp. y 9 lám.
- APARICIO, J. (1980): El Paleolítico. *Nuestra Historia, Valencia*: 13-52.
- APARICIO, J. (1981): Nueva pieza de arte mobiliario parpallense. *Archivo de Prehistoria Levantina XVI*: 39-58.
- ASQUERINO, M.D. (1993): Prehistoria económica. Explotación de recursos y materias primas en la Prehistoria cordobesa. *Investigaciones Arqueológicas en Andalucía, 1985-199*: 253-262.
- AURA, J. E. (1986): La ocupación magdaleniense de la Cueva de Nerja (La Sala de la Mina). *La Prehistoria de la Cueva de Nerja (Málaga) I*: 196-267.
- AURA, J.E. (1988): *La Cova del Parpalló y el Magdaleniense mediterráneo o de facies ibérica*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valencia.
- AURA, J.E. (1989): Solutrenses y Magdalenienses al sur del Ebro. Primera aproximación a un proceso de cambio tecnológico: el ejemplo de Parpalló. *Saguntum-PLAV 22*: 35-65.
- BARANDIARÁN, I. (1973): *Arte mueble del Paleolítico Cantábrico*. Zaragoza: 369 pp.
- CACHO, C.; RIPOLL LÓPEZ, S. (1987): Nuevas piezas de arte mueble en el Mediterráneo español. *Trabajos de Prehistoria 44*: 35-62.
- CARBONELL, E.; MARCET, R. (1976): El Tut de Fustanyà. *III Assemblea d'estudis sobre el Comtat de Besalú*: 73-86.
- CASABO, J.; GRANGEL, E.; PORTELL, E.; ULLOA, P. (1991): Nueva pieza de arte mueble paleolítico en la provincia de Castellón. *Saguntum-PLAV 24*: 131-136.
- CLOTTES, J. (1989): L'art pariétal du Magdalénien récent. *Almanson, Revista de Cultura 7*: 37-94.

- CLOTTES, J.; GIRAUD, J.P.; SERVELLE, C. (1986): Un galet gravé badegoulien à Vers (Lot). *Estudios en Homenaje al Dr. A. Beltrán Martínez*: 61-83.
- CLOTTES, J.; COURTIN, J. (1994): *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*. Seuil. París: 197 pp.
- COMBIER, J. (1984): Grottes ornées de l'Ardèche. *Dossiers Histoire et Archéologie* 87: s/n.
- COMBIER, J. (1989): A propos de la chronologie de l'art pariétal rhodanien. *Art pariétal paléolithique: étude et conservation. Colloque International Périgieux*. Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine 6: 115-116.
- COMBIER, J.; DROUOT, E.; HUCHARD, P. (1958): Les grottes solutréennes à gravures pariétales du Canyon inférieur de l'Ardèche. *Mémoires de la S.P.F.* 5: 61-117.
- CONKEY, M.W. (1990): L'art mobilier et l'établissement de géographies sociales. *L'art des objets au Paléolithique. Colloque international d'art mobilier paléolithique* 2: 163-172.
- CORCHÓN, M.S. (1986): *El Arte Mueble Paleolítico Cantábrico: Contexto y análisis interno*. Monografías del Centro de Investigación y Museo de Altamira 16: 482 pp.
- DELPORTE, H. (1981): *L'objet d'art préhistorique*. París: 83 pp.
- DROUOT, E. (1970): Les caractères de l'art rupestre paléolithique en Languedoc oriental. *Ecole Antiquaire de Nîmes* 5: 13-51.
- FORTEA, F.J. (1978): Arte Paleolítico del Mediterráneo español. *Trabajos de Prehistoria* 35: 99-149.
- FORTEA, F.J. (1986): El Paleolítico Superior y Epipaleolítico en Andalucía. Estado de la cuestión cincuenta años después. *Actas del Congreso Homenaje a L. Siret*: 67-78.
- FORTEA, F.J.; FULLOLA, J.M.; VILLAVARDE, V.; DAVIDSON, I.; DUPRÉ, M.; FUMANAL, M.P. (1983): Schéma paléoclimatique, faunique et chronostratigraphique des industries à bord abattu de la région méditerranéenne espagnole. *Rivista di Scienze Preistoriche XXXVIII*: 21-67.
- FORTEA, J. (1989): Cuevas de La Lluera. Avance al estudio de sus artes parietales. *Cien años después de Sautuola. Estudios en homenaje a Marcelino Sanz de Sautuola en el Centenario de su muerte*: 187-202.
- FULLOLA, J.M.; GARCÍA-ARGÜELLES, P.; MILLÁN, M. (1988): Noves aportacions al coneixement de la Cova del Parco, Alòs de Balaguer, La Noguera, Lleida (Campanya 1984). *Prehistòria i Arqueologia de la Conca del Segre. Homenatge al Prof. Dr. J. Maluquer de Motes*: 29-35.
- FULLOLA, J.M.; VIÑAS, R.; GARCÍA-ARGÜELLES, P. (1990): La nouvelle plaquette gravée de Sant Gregori (Catalogne, Espagne). *L'art des objets au Paléolithique. Colloque international d'art mobilier paléolithique* 1: 279-286.
- FULLOLA, J.M.; COURAUD, C. (1984): Le galet peint de l'abri du Filador (Catalogne, Espagne). *L'Anthropologie* 88: 119-123.
- FULLOLA, J.M.; VIÑAS, R. (1988): Dernières découvertes dans l'art préhistorique de Catalogne (Espagne). *L'Anthropologie* 92: 123-132.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C. (1988): Le fait artistique à la fin du Paléolithique. *Préhistoire Ariégeoise XLIII*: 35-62.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C.; GONZÁLEZ MORALES, M. (1986): *La Prehistoria en Cantabria*. Ediciones Tantín, Santander.
- GRAZIOSI, P. (1968): L'art paléo-épipaléolithique de la Province Méditerranéenne et ses nouveaux documents d'Afrique du Nord et du Proche-Orient. *Simposio Internacional de Arte Rupestre*: 265-271.
- GRAZIOSI, P. (1956): *L'arte dell'antica età della pietra*. Firenze.
- GRAZIOSI, P. (1964): L'art paléolithique de la «province artistique méditerranéenne» et ses influences dans les temps postpaléolithiques. *Prehistoric Art of Western Mediterranean and the Sahara* (Pericot, L. y Ripoll, E. eds.): 35-46.
- HERNÁNDEZ, M.S. (1992): Arte rupestre en la región central del Mediterráneo peninsular. *Aragón/Litoral mediterráneo: Intercambios culturales durante la Prehistoria*: 435-446.
- HERNÁNDEZ, M.S.; FERRER, P.; CATALÁ, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- ITURBE, G.; FUMANAL, M.P.; CARRIÓN, J.S.; CORTELL, E.; MARTÍNEZ, R.; GUILLEM, P.M.; GARRALDA, M.D.; VANDERMEERSCH, B. (1994): Cova Beneito (Muro, Alicante): una perspectiva interdisciplinar. *Recherques del Museu d'Alcoi* 2: 23-88.
- LEONARDI, P. (1988): Art paléolithique mobilier et pariétal en Italie. *L'Anthropologie* 92: 139-202.
- LORBLANCHET, M. (1989): Nouvelles découvertes d'art pariétal paléolithique en Quercy. *Art pariétal paléolithique: étude et conservation. Colloque International Périgieux*. Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine 6: 79-105.
- LORBLANCHET, M. (1994): Cognac. *International Newsletter on Rock Art* 7: 6-7.
- MARTÍ, B.; HERNÁNDEZ, M.S. (1988): *El Neolític Valencià. Art rupestre i cultura material*. Servei d'Investigació Prehistòrica, Valencia.
- MARTÍNEZ ANDREU, M. (1989): *El Magdaleniense Superior en la costa de Murcia*. Editora Regional de Murcia. Colección Documentos, 2.

- MOURE ROMANILLO, J.A. (1988): Composition et variabilité dans l'art pariétal paléolithique cantabrique. *L'Anthropologie* 92: 73-86.
- MOURE ROMANILLO, J. A. (1990): Fauna y medio ambiente en el arte rupestre paleolítico. *B.S.A.A.V.* 56: 38-52.
- OLARIA, C.; GUSI, F.; ESTÉVEZ, J.; CASABÓ, J.; ROVIRA, M.L. (1981): El yacimiento magdalenense de Cova Matutano (Villafamés, Castellón). Estudio del sondeo estratigráfico 1979. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* 8: 21-100.
- PALMA DI CESNOLA, A. (1988): *Paglicci. Rignano Garzanico*. Centro Regionale Servizi Educativi e Culturali: 85 pp.
- PERICOT, L. (1942): *La Cueva del Parpalló (Gandía)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- PERICOT, L.; MALUQUER DE MOTES, J. (1951): *La colección de Bosóms*. Monografías del Instituto de Estudios Pirenaicos: 5-76.
- RIPOLL, E. (1965): Una pintura de tipo paleolítico en la sierra de Montsiá (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del arte levantino. *Miscelánea en homenaje al Abate H. Breuil* II: 297-302.
- RUEDA, M. (1985): El treball de les matèries dures animals al Paleolític Superior del Reclau Viver. *Cypsela* V: 7-20.
- RUEDA, M. (1987): La indústria òssia del Paleolític Superior de Serinyà: Reclau Viver i Bora Gran d'en Carreras. *Cypsela* VI: 229-236.
- SACCHI, D. (1986): *Le Paléolithique supérieur du Languedoc Occidental et du Roussillon*. XXI supplément à Gallia Préhistoire.
- SANCHIDRIÁN, J.L. (1986): Arte prehistórico de la Cueva de Nerja. *Trabajos sobre la cueva de Nerja 1. La Prehistoria de la Cueva de Nerja (Málaga)*: 283-330.
- SIEVEKING, A. (1987): *Engraved Magdalenian Plaquettes. A regional and stylistic analysis of stone, bone and antler plaquettes from Upper Palaeolithic sites in France and Cantabric Spain*. B.A.R. International Series, 369.
- UCKO, P. (1987): Débuts illusoires dans l'étude de la tradition artistique. *Préhistoire Ariégeoise* XLII: 15-82.
- VILASECA, S. (1934): L'Estació-taller de sílex de Sant Gregori. *Memoria de la Academia de Ciencias y Arte de Barcelona* XXIII: 415-439.
- VILLAVERDE, V. (1985): Hueso con grabados paleolíticos de la Cova de les Cendres (Teulada, Alicante). *Lucentum* IV: 7-14.
- VILLAVERDE, V. (1988): Consideraciones sobre la secuencia de la Cova del Parpalló y el arte paleolítico del Mediterráneo español. *Archivo de Prehistoria Levantina* XVIII: 1-37.
- VILLAVERDE, V. (1990): Animation et scènes sur les plaquettes de Parpalló (Gandía, Espagne). Quelques considerations sur la pictographie dans l'art mobilier. *L'art des objets au Paléolithique. Colloque international d'art mobilier paléolithique* 2: 227-244.
- VILLAVERDE, V. (1992): El Paleolítico en el País Valenciano. *Aragón / Litoral mediterráneo. Intercambios culturales durante la Prehistoria*: 55-87.
- VILLAVERDE, V. (1992): Principaux traits évolutifs de la collection d'art mobilier de la Grotte de Parpalló. *L'Anthropologie* 96: 375-396.
- VILLAVERDE, V. (1994): *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos con grabados y pinturas*. Valencia.
- VILLAVERDE, V. (e.p.): Análisis del bestiario de la colección de arte mueble de la Cova del Parpalló. *Veleia*.
- VILLAVERDE, V.; FULLOLA, J.M. (1990): Le Solutrén de la zone méditerranéenne espagnole. *Feuilles de pierre. Les industries à pointes foliacées du Paléolithique supérieur européen* ERAUL 42: 467-480.