

## La colección de plaquetas de la Cova del Parpalló (Gandia)

*Valentín Villaverde Bonilla*

*Universitat de València*

En los primeros días de junio de 1929, cuando Lluís Pericot inició la excavación de la Cova del Parpalló, poco era lo que se sabía del arte paleolítico en la vertiente mediterránea peninsular. Las cuevas de la Pileta y de Trinidad de Ardales, publicadas por Henri Breuil los años 1915 y 1921, constituían las únicas referencias de un arte cavernario que en aquellas fechas se consideraba contemporáneo de las manifestaciones pintadas descubiertas en los abrigos de la zona levantina. Se trataba de una visión que proponía la existencia en la Península Ibérica de dos tradiciones culturales distintas durante el Paleolítico superior. Una septentrional y cantábrica, estrechamente relacionada con el ámbito francés, y otra meridional y fundamentalmente mediterránea, de tradición capsiese, emparentada con el Norte de África. Esta situación, en gran parte consecuencia de la visión que tenían H. Breuil y Hugo Obermaier del Arte Levantino, complicaba la explicación misma del arte parietal descubierto en las dos cavidades malagueñas. Su concepto y su temática nada tenían que ver con el Arte Levantino, pese a encontrarse en el necesario punto de paso de las influencias norteafricanas.

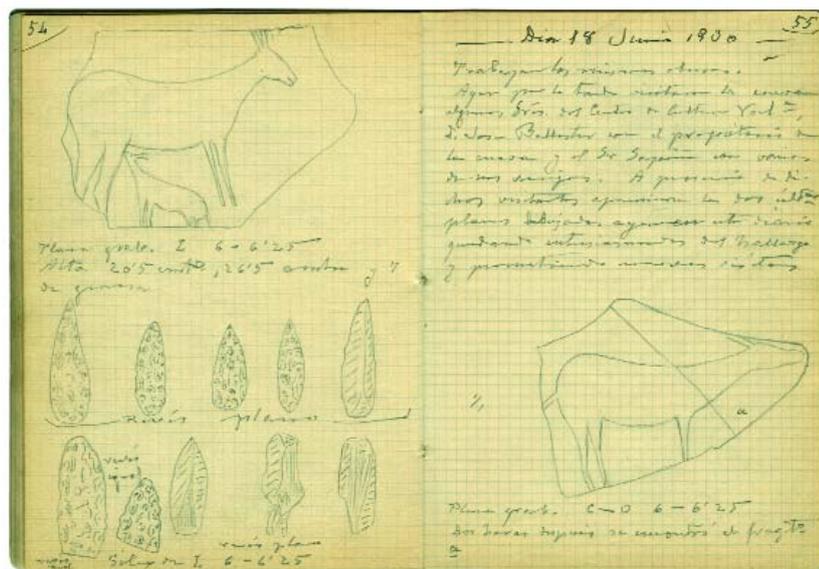
El mismo H. Breuil había visitado y recogido el año 1913 en la Cova del Parpalló unas cuantas piezas líticas y una plaqueta caliza grabada que no tardó en publicar. En ella identificó la representación grabada de una cabeza de lince. Una identificación que, dicho sea de paso y a pesar del indudable magisterio del sabio francés, nunca fue aceptada en la bibliografía especializada. Con todo, el arte mueble paleolítico era bien conocido en Francia en esas fechas y no resultó extraño asimilar con facilidad el descubrimiento de una pieza sobre ese tipo de soporte en el yacimiento gandiense. Eran ya numerosas las colecciones de plaquetas y cantos grabados conocidas en tierras francesas o cantábricas.

A pesar de que la plaqueta de la Cova del Parpalló se diferenciaba en la técnica y en la temática del arte rupestre levantino, su existencia no

provocó el más mínimo problema para el mantenimiento de la teoría defendida en torno a la cronología paleolítica del Arte Levantino. En el modelo interpretativo imperante en esas fechas no cabía otra solución que pensar que uno y otro arte, el mueble y el parietal, podían diferenciarse por motivos de significación.

Los años de excavación de la Cova del Parpalló fueron decisivos para que esta visión fuera cambiando. Ciertamente, la evidencia proporcionada por las excavaciones de este yacimiento fue determinante, pero justo es reconocer que la situación había estado precedida del cuestionamiento por parte de Eduardo Hernández Pacheco de la visión defendida por H. Breuil y H. Obermaier con respecto al Arte Levantino. A partir del estudio de las pinturas levantinas de la Cueva de la Araña de Bicorp, E. Hernández Pacheco propuso la cronología mesolítica de una buena parte del Arte Levantino, vinculando sus orígenes con el final del ciclo artístico magdalenense y su final con el Neolítico.

Página del diario de excavación de los años 1929-1930 en la Cova del Parpalló (Gandia).



La excavación de Parpalló se realizó en tres campañas, de 1929 a 1931. La participación de una nutrida cuadrilla de obreros y el levantamiento del relleno mediante capas artificiales de una cierta potencia explican el reducido tiempo empleado en el proceso de excavación, pero esas fueron circunstancias propias de la época y que también concurren en otros importantes yacimientos excavados en otras regiones europeas. El control estratigráfico fue escaso, salvo en lo que se refiere a la última campaña de excavación, en la que se disponía a cara vista del corte dejado por los trabajos en los sectores excavados hasta entonces.



Vista de la entrada  
de la Cova del Parpalló  
(Gandia). 1929-1931.  
[Lluís Pericot. Placa  
de vidrio. SIP 755]

Muchas fueron las novedades que la excavación de la Cova del Parpalló proporcionó. La importancia del yacimiento quedó pronto puesta de manifiesto por la gran cantidad de material lítico y óseo recuperado, por la abundancia de restos óseos de la fauna consumida, por la constatación de la riqueza de la colección de arte mueble y, lo que no es menos importante, la amplitud de la secuencia arqueológica, con más de siete metros de potencia sedimentaria que permitía establecer con criterios sólidos la evolución del Paleolítico superior en la vertiente mediterránea peninsular.

Industria y secuencia sirvieron para asentar una nueva visión del Paleolítico superior mediterráneo, dejando de lado el africanismo hasta entonces imperante en algunos investigadores. Los hallazgos de la Cova del Parpalló fueron pronto manejados por Luis Siret para sustentar su propuesta de seriación de los yacimientos del Sureste peninsular. Pero la gran novedad de Parpalló, lo que le otorgó su excepcionalidad como yacimiento paleolítico, la constituyó su rica colección de arte mueble, que abarcaba la totalidad de la secuencia arqueológica paleolítica.

En los primeros trabajos publicados por L. Pericot sobre los hallazgos de Parpalló, y en particular en aquellos que dedicó al arte mueble, quedó clara su visión de este arte como un fenómeno culturalmente relacionado con el arte paleolítico franco-cantábrico, y no sólo con el mobiliario. Las referencias a paralelos parietales son constantes en las páginas de la monografía dedicadas al estudio de las plaquetas, con citas a cavidades tan conocidas entonces como Covalanas, la Pasiega, la Pileta, Combareles, la Peña del Candamo, Font de Gaume o Altamira.

Sin embargo, la comparación efectuada por Paolo Graziosi entre la Cova del Parpalló y Grotta Romanelli en fecha tan temprana como 1932, llevó también a L. Pericot a proponer la existencia de una relación entre los motivos geométricos dominantes en las plaquetas de algunos niveles de la secuencia de Parpalló y los motivos grabados de carácter geométrico de algunos yacimientos capsenses. Es conveniente recordar que Dorothy A. E. Garrod consideró en sus trabajos de 1936 y 1938, precisamente a partir de las piezas solutrenses encontradas en Parpalló, que esas relaciones remontaban al menos a este periodo del Paleolítico y constituían la explicación del origen mismo del Solutrense europeo.

La idea de que el arte mediterráneo adquiriría especificidad regional frente al franco-cantábrico, especialmente en los momentos magdalenenses de la secuencia, constituyó una de las propuestas más originales de P. Graziosi y L. Pericot. La idea llegó incluso a considerar que ese marco de relaciones sobrepasaba el ámbito europeo y alcanzaba el Norte de África. A pesar de que esta última propuesta duró tan sólo mientras imperaron en la investigación del paleolítico peninsular las tesis africanistas, la relación entre el arte de Parpalló y el arte italiano adquirió mayor solidez e hizo que arraigara en la investigación del arte paleolítico europeo la idea de que existían dos grandes provincias artísticas a partir del momento en que se constataba en la Cova del Parpalló la diversificación regional del final del Solutrense.

La trascendencia de esta visión se comprende rápidamente al comprobar que en las sucesivas síntesis del Arte Paleolítico europeo realizadas de André Leroi-Gourhan, en los años que van de mediados de los

sesenta a inicios de los ochenta del pasado siglo, la idea de P. Graziosi estuvo siempre presente y con ella la consideración de atipicidad y especificidad del arte de Parpalló con respecto al arte franco-cantábrico.

Pero al referirnos a esta cuestión, trascendental a la hora de hacer una recapitulación sobre la importancia de la repercusión del arte mueble de este yacimiento en la comprensión del arte paleolítico, nos alejamos considerablemente de las fechas a las que remiten las primeras publicaciones sobre el mismo, las comprendidas entre el inicio de las excavaciones y la progresiva pérdida de importancia en la escena internacional de las ideas de H. Breuil, a finales de los años cincuenta e inicio de los sesenta.

Si nos ceñimos a esas fechas, y sobre todo a los años que circundan la publicación monográfica del yacimiento, podemos constatar que la repercusión que tuvieron los hallazgos de arte mueble de Parpalló en el panorama de la investigación internacional fue escasa y desigual. En buena parte esta circunstancia se explica por la crítica situación que se produjo en los años siguientes a la finalización de las excavaciones. La Guerra Civil española y la II Guerra Mundial constituyeron eventos de suficiente envergadura como para explicar que entre los años 1936 y 1945 la investigación y la divulgación de los hallazgos científicos de este yacimiento se vieran afectados por una situación poco propicia para esa difusión científica de resultados. Además, justo es señalar que, con anterioridad a la publicación de la monografía dedicada al yacimiento en el año 1942, los avances publicados por L. Pericot fueron escasos.

Como él mismo señala en las páginas de la mencionada monografía, las publicaciones se limitaron a algunas comunicaciones presentadas a congresos de ámbito nacional y un artículo incluido en el libro homenaje al Conde de Henri Bégouën, publicado en los *Mélanges de Préhistoire et d'Archaeologie* de Toulouse el año 1939. Una corta pero importante reflexión sobre las plaquetas pintadas del yacimiento valenciano que, probablemente de haberse publicado en otras fechas, debería haber tenido una repercusión que en esos años no alcanzó.

La Cova del Parpalló había proporcionado la más rica colección de plaquetas con motivos figurativos y signos pintados conocida hasta entonces. El trabajo de L. Pericot daba a conocer la importancia de éstas piezas a lo largo de toda la secuencia y especialmente en las etapas solutrenses. H. Bégouën publicó en la misma monografía una nota sobre las piezas pintadas de cronología magdaleniense de los yacimientos franceses, pero muchos años después la bibliografía francesa siguió insistiendo en la rareza de la pintura en el arte mobiliario paleolítico e ignoró la importancia de este procedimiento técnico en la secuencia de la Cova del Parpalló.

Plaqueta calcárea decorada  
de la Cova del Parpalló  
(Gandia) número 18.705.  
Caballo pintado y grabado  
del Solútreo-gravetiense III.  
1929-1931.  
[Casa Grollo. Placa  
de vidrio. SIP 48]



La razón hay que buscarla en la idea, imperante entonces y que ha durado hasta hace bien poco, de que el arte mueble paleolítico tenía una significación distinta que el arte parietal, formaba parte del fenómeno artístico doméstico o cotidiano y se apartaba, por tanto, de la dimensión religiosa o sacra del arte parietal. Como han señalado recientemente Manuel González Morales y Oscar Moro el concepto de artesanía dominaba la interpretación del arte mobiliario paleolítico, una idea que explica la facilidad con que se aceptó la existencia de este arte a comienzos del siglo XIX y explica también las reticencias que rodearon la aceptación de la autenticidad del arte paleolítico parietal. En ese contexto teórico, la pintura de las plaquetas de la Cova del Parpalló sugería un concepto gráfico muy parietal, una imagen que entraba en contradicción con esa visión dualista de la expresión artística paleolítica.

La otra gran novedad de la Cova del Parpalló provenía de la importancia del arte solutrense. Casi la mitad de las plaquetas correspondían a ese periodo y proporcionaban la más rica colección de arte solutrense bien datado jamás conocida. Sin embargo, la provincia mediterránea y sus implicaciones de especificidad jugaron en contra de Parpalló y la valoración de su arte solutrense. La normalidad con la que tanto P. Graziosi como L. Pericot abordaron las relaciones del arte de esos niveles con el de la región franco-cantábrica pronto fue olvidada, dando paso a una visión más contrapuesta entre ambas regiones desde el inicio del Paleolítico superior. Esa al menos fue la propuesta de A. Leroi-Gourhan, y su influencia alcanzó a la mayor parte de la investigación hasta finales de los años setenta.



Plaqueta calcárea decorada de la Cova del Parpalló (Gandia) número 20.177. Ciervo grabado del Magdaleniense superior. 1929-1931. [Casa Grollo. Placa de vidrio. SIP 781

Nos referimos a esas fechas, al final de esta nota, porque constituyen el punto de inflexión con respecto a la visión que hasta entonces se había tenido de la Cova del Parpalló, del Paleolítico superior mediterráneo y de su colección de arte mueble. A partir de entonces distintos trabajos de investigación se centraron en la revisión y estudio de los materiales recuperados en los años treinta por L. Pericot. Y el fruto de esa labor fue modificar la visión de esta región, al señalar sus estrechos vínculos culturales con las regiones más inmediatas, el Sur de Francia y la región cantábrica peninsular, y entender la evolución de sus industrias y su arte a partir de esas relaciones.

La idea de existencia de una región mediterránea contrapuesta a la franco-cantábrica ha sido paulatinamente abandonada y ha dado paso a una visión más regionalizada del arte paleolítico europeo. Ahora se considera que la vertiente mediterránea ibérica no ofrece especiales relaciones con el Sur de Italia, sino con sus regiones limítrofes más inmediatas, con lo que el arte de Parpalló ha vuelto a ser analizado en los mismos términos en los que L. Pericot lo hizo al valorar las representaciones figurativas de sus plaquetas, esto es, en estrecha relación con el arte de los yacimientos parietales y muebles del resto de la Península Ibérica y de la mitad meridional de Francia. La vigencia de la colección de arte de la Cova del Parpalló se ha visto así mismo reforzada por el descubrimiento de arte parietal en el mismo yacimiento y en la vecina Cova de les Meravelles, también de Gandia. El arte solutrense de la Cova del Parpalló, acompañado de numerosos conjuntos parietales de esa misma cronología, constituye ahora uno de los referentes

más importantes para establecer las características del arte paleolítico europeo de esas fechas. Cerca de alcanzar los ochenta años desde el inicio de las excavaciones de L. Pericot en el yacimiento, la colección de arte mueble de Parpalló continúa constituyendo un referente singular en el panorama del arte paleolítico europeo.