

IGNACIO BARANDIARAN MAESTU

(Universidad del País Vasco)

**ALGUNOS TEMAS NO FIGURATIVOS DEL ARTE
MUEBLE PREHISTORICO**

(A propósito de las placas grabadas de La Cocina)

1. Presentación

La aportación ejemplar de la obra de Domingo Fletcher al conocimiento de la Prehistoria ibérica ha incidido varias veces en el comentario de la colección de placas grabadas de la cueva de La Cocina. Encontrando ese lote su justa valoración tanto en textos sintéticos de fondo (1) como en la espléndida presentación gráfica de los fondos del Museo de Prehistoria de Valencia (2).

En una clásica definición del arte o de lo artístico (tomada de un prestigioso diccionario enciclopédico extranjero) se supone que lo sea cualquier «aplicación de conocimientos razonados y de medios especiales (cualquier tipo de técnica) a la realización de una concepción». Tal definición amplia permite acoger las múltiples versiones de lo artístico en la Prehistoria: de expresión figurada o no o en la difícil linde conceptual entre lo artístico y lo artesano. Pero restan en el arte prehistórico (y en el «primitivo», en general) numerosos matices que perfilar entre esos ámbitos de conceptos demasiado próximos: su sen-

(1) D. FLETCHER VALLS: «Problèmes et progrès du Paléolithique et du Mésolithique de la Région de Valencia (Espagne)». *Quartär*, 7/8, Bonn, 1956, págs. 66-90.

(2) D. FLETCHER VALLS: «Museo de Prehistoria de la Diputación Provincial de Valencia». Publicaciones del Círculo de Bellas Artes, Valencia, 1974.

tido propio y su dependencia/derivación con respecto a las categorías vecinas. Así, por ejemplo:

- a) En el sentido —o sea, la significación, explicación o aprecio— del arte portátil (o mueble) frente al rupestre: ¿son manifestaciones «sinónimas» e indistintas, o complementarias, o alternativas, o independientes?
- b) Entre las diversas categorías de expresión (realista, estilizada, esquemática, abstracta,...) que frecuentemente, y con bastante incorrección, empleamos casi todos.
- c) Entre lo alusivo (es decir, de referencia en cuanto signo a entes físicos o de razón) y lo decorativo (puramente ilusorio, equilibrado u ornamental).
- d) O entre las escuelas, estilos, provincias o facies que se establecen agrupando afinidades más llamativas por evidentes.

Como contribución de amistad al homenaje ofrecido a Domingo Fletcher he querido tomar el propósito de la colección mobiliaria de La Cocina para suscitar alguna reflexión sobre temas convergentes en el arte mueble del final del Paleolítico Superior y de etapas prehistóricas más recientes en la península y zonas vecinas.

2. *Las placas grabadas de la cueva de La Cocina*

La cueva de La Cocina fue excavada por Luis Pericot entre 1942 y 1945, dentro de los planes de investigación del Servicio de Investigación Prehistórica valenciano, completándose su estudio en campañas muy recientes por Javier Fortea. Dos publicaciones básicas evalúan los estratos y efectivos arqueológicos hallados en las excavaciones de Luis Pericot: por su propio autor y por Javier Fortea (3) basando en la sucesión de capas de La Cocina la organización de los horizontes culturales del Epipaleolítico «geométrico» del Levante español en su evolución.

Las piezas aquí interesadas son losas-placas de dimensiones medianas a pequeñas, de contorno irregular aunque con cierta tendencia a lo ovalado o trapezoidal alargado. La colección que halló Pericot suma un total de 35 ejemplares: casi todos (salvo tres que están decorados por ambos lados) fueron grabados por una sola cara. En la figura

(3) L. PERICOT GARCIA: «La cueva de La Cocina (Dos Aguas). Nota preliminar». *Archivo de Prehistoria Levantina*, II, 1945, Valencia, 1946, págs. 39-70.

J. FORTEA PEREZ: «La cueva de La Cocina. Ensayo de cronología del Epipaleolítico (Facies Geométricas)». *Serie de Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica*, núm. 40, Valencia, 1971.

1.ª ofrezco una selección de esos ejemplares con versiones aproximadas que he calcado de fotografías publicadas por Fortea y por Fletcher (4). La temática de la colección consiste, en esencia, en decoraciones de trazos rectilíneos dispuestos en tramas, en estructura radial o en bandas complejas, a partir de la propia forma del soporte o de varios ejes de simetría suscitados por su módulo. Tales temas encajan en lo que genéricamente se ha denominado «esquemático» o «lineal geométrico».

Las placas de La Cocina se hallaron en la parte inferior (entre los 2'30 y los 2'70 metros de profundidad) del «nivel» II de la cueva. Pertenecen, pues, al «horizonte Cocina II» de la propuesta de Javier Fortea (5) del Epipaleolítico de facies geométrica, en una fase pre-cardial: su datación remontaría a finales del VI Milenio y cubriría el desarrollo de la primera mitad del V.

Su posición estratigráfica y en el ámbito levantino así como su propia temática no figurativa provocan una compleja discusión sobre su carácter independiente o derivado de hábitos artísticos anteriores y/o foráneos. Diversos argumentos muy matizados se han expuesto desde las varias posiciones que se han enfrentado con la dialéctica continuidad/originalidad que la colección de La Cocina sugiere.

La *provincia mediterránea* propuesta por P. Graziosi para el arte del Paleolítico Superior tendría una perduración en etapas prehistóricas posteriores con una caracterización predominante en tratamientos «esquemáticos» y «geométricos» (6).

Para Fortea (7), «Cocina II representa una original evolución *in situ*, plenamente ibérica, pero hecha desde las bases industriales sentadas en el horizonte precedente de Cocina I, cuya tipología habría que poner en relación con el mundo tardenoisiense y, más concretamente, castelnoviense... (o, en términos preferibles, tardenoide y castelnovoide)».

Al estructurar el amplio efectivo de las manifestaciones de arte del Levante peninsular en su contexto del Mediterráneo occidental, José Aparicio (8) ha anotado varias etapas o estilos tras el «arte parpalló-

(4) FORTEA PEREZ: Op. cit. en la nota anterior.

FLETCHER VALLS: Op. cit. en la nota 2.

(5) FORTEA PEREZ: Op. cit. en la nota 3.

(6) P. GRAZIOSI: «L'art paléolithique de la Province méditerranéenne et ses influences dans les temps post-paléolithiques», en *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*. New York, 1964, pág. 36.

(7) J. FORTEA PEREZ: «Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino». *Zephyrus*, XXV, Salamanca, 1974, pág. 233.

(8) J. APARICIO PEREZ: «El Mesolítico en Valencia y en el Mediterráneo occidental». *Serie de Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica*, núm. 59, Valencia, 1979, págs. 199-262.

nes»: a) Incisiones rupestres fusiformes; b) arte rupestre levantino; c) arte esquemático; y d) arte lineal geométrico de Cocina. Este *arte lineal geométrico* de las placas de La Cocina engloba «motivos poco variados, pudiendo calificarse de monótonos... series de rayas paralelas, que se organizan en zonas, y éstas a su vez forman combinaciones con otras zonas de distinta orientación...». Para Aparicio «no es posible relacionarlo con el arte parietal contemporáneo, de concepción, técnica y estilo totalmente diferente...», aunque se reconoce que en el soporte y en la temática haya en La Cocina una cierta derivación del arte del Parpalló «surgiendo como forma evolutiva» de él.

Ann Sieveking (9) ha expuesto hace poco un alegato a favor del reconocimiento de una continuidad formal entre el arte Paleolítico y el del «Mesolítico» franco-cantábrico en un lote amplio de temas no figurativos o «esquemáticos». Haces de líneas múltiples, temas simétricos en paralelo, entrecruzados y bandas onduladas aparecen en todo el ámbito territorial citado apreciándoseles antecedentes en otras evidencias (tanto parietales como muebles) del Paleolítico Superior de la región. Más aún sugiere Sieveking —con varios ejemplos del arte del Levante (tanto del rupestre levantino como del mueble de La Cocina)— una similar comunidad temática en el seno de la «provincia mediterránea» y de ésta misma con la «franco-cantábrica».

3. Sobre la continuidad/evolución del arte prehistórico

Las opiniones aducidas se apoyan en argumentos extensos que pretenden demostrar una cierta derivación del arte postglaciar a partir del desarrollado en el Paleolítico Superior: así ha sido reiteradamente expuesto por Paolo Graziosi (10) en la *provincia mediterránea* y, sin mucha dificultad, puede extenderse a bastantes aspectos de otras áreas del arte prehistórico occidental.

Para Graziosi (11) en ese territorio circummediterráneo el arte del Paleolítico Superior aboca en el del Epipaleolítico, a partir de los esquemas, convenciones y temas propios del pleno Gravetiense regio-

(9) A. SIEVEKING: «Continuité des motifs schématiques, au Paléolithique et dans les périodes postérieures en Franco-Cantabrie». Altamira Symposium, Madrid, 1981, págs. 319-337.

(10) P. GRAZIOSI: «Ciotoli dipinti del Gard. Il disegno schematico paleo e postpaleolitico nella Provincia Mediterranea», en *Festschrift für Lothar Zotz. Steinzeitfragen der Alten und Neuen Welt*, Bonn, 1960, págs. 171-179.

GRAZIOSI: Op. cit. en la nota 6.

(11) P. GRAZIOSI: «L'arte preistorica in Italia». Sansoni editor, Firenze, 1973, págs. 67-69.

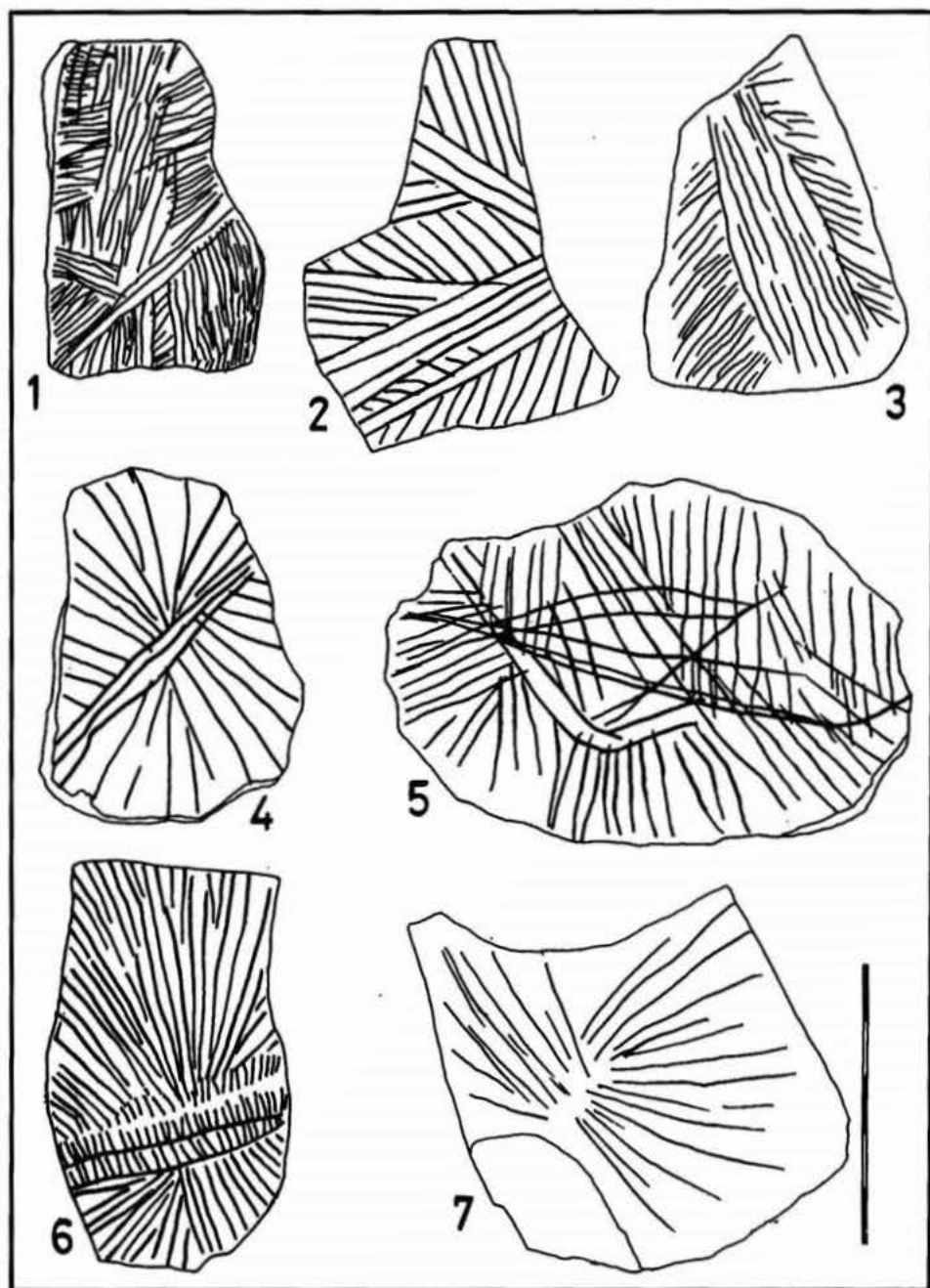


Fig. 1.—Selección de placas grabadas de la cueva de La Cocina. Las número 1 a 5 proceden del nivel II, la 6 del I (capa 6.^a), la 7 se halló fuera de estratigrafía. (Calcos aproximados a partir de fotografías de Domingo Fletcher y Javier Fortea.)

nal hasta el desarrollo del Neolítico. Este estilo característico ofrece —según ese autor— «la mescolanza con incisiones naturalistas de estilo ya mediterráneo, otras de carácter geométrico... llegando en un cierto momento a un desarrollo autónomo que se separa, en ciertos aspectos, de los prototipos franco-cantábricos para afirmarse en un estilo y visión suyos propios». Finalmente, «el esquematismo, el geometrismo y la abstracción, encontraron, según sitios y épocas, su terreno más fecundo en las civilizaciones agrícola-pastoriles, donde el gran naturalismo zoomorfo de las antiguas culturas de los pueblos cazadores no tenía ya posibilidades o necesidad de desarrollarse» (12).

Una importante presentación de estos problemas de relación-derivación en el arte del Levante español desde el «estilo Parpalló» por lo epipaleolítico («tardenoisiense/castelnoviense») a lo de época cardial ha sido razonada por Javier Fortea (13), señalando que la continuidad se trunca en la facies microlaminar (asegurándose —al contrario— en la geométrica hacia el estilo Cocina) y la quiebra que, inmediatamente después, supone el arte rupestre levantino. «El Epipaleolítico microlaminar, escribe Fortea (14), significa un vacío artístico absoluto. Hay que esperar al término del subsiguiente Epipaleolítico geométrico para volver a encontrar una afición artística algo antes que nuestro litoral mediterráneo empezara a neolitizarse. Aparecerá entonces, tanto mueble como parietal, un arte lineal geométrico, sobre el que se superpone el arte levantino, estilística, temática y conceptualmente distinto del que empezó a nacer en el Gravetiense final-Solutrense inferior.»

Los rasgos de continuidad —o contigüidad— entre los diversos estilos o «escuelas» del arte prehistórico se presentan en diversos aspectos: lo temático, lo técnico o la subordinación de la obra a la entidad de los soportes, entre otros.

El proceso de desarrollo del arte figurativo occidental empieza en el primer tercio del Paleolítico Superior y se prolonga —con diversas matizaciones— en etapas prehistóricas más recientes: así, aunque escasísimo, debe anotarse el lote de testimonios de arte figurativo que en estratos del Aziliense del Lot está encontrando en estos años últimos M. Lorblanchet.

(12) GRAZIOSI: Op. cit. en la nota anterior, pág. 173.

(13) FORTEA PEREZ: Op. cit. en la nota 7, págs. 231-239.

(14) J. FORTEA PEREZ: «Arte paleolítico del Mediterráneo español». Trabajos de Prehistoria, 35, Madrid, 1978, pág. 149.

Otra cuestión paralela, y en parte distinta, es la del desarrollo de las manifestaciones no realistas: complementarias para unos, sustitutivas para otros y hasta independientes para algunos del arte figurado animalístico contemporáneo. Bien difícil es, por otro lado, determinar cuándo se originan estas manifestaciones artísticas del *Homo sapiens*: son frecuentes, desde el Musteriense, los trazos grabados sobre fragmentos óseos o líticos pero no es fácil reconocer ni demostrar en ellos aquel carácter artístico. Algunas formas naturales y determinadas actuaciones puramente «técnicas» suscitarían, en la opinión de ciertos prehistoriadores, actitudes expresivas y referencias simbólicas entre las gentes del Paleolítico Medio. Así elucubra —a mi modo de ver no demasiado convincente pues no resulta evidente la pretendida relación de causalidad—, M. Chollot-Varagnac: «los neandertalianos parecen poseer ya muchas técnicas iniciales concernientes a la decoración: las pinturas corporales, tatuajes, elementos de identificación entre tribus y protecciones mágicas precedieron a las pinturas parietales. El descarnamiento, marcando los huesos suscitará los primeros trazos geométricos intencionales... los objetos de curiosidad (como conchas o minerales de formas atractivas) constituirán el inicio del simbolismo y el punto de partida de la esquematización...» (15).

No se puede controlar de forma objetiva —y pese a argumentos de la Etnografía o de la Sociología del Arte— aquel pretendido proceso evolutivo en la Prehistoria desde lo natural y no intencionado hasta lo expresivo/simbólico. Como tampoco es fácil asegurar una relación concatenada entre algunos temas básicos —en tanto que «prototipos»— y las pretendidas versiones estereotipadas que se les derivarían —como «esquemas» o «estilizaciones»— tal como para varias series «evolutivas» concretas se ha expuesto en importantes ensayos de H. Breuil, de G.H. Luquet o de M. Chollot-Varagnac.

Más aún, con relativa frecuencia se ha intentado tender puentes de aproximación entre las dos grandes versiones del arte Paleolítico (lo mobiliario y lo rupestre) pensando que la semejanza relativa entre los temas concretos o entre las convenciones expresivas permitirían aplicar a lo parietal las dataciones (estratigráficas o absolutas) obtenidas de lo portátil. Así, por ejemplo, se ha escrito sobre el sugestivo tratamiento en trazo estriado (detectado de hace tiempo por E. Cartailhac y H. Breuil y analizado posteriormente por otros —F. Jordá y M. Almagro— o sobre algunos tipos concretos de signos (así algunos «tec-

(15) M. CHOLLOT-VARAGNAC: «Les origines du graphisme symbolique. Essai d'analyse des écritures primitives en Préhistoire». Edition Fondation Singer-Polignac, París, 1980, págs. 12-16.

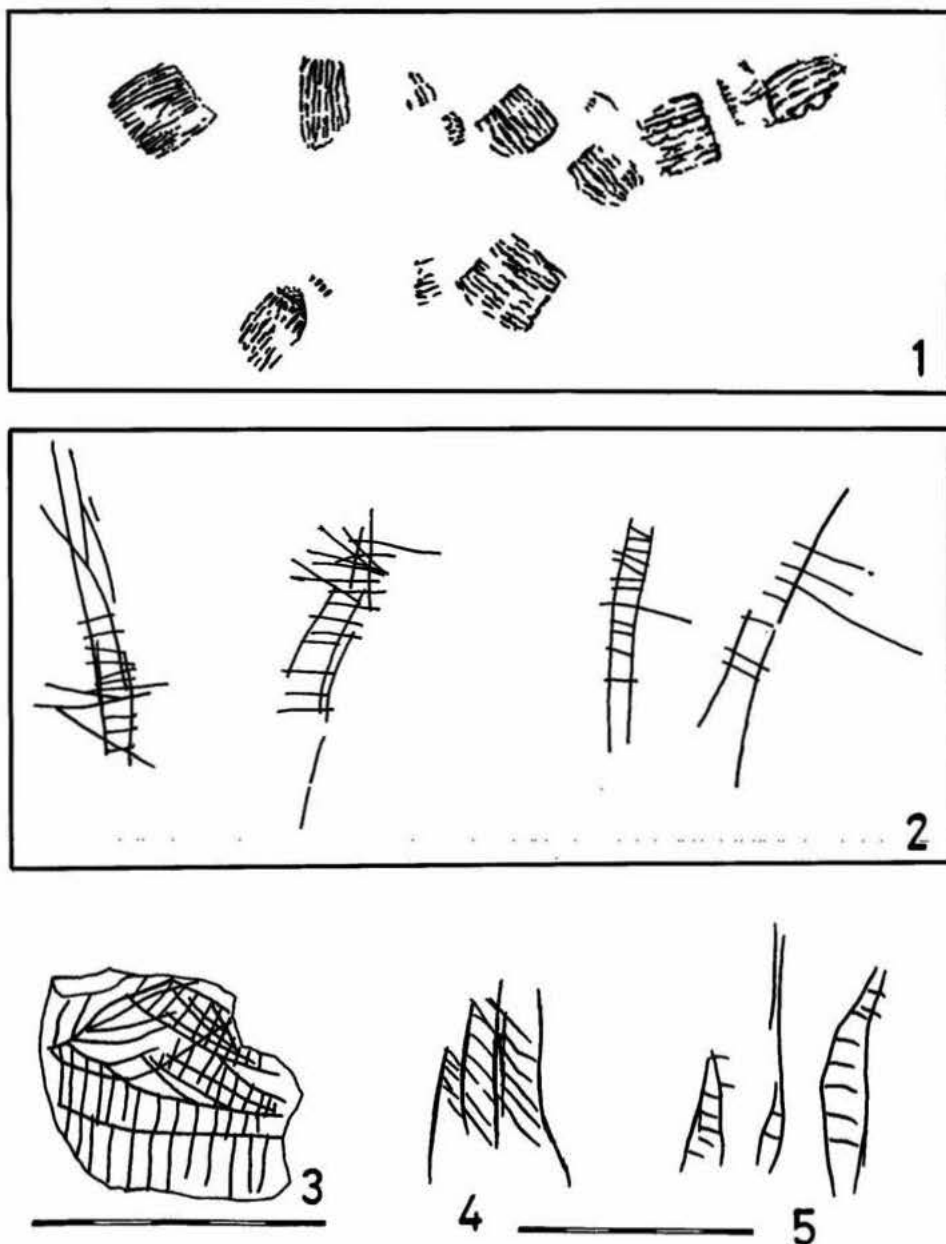


Fig. 2.—1: Signos «tectiformes» en el arte parietal de Las Herrerías (Asturias). 2: «Escaleriformes» grabados en la cueva de Escoural (Portugal). 3: Plaqueta de ocre del Magdaleniense Inferior de Altamira. 4: Signo sobre soporte óseo del Magdaleniense Final del Pendo (Cantabria). 5: Sobre asta del Magdaleniense Inferior de Altamira (Cantabria). Según versiones de F. Jordá y M. Mallo, M. Farinha dos Santos *et alii*, H. Alcalde del Río, e Ignacio Barandiarán.

tiformes»). Cuestiones que, en una perspectiva metodológica más general, han sido presentadas de modo sistemático en textos de H. Breuil, P. Graziosi, A. Laming-Emperaire, A. Leroi-Gourhan o P. Ucko-A. Rosenfeld entre otros y detalladas en casos particulares del arte paleolítico por F. Jordá, P. Utrilla, M.^a S. Corchón o I. Barandiarán. A Javier Fortea (16) se debe, en lo referido al arte postpaleolítico del Levante peninsular, el más metódico esfuerzo por establecer los mínimos de certeza estratigráfica —es decir, cronológica— de la pintura parietal levantina a partir de las evidencias mobiliarias de la región.

En la recopilación de M.^a del Pilar Casado de los signos del arte parietal del Paleolítico cantábrico, la mayoría aplastante es de las formas «cerradas» y complejas —los típicos «tectiformes» (casi el 40 % de contorno exterior rectangular o trapecial; un 25 % de triangular)— y de las «largas» —como «claviformes» (un 28 %)—: que casi nada tienen de parecido con lo inventariado en el arte mueble de la región. Sólo en zig-zags, en serie de V y en retículas (que suponen en aquel catálogo casi el 5 % del efectivo estudiado) y en contadísimos ejemplos de «tectiformes» cerrados alargados se aceptaría algunas semejanza con temas de arte portátil (17).

Existe una sólida teoría escrita sobre el aprovechamiento y subordinación de las manifestaciones del arte rupestre a las formas (disposición, dimensiones, textura, alteraciones...) de las paredes y techos de las cuevas. Del mismo modo, se perciben bastantes casos de relación inmediata entre la forma del soporte y la distribución y organización de los temas en el arte mobiliario del Paleolítico Superior (18). Cuestión que, sin demasiada dificultad, debe ser suscitada en el lote de placas de La Cocina, cuyos grabados se organizan a partir de los ejes de simetría de las losetas o/y de la forma de su contorno general.

3.1. *El arte «esquemático» del último tercio del Paleolítico Superior*

La lista de motivos «no realistas» propuesta por Chollot-Varagnac (19) organiza los que ella clasifica en la rica colección de los fondos del

(16) FORTEA PEREZ: Op. cit. en la nota 7.

(17) M.^a P. CASADO LOPEZ: «Los signos en el arte Paleolítico de la Península Ibérica». Monografías Arqueológicas, XX, Zaragoza, 1977.

(18) I. BARANDIARAN MAESTU: «Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico», en Scripta Praehistorica Francisco Jordá Oblata, Salamanca, 1984, págs. 126-140.

(19) CHOLLOT-VARAGNAC: Op. cit. en la nota 15, págs. 37 y ss.

Musée des Antiquités Nationales en veinticinco series: zigzags, aspas, crecientes, festones, muescas, tubérculos, elipses, husos, losanges, dameros losángicos, líneas sinuosas, curvilíneas, puntillados, círculos, nervaduras circulares, líneas radiales, arcadas, decoraciones en torno a una perforación, motivos complejos, líneas y entalladuras transversales, líneas longitudinales, nervaduras longitudinales decoradas, ranuras estriadas, líneas oblicuas incurvadas, y líneas oblicuas. Esta «tipología» —que tomamos como ejemplo de otras que se han suscitado para colecciones similares y están en su misma línea— es un adecuado paradigma de las limitaciones de cualquier intento de estructurar hoy las complejas evidencias de lo «decorativo» en la Prehistoria. Así, anotaríamos, entre otras:

- Lo reducido de la muestra empleada, puesto que pese a la entidad de los fondos del Musée des Antiquités Nationales ese efectivo no representa suficientemente la variedad real del «grafismo simbólico» de la época en el Sudoeste europeo.
- La atención especial concedida a los temas «organizados», es decir, a los de mayor complejidad y regularidad o a los inmediatamente suscitados por la forma del soporte y de sus accesorios (en simetría, disposición radial o periférica, etc.).
- La justificada tendencia a reducir aquellas «categorías gráficas» a los conceptos formales del mundo moderno: muchas veces se suelen estar descomponiendo temas que nos parecen «complejos» en los elementos que fácilmente identificamos a partir de nuestra formación en la geometría «clásica».
- La difícil aplicación de aquella u otra similar tipología a conjuntos distantes en espacio o tiempo. A quien pretendiera emplearla, sin más, para la clasificación, por ejemplo, del lote de La Cocina, se le debe recordar que el efectivo estudiado por M. Chollot-Varagnac (de cerca de 1.900 evidencias) es dominado ampliamente (un 96 % de los casos) por soportes de forma muy regular (de ellos, el 94'3 % son instrumentos óseos sofisticados —arpones, azagayas, bastones, colgantes, tubos, placas recortadas—) frente a sólo un 1'5 % de cantos de piedra de contorno simétrico y un 2'8 % de lajas y otros fragmentos líticos «amorfos».

Se debe subrayar, con respecto a ese arte mueble del tercio final del Paleolítico Superior, que la mayoría de los temas bien estructurados (en reiteración, en alternancia o en combinación) se dan en soportes óseos o/y de módulos simétricos, en tanto que otros en haces o en retículas parecen más propios de placas de hueso o de piedra (siendo dominantes, luego, en el arte postpaleolítico).

En la recopilación del arte mueble del Paleolítico cantábrico existen algunos temas de especial interés, o porque pueden ser comparados con otros del arte rupestre contemporáneo, o por constituir modelos estereotipados que, sin demasiada reticencia, prefiguran temas del arte mueble postpaleolítico (20). Aparte de «escaleriformes» (así en El Pendo, Altamira o Cueto de la Mina), de «chociformes» o de alguna cuadrícula compleja (Candamo, El Pendo), puedo retener ahora: una plaquita de ocre del Magdaleniense III de Altamira, en la figura 2.3 (21) y otra, de data aproximada, una especie de «paleta de ocre» del nivel *e* de Abauntz, fechada por C14 en los 13.850 ± 350 a. de C. (fig. 3.6) (22). Por otra parte se hallan algunos de aquellos «tectiformes» del arte parietal paleolítico peninsular aproximables a otros del mobiliario, como los que se reproducen en la figura 2.1, parietal de la cueva asturiana en Las Herrerías (23); en la 2.2, parietal de la portuguesa de Escoural (24); en la 2.5, sobre asta del Magdaleniense III de Altamira (25), y en la 2.4, sobre soporte óseo del Magdaleniense final de El Pendo (26).

El peculiar, y muy interesante, *estilo parpallense* parece prefigurar más inmediatamente algunos de los temas de la cueva de La Cocina. En el riquísimo repertorio del arte mobiliario con grabados sobre piedra del Parpalló, apreció Luis Pericot (27) una cierta evolución, o cambio, tanto en temática como en estilo desde lo anterior al Magdaleniense «antiguo» a lo producido en el desarrollo de esta cultura: especialmente «en la abundancia de motivos geométricos... con combinaciones de rayados, con temas curvilíneos que son nuevos, acaso coincidente con el desarrollo del grabado en hueso». De tales motivos lineales geométricos —en retículas o en tramas— he entresacado varias placas de comparación más sugestiva con las de La Cocina: del

(20) I. BARANDIARAN MAESTU: «Arte mueble del Paleolítico cantábrico». *Monografías Arqueológicas*, XIV, Zaragoza, 1973, págs. 285-295.

(21) H. ALCALDE DEL RIO: «Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander». *Portugalia*, 2/2, Porto, 1906, págs. 1-42, fig. 10.

(22) P. UTRILLA MIRANDA: «El yacimiento de la cueva de Abauntz (Arraiz, Navarra)». *Trabajos de Arqueología Navarra*, 3, Pamplona, 1982, fig. 61.1.

(23) F. JORDA CERDA y M. MALLO VIESCA: «Las pinturas de la Cueva de las Herrerías (Llana, Asturias)». *Biblioteca Zephyrus*, II, Salamanca, 1972.

(24) M. FARINHA DOS SANTOS, M. VARELA GOMES y J. PINHO MONTEIRO: «Descobertas de arte rupestre na Gruta do Escoural (Evora, Portugal)». *Altamira Symposium*, Madrid, 1981, págs. 205-243, fig. 14.

(25) BARANDIARAN MAESTU: Op. cit. en la nota 20, fig. 56.

(26) BARANDIARAN MAESTU: Op. cit. en la nota 20.

(27) L. PERICOT GARCIA: «La Cueva del Parpalló (Gandía). Excavaciones del Servicio de Investigación Prehistórica de la Excm. Diputación Provincial de Valencia». Madrid, 1943, págs. 136-137.

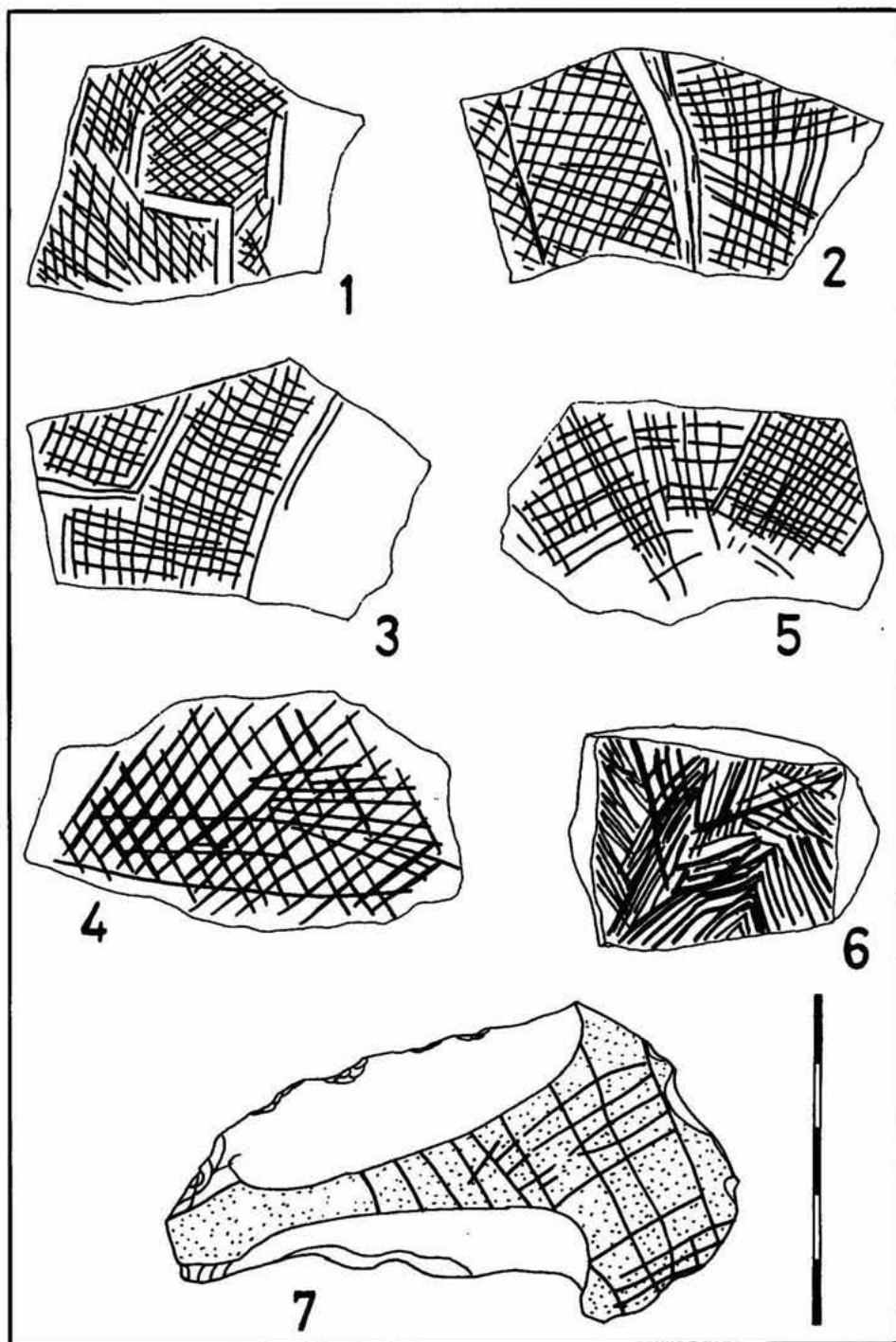


Fig. 3.—1, 2 y 3, placas del «Magdaleniense III» del Parpalló; 4 y 5, del «Magdaleniense IV» del Parpalló; 6, placa de ocre del Magdaleniense III ó IV de Abauntz (Navarra); 7, lasca del Epigravetiense del Riparo Tagliente (Italia). Según versiones de Luis Pericot, Pilar Utrilla y Piero Leonardi.

Magdalenense III en la figura 3, números 1, 2 y 3, y del Magdalenense IV en la figura 3, números 4 y 5 (28).

También en el arte sobre piedra del Africa septentrional y sahariana —a caballo entre el final del Paleolítico Superior y la primera parte del Holoceno— hay un buen lote de evidencias no figurativas. Al margen de los temas animales y de los llamados signos sexuales se corresponden, en la catalogación propuesta por Henriette Camps-Fabrer (29), con algunas de las «decoraciones geométricas elementales» (especialmente con las en «cuadrillajes o tramas», aparte los casos de «series en V, trazos ramificados en tridente, husos y puntillados»), y, en casos excepcionales, con «decoraciones geométricas complejas» y «signos enigmáticos».

3.2. *El «estilo» aziliense*

En la figura 3.7 se reproduce una placa silíceo del Epigravetiense del Riparo Tagliente, modelo suficiente de otros temas en retícula similares a ese contexto italiano (30).

La posibilidad de comparar esas piezas de La Cocina con otras de estaciones azilienses de la Dordoña y Pirineos —y hasta de otros ámbitos del Mediterráneo occidental en contextos del Würmiense o del primer tercio del Holoceno— fue advertida por Breuil (31). Del mismo modo, tanto Francisco Jordá, señalando ciertos paralelos entre plaquetas de La Cocina y algunos grabados azilienses (32), como Domingo Fletcher (33) sugieren un relativo carácter aziloide (aunque la cronología del depósito de procedencia sea en La Cocina más reciente que esa etapa) para el lote mobiliario de la cueva valenciana.

De modo reiterado —así por D. Peyrony (34)— se ha anotado que en el territorio de Pirineos/Dordoña proliferan en el Magdalenense terminal, junto a representaciones figuradas de minucioso realismo y

(28) PERICOT GARCIA: Op. cit. en la nota anterior, figs. 390, 404, 405, 479 y 480.

(29) H. CAMPS-FABRER: «Matière et art mobilier dans la Préhistoire nord-africaine et saharienne». Mémoires du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques, V, Alger-París, 1956, págs. 218-238.

(30) P. LEONARDI: «Nuova serie di graffiti e segni vari paleolitici del Riparo Tagliente a Stallavena nei Monti Lessini Presso Verona (Italia)». Bollettino del Museo Civico di Storia naturale di Verona, VII, Verona, 1980, fig. 12 d.

(31) H. BREUIL: «Cailloux gravés aziliens». Quaternaria, II, Roma, 1955, págs. 39-43.

(32) F. JORDA CERDA: «Anotaciones a los problemas del Epigravetiense español». Speleon, VI, Oviedo, 1956, págs. 349-361.

(33) FLETCHER VALLS: Op. cit. en la nota 1.

(34) D. PEYRONY: «L'art azilien périgourdien, ses rapports avec l'art magdalénien final et l'art capsien». XI Congrès Préhistorique de France, París, 1935, págs. 413-418.

de mucho detalle (hasta el «manierismo» y la «blandura», en expresión de Hugo Obermaier), otras esquematizantes de carácter muy sencillo en las que parece prevenirse la forma «abstracta» del arte del Aziliense.

El Aziliense de Asturias y Cantabria ofrece un menguadísimo repertorio de arte mueble; cuya única colección —poco importante— de cantos pintados ha sido recogida por Fernández Tresguerres (35) en las excavaciones de la cueva asturiana de Los Azules I. El catálogo general de todo lo mobiliario aziliense del conjunto de la Cornisa Cantábrica se caracteriza como de «un esquematismo ya total» (36), suponiéndosele una a modo de liquidación del estilo propio precedente del Magdaleniense Final.

Los típicos cantos rodados azilienses del Pirineo francés están normalmente pintados pero ofrecen algunos, por excepción, temas grabados de organización simétrica que completan —o sustituyen en algún caso— aquellas pinturas. Tal como sucede en piezas grabadas procedentes del sitio epónimo del Mas d'Azil (figs. 4.3, 4 y 5) (37), y del abrigo Gay (ya en el departamento del Ain) (figs. 4.1 y 2) (38).

La «familia» de los cantos pintados azilienses del Pirineo (con las citadas evidencias «menores» de la región cantábrica y de zonas francesas más al Norte) tiene algunos representantes relativamente similares en Italia. A lo largo de un desarrollo cultural/cronológico desde el Romanelliense tardío a lo largo del Mesolítico regional hasta entrado el Neolítico: con ejemplares que podemos recordar de la Grotta delle Felci en Capri, de la dell'Orso en Siena, la delle Prazziche en Lecce, y,

(35) J. A. FERNANDEZ-TRESGUERRES VELASCO: «El Aziliense en las provincias de Asturias y Santander». Monografía núm. 2 del Centro de Investigaciones y Museo de Altamira, Santander, 1980.

J. A. FERNANDEZ-TRESGUERRES VELASCO: «Cantos pintados del Aziliense cantábrico». Altamira Symposium, Madrid, 1981, págs. 245-250.

(36) BARANDIARAN MAESTU: Op. cit. en la nota 20, pág. 319.

(37) C. COURAUD, A. ALTEIRAC y R. BEGOUEN: «Les galets aziliens dans les collections ariégeoises». Prehistoire Ariégeoise (Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège), XXXVIII, Tarascon-sur-Ariège, 1983, págs. 3-21 y figs. 39, 23 y 22.

(38) C. COURAUD y R. DESBROSSE: «Galets aziliens de l'abric Gay à Poncin (Ain)». L'Anthropologie, 85/86, París, 1982, págs. 582-594, figs. 2.5 y 5.2.

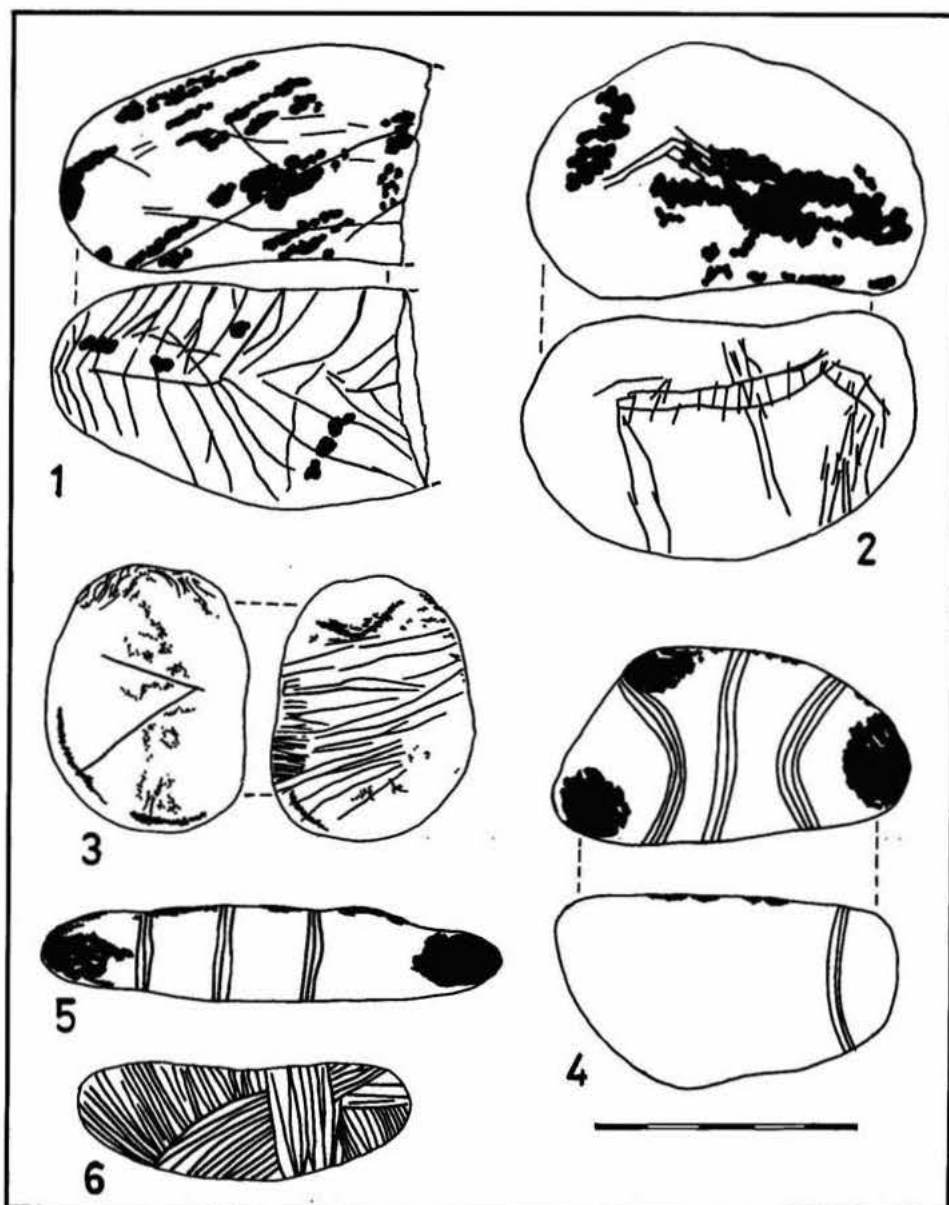


Fig. 4.—1 y 2, grabados azilienses del abrigo Gay (Ain); 3, 4 y 5, del Mas d'Azil; 6, de La Madeleine. Según versiones de C. Couraud y R. Desbrosse (los números 1 y 2), de C. Couraud, A. Alteirac y R. Begouen (los números 3, 4 y 5) y H. Breuil (el número 6).

sobre todo, la della Madona en Cosenza y la di Levanzo en Egadi (39). Algunos de esos temas «esquemáticos» se han definido como antropomórficos, siendo otros de disposición en bandas transversales o longitudinales bastante parecidos a los típicos azilienses del Pirineo.

En el ámbito particular de las piezas grabadas de la época, la presencia de líneas radiales o en entrecruzados sobre, normalmente, placas de piedra se atestigua en bastantes ejemplares, cuyo precedente se busca, sin reticencias, desde el Magdalenense avanzado. Esos «temas» tienden, por lo común: a) a cubrir totalmente la superficie disponible en la placa; b) disponerse simétricamente sobre el soporte, a partir de su centro y con respecto al contorno del mismo, y c) incluso a concretar la línea o eje de simetría que suscita el conjunto del tema. Son muchos los ejemplos que, al respecto, se pueden aducir: en los repertorios referidos al Magdalenense Final y al Aziliense por H. Breuil y por A. Roussot y J. Ferrie (40) se ofrecen casos de La Madeleine, Mas d'Azil, Raymondén-Chancelade, Gourdan, Abri Dufour, Villepin, Rochereil, cueva Richard des Eyzies, Abri Pagès, Arudy... Retenemos como más ilustrativos en el Aziliense franco-cantábrico algunos casos de La Madeleine, en la figura 4.6, de Berroberria en la figura 5.1 (placa arenisca), de Mas d'Azil en la figura 5.2 (sobre asta) y de Villhonneur en la figura 5.3 (en canto rodado) (41).

3.3 Otras evidencias de contextos epipaleolíticos y neolíticos del Mediterráneo occidental

En diversos otros territorios del complejo cultural epipaleolítico (mesolítico) y neolítico se hallan relativos paralelos al arte geométrico

(39) G. BUCHNER: «La stratigrafia dei livelli a ceramica ed i ciottoli dipinti schematici antropomorfi della Grotta delle Felci». *Bulletino di Paleontologia Italiana*, 64, Roma, 1955, págs. 107-135.

R. GRIFONI: «La Grotta dell'Orso di Sarteno». *Origini*, I, Roma, 1967, págs. 53-115.

E. BORZATTI VON LÖWENSTERN: «Objets romanelliani con testimonianze d'arte nella Grotta delle Prazziche (Novaglie, Lecce)». *Rivista di Scienze Preistoriche*, XX, Firenze, 1965, págs. 303-306.

L. CARDINI: «Dipinti Schematici della Grotta Romanelli e su ciottoli dei livelli mesolitici della Caverna delle Arene Candide e della Grotta della Madona a Praia a Mare». *Atti della XIV Reunione scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protoistoria in Puglia*, 1970, Firenze, 1972, págs. 225-235.

P. GRAZIOSI: «Pietra graffita paleolitica e ciottoli dipinti della Grotta di Levanzo (Egadi) (Scavi, 1953)». *Rivista di Scienze Preistoriche*, IX, Firenze, 1954, págs. 79-88.

(40) BREUIL: Op. cit. en la nota 31.

A. ROUSSOT y J. FERRIER: «Le Roc de Mercamps (Gironde). Quelques nouvelles observations» *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 67, París, 1970, págs. 293-303.

(41) BREUIL: Op. cit. en la nota 31, fig. 2.1 y fig. 3.1.

BARANDIARAN: Op. cit. en la nota 20, lám. 57.

«esquemático» de La Cocina. Diversas explicaciones son aducidas para justificar la comunidad del fenómeno, valorándose de manera especial la contigüidad estratigráfica entre las evidencias.

En la secuencia de la tarraconense cueva del Filador ha visto Salvador Vilaseca «un proceso que podríamos suponer de *azilianización* sobre una técnica probablemente epigravetiense que se interrumpe en el nivel II, todavía sin cerámica» (42). Precisamente en este nivel II encontró una placa de pizarra grabada con rayas cruzadas y una especie de triángulos en un borde (43), en un estilo relativamente aproximable al de La Cocina: su estilo «lineal geométrico» está —para J. Aparicio (44)— «más próximo al arte del Parpalló que al de Cocina».

En el arte del Africa septentrional y sahariana son bastante frecuentes estos signos en trama. Del Capsiense superior de la región de Tebessa (45) proceden varias plaquetas grabadas con temas en trama o enrejado («cuadrillajes»), al estilo de los que perduran en el Neolítico del Marruecos sahariano. En la figura 6, 1, 2 y 3 se reproducen sendas placas grabadas del Capsiense superior norteafricano de El-Mekta, Wed Aufaren y Khanguel el-Muhaâd (46), cuya tradición continúa en el Magreb más reciente y hasta neolítico.

Del Neolítico Superior italiano —cultura Lagozziense— del palafito del sitio epónimo Lagozza di Benaste son cantos grabados con dibujos sencillos en trama (series de líneas cruzadas), normalmente sobre una sola cara (47). En las figuras 6.4 y 5 reproduzco de Paolo Graziosi dos de esos ejemplares (48):

En el covacho oscense de Huerto Raso, atribuido al Neolítico Pleno («medio avanzado») se halló la placa de arenisca con un «escale-riforme» que se representa en la figura 6.6 (49). Todavía en el Calcolí-

(42) S. VILASECA ANGUERA: «Reus y su entorno en la Prehistoria». Asociación de Estudios Reusenses, núms. 48 y 49, Reus, 1973, pág. 63.

(43) S. VILASECA ANGUERA: «Avance al estudio de la cueva del Filador, de Margalef (Tarragona)». Archivo Español de Arqueología, 77, Madrid, 1949, págs. 476-489.

S. VILASECA ANGUERA: «Cuatro días en la Cueva del Filador, Margalef», en La Préhistoire. Problèmes et tendances, París, 1968, págs. 476-489.

(44) APARICIO PEREZ: Op. cit. en la nota 8, pág. 241.

(45) CAMPS-FABRER: Op. cit. en la nota 29, págs. 221-223.

(46) CAMPS-FABRER: Op. cit. en la nota 29, figs. X.1, VII.1 y VII.4.

(47) O. CORNAGLIA CASTIGLIONE: «I ciottoli incisi della stazione palafitticola della Lagozza di Besnate. Contributi a la conoscenza delle culture preistoriche della Valle del Po (IV)». Bulletin di Paleontologia Italiana, nuova serie, X, vol. 65, Roma, 1956, págs. 143-156.

(48) GRAZIOSI: Op. cit. en la nota 11, fig. 2.

(49) I. BARANDIARAN MAESTU: «Materiales arqueológicos del covacho del Huerto Raso (Lecina, Huesca)». Zephyrus, XXVI-XXVII, Salamanca, 1976, fig. 9.

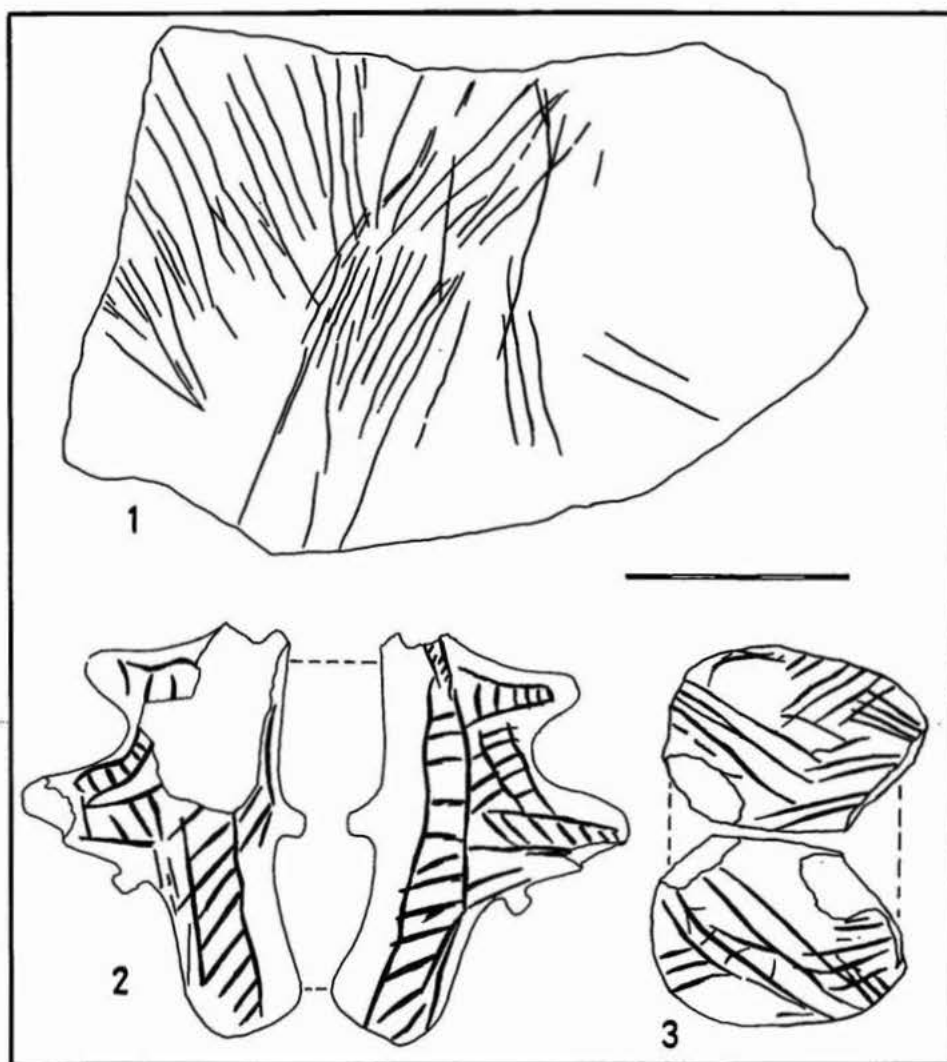


Fig. 5.—Grabados aziliense: 1, en placa de Berroberria (Navarra); 2, en asta de Mas d'Azil, y 3, en canto rodado de Vilhonneur (Charente). Según I. Barandiarán (el número 1) y H. Breuil (los números 2 y 3).

tico hay supervivencias de aquel mismo estilo geométrico rectilíneo, como se aprecia en la publicación de R. Guiraud (50).

4. Reflexión final

Del hilo de las notas sugeridas por el lote de placas grabadas de La Cocina se destacan algunas reflexiones críticas sobre la orientación actual de las investigaciones del arte prehistórico y sobre el significado mismo de sus manifestaciones.

El complejo panorama de la expresión plástica en los grupos prehistóricos del Viejo Continente y de las zonas próximas de Asia y Africa suele ser organizado, tradicionalmente, en apartados o capítulos suficientemente individualizados. Se sirve con ello a criterios que derivan, en buena parte, de estados de opinión muy generalizados entre quienes en las dos décadas iniciales de este siglo se enfrentaron con la identificación, la interpretación y la periodización de las primeras manifestaciones controlables del arte de la humanidad. Métodos y argumentos usuales en las escuelas de interpretación paleontológica de entonces (la evolucionista y, sobre todo, la histórico-cultural) caracterizan la literatura arqueológica habitual: la obra magistral y básica de Henri Breuil tanto como la de otros tratadistas (H. Obermaier, G.H. Luquet, R. Lantier, J. Cabré,...) surgen, se desarrollan y explican precisamente en aquel contexto. Derivando de ellos, como intentos concretos de adaptación (así M.^a O. Acanfora, Paolo Graziosi, Herbert Kühn), la mayor parte de los textos que hoy consideramos fundamentales.

Sin entrar en una valoración de actitudes epistemológicas es fácil hallar en muchas de las autoridades en arte prehistórico una doble tendencia:

- a) A parcelar la consideración de ese arte en compartimentos territoriales/zonales o cronológico/culturales. Así, los estilos y las provincias —a nivel más amplio— o las escuelas y las facies —en un enfoque más de detalle— aseguran el entramado básico de los textos que normalmente utilizamos.
- b) A organizar la complejidad de esas manifestaciones artísticas en lotes —temáticos, significativos o expresivos—, que aparecen como piezas sueltas y desarticuladas de la estructura de lo expresivo-conceptual. Expresiones ya tópicas —como «arte

(50) R. GUIRAUD: «Un galet gravé chalcolithique, découvert dans l'Hérault». Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique de Toulouse, VI, Toulouse, 1961, págs. 97-101.

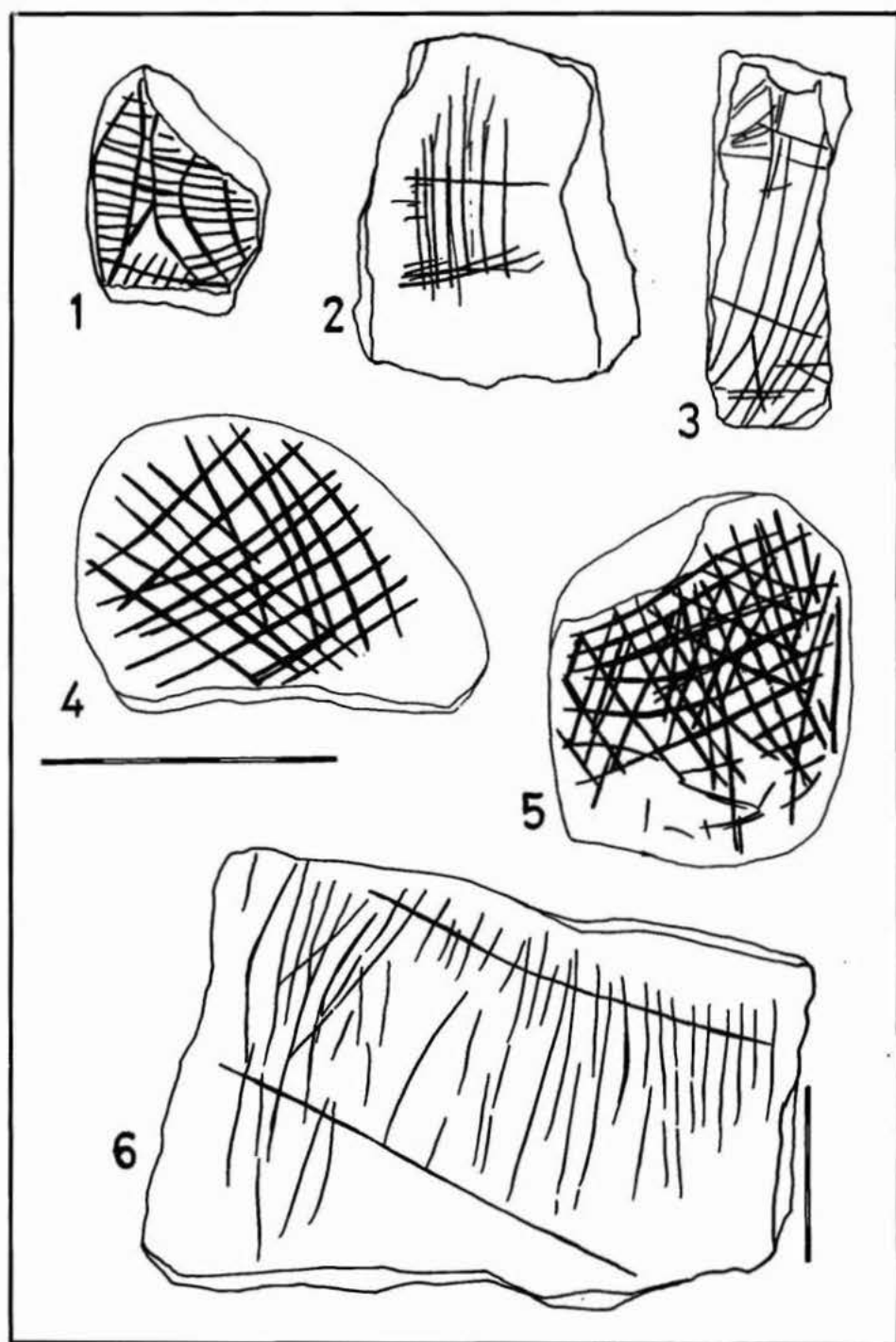


Fig. 6.—1, 2 y 3, grabados del Capsiense norteafricano: 1, El Mekta; 2, Wed Aufaren, y 3, Kanguel el-Muhaâd; 4 y 5, grabados del Lagozziense de Lagoza; y 6, placa del Neolítico de Huerto Raso (Huesca). Según H. Camps-Fabrer (los números 1 a 3), P. Graziosi (los números 4 y 5) e I. Barandiarán (el número 6).

megalítico», «esquemático», «signos», «provincia mediterránea», «arte naturalista»,...— consagran concepciones fragmentadoras del hecho artístico en su diacronía, soporte cultural o étnico, significado, etc.

Tal prurito taxonómico parcela excesivamente la entidad de la plástica en los grupos prehistóricos. Desconoce, muchas veces, las características de los procesos de génesis, difusión e intercambio de los temas, símbolos o técnicas; de tal forma que gana en claridad —o en efectividad didáctica— omitiendo inseguridades o superando el abigarrado panorama de los hechos que estudia.

En las últimas décadas algunas brillantes intuiciones y varias investigaciones positivas intentan superar aquellos «paradigmas» de interpretación. Los períodos o las culturas en Prehistoria empiezan a ser concebidos como horizontes, como situaciones o como procesos. Y se valoran cada vez más las conexiones entre las diversas maneras de expresión prehistórica, que se influyen y prolongan bien lejos de los ámbitos territoriales o cronológicos que se les suponen propios. Pueden coexistir «estilos» diferentes, en tanto que los contextos funcionales introducen elementos decisivos de variabilidad en el seno de «grupos» o «culturas» de apariencia uniforme. Más aún, se piensa que múltiples factores significativos, rituales y expresivos producen «códigos», o estereotipos (= «convenciones») de carácter casi universal y, en cierto sentido, anacrónico.

El caso aducido de las placas de La Cocina y de los paralelos recordados en el arte mueble no figurativo expresa, creo que con claridad:

- a) La ambigüedad (por genérica y falta de claridad en percepción o en definición) del concepto que engloba tan amplia tipología de «temas» no figurativos y de las variedades apreciables en su seno («cuadrillajes», «escaleriformes», «tectiformes», «tramas», «haces»,...).
- b) La gran extensión temporal y espacial —no sé si la pervivencia, en sentido estricto— de aquella temática de trazos lineales geométricos.
- c) Y su presencia en contextos culturales distintos, cuyas bandas de contacto físico o vías de difusión son difíciles de demostrar.

Vitoria, 10 de agosto de 1985

