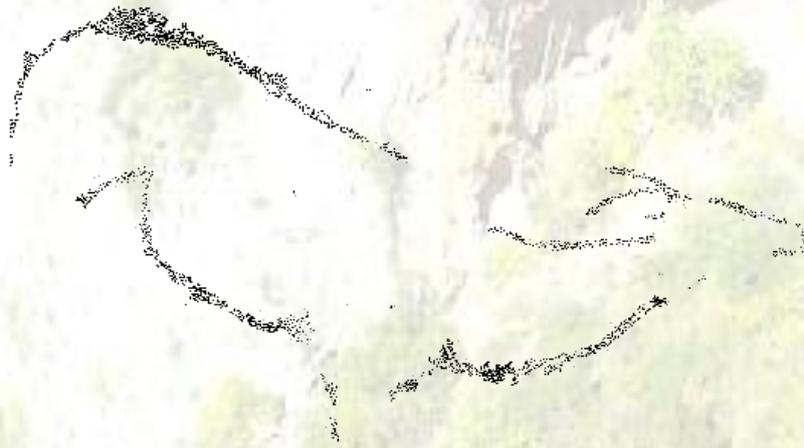




Facultad de Filosofía y Letras
Máster en Prehistoria y Arqueología

**Las representaciones animales en el arte
rupestre paleolítico del Arco
Mediterráneo**

Trabajo Fin de Máster



Núria Iranzo Navarro

Tutor: César González Sainz



**Facultad de Filosofía y Letras
Máster en Prehistoria y Arqueología**

**Las representaciones animales en el arte
rupestre paleolítico del Arco
Mediterráneo**

Trabajo Fin de Máster

Núria Iranzo Navarro

Tutor: César González Sainz

I. INTRODUCCIÓN	5
1.1 Estado de la cuestión	5
1.1.1 De Breuil a Pericot	5
1.1.2 De Pericot a Fortea	6
1.1.3 De Fortea a la actualidad	7
1.1.4 Déficits en la investigación.....	9
1.2 Objetivos	11
1.3 Procedimientos	13
II. LAS REPRESENTACIONES ANIMALES PARIETALES DEL ARCO MEDITERRÁNEO. PRESENTACIÓN DE LA INFORMACIÓN.....	16
1. Las cuevas decoradas. Descripción de contenidos.....	16
1. FUENTE DEL TRUCHO.....	18
1. COVA DE LA TAVERNA	19
2. MOLETA DE CARTAGENA	19
3. ABRIC D'EN MELIÀ.....	19
4. ABRIC DEL CINGLE DEL BARRANC DE L'ESPIGOLAR	20
5. COVA DE LES MERAVELLES	21
6. COVA DE P ARPALLÓ.....	22
7. COVA FOSCA	23
8. COVA REINÓS	23
9. CUEVA DEL NIÑO.....	24
10. CUEVA DE JORGE.....	25
11. CUEVA DE LAS CABRAS	26
12. CONJUNTO DEL ARCO	26
13. PIEDRAS BLANCAS.....	27
14. CUEVA AMBROSIO	28

2.	La temática representada	29
2.1.	CABRA MONTÉS (<i>Capra pyrenaica</i>)	29
2.2.	CIERVO (<i>Cervus elaphus</i>)	33
2.3	CABALLO (<i>Equus caballus</i>)	40
2.4	UROS (<i>Bos primigenius</i>)	45
2.5	SERPIENTES (<i>Serpentes</i>)	47
2.6	OSOS (<i>Ursidae</i>)	47
2.6	AVES (<i>Avialae</i>)	48
2.7	INDETERMINADOS	50
III. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL COMPORTAMIENTO GRÁFICO EN LA REGIÓN MEDITERRÁNEA		52
1.	Los centros rupestres del Arco Mediterráneo	52
1.1	CLASES DE YACIMIENTOS	52
1.2	NÚMERO DE EFECTIVOS Y DIVERSIDAD DE TAMAÑOS	56
1.3	DISTRIBUCIÓN DE LA TEMÁTICA ANIMAL	58
1.4	DISTRIBUCIÓN DE LOS PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS	63
1.4	DISTRIBUCIÓN TEMPORAL DE LAS REPRESENTACIONES	70
IV. LAS REPRESENTACIONES ANIMALES DEL ARCO MEDITERRÁNEO EN EL CONTEXTO PALEOLÍTICO PENINSULAR		76
1.	Clases de yacimientos	76
2.	Número de efectivos y diversidad de tamaños	78
3.	La distribución temática animal	79
4.	Distribución de los procedimientos técnicos	83
5.	Distribución temporal de las representaciones	88
V. CONCLUSIONES		92
BIBLIOGRAFÍA		95

I. INTRODUCCIÓN

1.1 Estado de la cuestión

El estudio del arte rupestre paleolítico del Arco Mediterráneo tuvo su punto de partida en 1915, año en el que el Abate Henri Breuil, junto con Hugo Obermaier y Willoughby Verner publicaron los resultados de su estudio sobre la cueva de la Pileta (Benaoján, Málaga); desde ese momento hasta la actualidad no ha cesado el interés por éste, tanto en la búsqueda de su encuadre cronológico y estilístico como en el hallazgo de nuevos conjuntos distribuidos por toda la región mediterránea.

Para estructurar la historia de la investigación del Arte Paleolítico mediterráneo, seguiremos la división en tres grandes etapas propuestas por Valentín Villaverde en 2004: una primera etapa desde la publicación de Breuil en 1915 hasta la publicación de las plaquetas de Cova del Parpalló (Gandía, Valencia) por Luis Pericot en 1942; una segunda etapa que abarca desde entonces hasta la publicación de *Arte Paleolítico del Mediterráneo español* por F. Javier Fortea en 1978, como una síntesis de los hallazgos y estudios realizados hasta entonces sobre el tema; y una tercera etapa que iría desde ese momento hasta la actualidad.

1.1.1 De Breuil a Pericot

El descubrimiento de la Cueva de la Pileta (Málaga), seguido por el descubrimiento de la cueva de Doña Trinidad de Ardales (Málaga) tan sólo seis años después, también por el Abate H. Breuil (1921), estando situadas ambas cavidades en el extremo más meridional de la Península Ibérica, suscitó un problema para los grandes investigadores del Arte Paleolítico, al minar sus teorías sobre las dos grandes regiones peninsulares con arte rupestre bien diferenciadas entre sí, el arte de la región cantábrica y el arte levantino, que en esos momentos aun se adscribía a una cronología paleolítica.

Además, la carencia de datos arqueológicos que conectaran la cultura paleolítica cantábrica con el sur peninsular, hasta ese momento únicamente vinculado con la

influencia de las industrias capsienes presentes en el norte de África, contribuyó a que los investigadores concluyeran que dichos hallazgos sólo podían ser producto de una serie de incursiones puntuales de los grupos del norte peninsular (Villaverde, 2004:18).

Pero muy pronto esta hipótesis se vería debilitada por las excavaciones llevadas a cabo en la Cova del Parpalló por Luis Pericot. Éstas revelaron una sucesión industrial en la cavidad que se correlacionaba perfectamente con la secuencia paleolítica de la región cantábrica, además se realizó el impresionante hallazgo de la colección de plaquetas grabadas con figuraciones relacionadas claramente con las del arte cantábrico y sin paralelo alguno con el Arte Levantino.

Todo esto obligó tanto a retrasar la cronología del Arte Levantino, aun así considerado paleolítico, como a aceptar la clara relación que tenía el Paleolítico Superior del Arco Mediterráneo con el de la región cantábrica y el de las regiones europeas circundantes.

1.1.2 De Pericot a Fortea

Todo ello propició la propuesta de Paolo Graziosi (1964) de establecer dos grandes provincias artísticas, la franco-cantábrica y la mediterránea, ofreciendo ésta última las mismas características que la primera durante los primeros estadios del arte paleolítico, mientras que durante el magdalenense ofrecía claras tendencias a la regionalización, con una propensión a la geometrización y a la pérdida de naturalismo. Esta propuesta se sustentaba en la simplificación de los trazos de las figuras animales, en la forma de representar los cuernos de los bóvidos y las extremidades y en la abundancia de signos (Villaverde, 2004:19).

Además, en estos años se produjeron una serie de hallazgos de conjuntos rupestres paleolíticos en la región mediterránea. Así, se descubrieron conjuntos como Cueva del Toro (Málaga) en 1972, la Cueva de Nerja (Málaga) en 1964 y la

Cueva del Niño (Albacete) en 1970. Ésta última fue descubierta y verificada por Martín Almagro, quien no dudó en relacionar las ciervas representadas en dicha cavidad con las de Covalanas (Cantabria) y La Pasiega (Cantabria), tanto desde el punto de vista estilístico como compositivo (Gárate y García Moreno, 2011:16). Todas estas manifestaciones artísticas sólo hacían que facilitar la apreciación de que se trataba de un fenómeno de mayor calado de lo que se pensaba con el hallazgo de las plaquetas de Cova del Parpalló.

Por otra parte, también se descubrió, en 1964, de mano de Eduardo Ripoll un bóvido de estilo paleolítico en Moleta de Cartagena (San Carlos de la Ràpita, Tarragona). La importancia de este hallazgo radicaba en que al lado de esta figuración había un arquero de tipo levantino, cosa que permitió al citado investigador plantear una hipótesis sobre los orígenes del Arte Levantino (Grimal y Alonso, 1989:18). Desgraciadamente, la bandera estalagmítica en la que se encontraban las representaciones fue expoliada poco después, motivo por el que no se pudo realizar un estudio pormenorizado del conjunto.

Fue en este contexto, cuando F. Javier Fortea escribió su artículo *Arte Paleolítico del Mediterráneo español* (1978), en el que destaca la constatación de que desde el inicio de la secuencia artística del Arco Mediterráneo podemos observar una predisposición al regionalismo que se concreta en la estilización o el esquematismo, como podemos observar durante el Solutrense, en la proyección de las cabezas, el alargamiento de los cuellos y en la aparición de la convención trilineal, manteniendo igualmente paralelos conceptuales y temáticos con el Arte Paleolítico de la región cantábrica.

1.1.3 De Fortea a la actualidad

Desde la publicación del artículo de Fortea, los hallazgos y estudios sobre el arte rupestre y el Paleolítico Superior del Arco Mediterráneo, han permitido ir confirmando la entidad del Magdaleniense mediterráneo y establecer las estrechas

relaciones que a lo largo de toda la secuencia del Paleolítico Superior se producen entre esta región y la región del Sur de Francia, por un lado, y la región cantábrica, por otro (Villaverde, 2004:20).

En el arte parietal paleolítico, desde entonces el cómputo total de cavidades ha crecido considerablemente, con el hallazgo de Cueva Navarro (Málaga) en 1981, Cueva del Morrón (Jaén) en 1982, Cueva del Malarmuerzo (Granada) en 1983 y Cova de la Taverna (Tarragona) en 1985. También se descubrieron representaciones paleolíticas en la provincia de Alicante, en Cova Fosca y Cova Reinós en 1988, una representación grabada al aire libre en Piedras Blancas en 1986/87, que en 2005 aumentaría el número de efectivos a cuatro (de Balbín Behrmann, 2008:27), los tres conjuntos del término municipal de Cieza (Murcia), descubiertos casualmente por varios miembros del “*Club Espeleológico Los Almadenes*”, a finales de 1992 (Salmerón *et alii*, 1998:94) y Cueva Ambrosio (Almería) en 1994, que es hasta el momento el conjunto con más representaciones de toda la región. Además, se descubrieron Cueva del Moro (Cádiz) en 1995, Gorham’s Cave (Gibraltar) en 2001, Abric d’en Melià (Castellón) en 2001 y en Gandía, Valencia, Cova de les Meravelles (2004) y un caballo grabado en Cova del Parpalló (2002).

Por otra parte, más recientemente se han hallado seis abrigos con conjuntos de grabados parietales más, al norte de la provincia de Castellón que son: Cingle del Barranc de l’Espigolar, La Belladona, Mas de la Vall, La Marfullada II, Mas de Serra Amporta y La Cova del Bovalar, contando sólo uno, Cingle del Barranc de l’Espigolar, con un estudio pormenorizado de las representaciones parietales. Finalmente, este verano se presentarán en el Congreso Internacional Cien Años de Arte Rupestre Paleolítico¹ los conjuntos de Abrigo de los Morenos y Cova del Comte.

¹ Este congreso tendrá lugar los días 3, 4 y 5 de julio de 2014 en Oviedo (Asturias), en conmemoración del centenario del descubrimiento de la Cueva de la Peña de Candamo.

1.1.4 Déficits en la investigación

Como hemos podido observar en los apartados anteriores, gran parte de la investigación del arte rupestre paleolítico del Arco Mediterráneo se ha centrado en aceptar la cronología paleolítica de éste y en la realización de dos únicas obras de conjunto, el artículo de F. Javier Fortea (1978) *Arte Paleolítico del Mediterráneo español* o el más reciente *Arte Paleolítico de la región mediterránea de la Península Ibérica* presentado por Valentín Villaverde en el Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea (Alicante, 2004), en las que no se ha desarrollado un estudio del cómputo total de conjuntos artísticos mediterráneos, sino que, en ellos se han expuesto las cavidades con arte rupestre una a una, sin realizar una valoración en conjunto tanto de los temas plasmados y de los sistemas técnicos utilizados, como de la distribución cronológica de éstos y el tipo de cavidades en el que encontramos los conjuntos artísticos. Sin embargo, sí que encontramos este tipo de estudios sobre el Arte Paleolítico de otras regiones de la Península Ibérica y de Europa.

Por otra parte, esta carencia de trabajos de conjunto unido al hecho de que cada conjunto artístico ha sido estudiado por un investigador diferente, ha propiciado una serie de déficits resultantes de la variabilidad en los criterios de clasificación formal, cronológica, etc. que nos han obligado a establecer unos criterios de clasificación unitarios para el cómputo total de conjuntos parietales mediterráneos. Por este motivo, como podremos observar a lo largo de la disertación, hemos realizado una revisión tanto de la clasificación temática de algunas de las figuraciones, como una revisión cronológica, basándose ambas en unos criterios propios y ajustados a la realidad actual del estudio del Arte Paleolítico.

Además, en los artículos y libros que tratan sobre los conjuntos mediterráneos nos hemos encontrado con la carencia de reproducciones (calcos o fotografías) de parte de las representaciones, como podemos observar en la tabla 1, cosa que ha dificultado el proceso de clasificación unitaria de éstas, teniendo que aceptar a ciegas la descripción y clasificación realizadas anteriormente. Pero además, también

nos hemos encontrado con casos en los que además de la carencia de la reproducción de las figuraciones, ni siquiera contábamos con una descripción de éstas, por lo que en estos casos hemos asumido que se trataba de cuadrúpedos indeterminados. Por otra parte, en el caso de carencia de descripción del animal representado, pero contando con la reproducción del calco o con una fotografía, hemos aplicado los criterios de clasificación unitarios para su catalogación.

1. Representaciones con/sin reproducción²		
	Reproducidos	Sin reproducir
Fuente del Trucho	13	-
Cova de la Taverna	1	-
Moleta de Cartagena	1	-
Abric d'en Melià	9	6
Barranc de l'Espigolar	13	-
Cova de leMeravelles	16	4
Cova del Parpalló	1	-
Cova Fosca	17	-
Cova Reinós	1	-
Cueva del Niño	15	1
Cueva de Jorge	1	1
Cueva de las Cabras	4	-
Conjunto del Arco	5	-
Piedras Blancas	4	-
Cueva Ambrosio	6	23
TOTAL	107	35

Así mismo, para la realización de este trabajo hemos descartado trabajar con algunos de los yacimientos paleolíticos mediterráneos por varios motivos. En primer

² Tabla realizada a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012).

lugar, hemos prescindido de cinco de los conjuntos del Norte de la provincia de Castellón, en concreto de La Belladona, Mas de la Vall, La Marfullada II, Mas de Serra Amporta y La Cova del Bovalar. El motivo fundamental de esta decisión ha sido la falta de estudios unitarios de dichos conjuntos artísticos o la parcialidad de los mismos, por lo que esta falta de información sólo habría dificultado la realización del trabajo, aportando únicamente datos tangenciales sobre el tema.

Además, también hemos excluido el Abrigo de los Morenos (Requena, Valencia) y Cova del Comte (Pedreguer, Alicante), ya que se trata de hallazgos muy recientes que se presentarán en julio de este año en el Congreso Internacional que se celebra en Candamo (Asturias) por Martínez Valle, Villaverde *et alii* y por Casabó *et alii* respectivamente.

Por último, todas las cavidades de Málaga, Granada, Cádiz, Jaén y Gibraltar que hemos citado en el apartado 1.1 han sido excluidas de este trabajo, aunque aparecen descritas en las dos obras de conjunto, destacando entre ellas, por ejemplo, Cueva de la Pileta (Málaga), por ser el primer hallazgo de arte rupestre paleolítico del sur peninsular. El motivo fundamental por el que nosotros hemos descartado la adhesión de todos estos conjuntos a nuestro trabajo es la búsqueda de coherencia dentro de éste, bien desde una óptica cronológica, bien desde una óptica espacial y, por tanto, ambiental y ecológica.

1.2 Objetivos

Como hemos expuesto en el apartado 1.1.4, el desarrollo del estudio del arte rupestre paleolítico del Arco Mediterráneo se ha centrado, desde la primera cavidad descubierta hasta la actualidad, en la realización de investigaciones de los conjuntos rupestres uno a uno, exponiendo la información sobre el yacimiento en concreto y su entorno, una descripción de las representaciones halladas y una propuesta cronológica centrada sólo en las características estilísticas del conjunto y/o también en la relación de éste con el depósito arqueológico y, únicamente en tres casos,

como veremos a lo largo de la disertación, en dataciones directas e indirectas de los conjuntos.

Además, en los trabajos de conjunto de Fortea (1978) y Villaverde (2004), observamos la falta de un análisis de conjunto del Arte Paleolítico mediterráneo, que es la que ha impulsado el desarrollo de este trabajo, que pretende obtener algunas ideas de conjunto a través de un estudio pormenorizado de todas las representaciones que encontramos desde el pre-Pirineo oscense, con la cavidad de Fuente del Trucho, hasta los conjuntos almerienses de Piedras Blancas y Cueva Ambrosio, a través de un análisis crítico de la bibliografía publicada, que será el punto de partida para el desarrollo de este estudio.

Para el desarrollo de este trabajo de investigación, hemos planteado una serie de objetivos, que exponemos a continuación:

1. Conocer la tipología de los yacimientos en los que encontramos conjuntos parietales paleolíticos en el Arco Mediterráneo, mediante la realización de un análisis de las cavidades una a una, señalando las características de cada uno y realizando una subdivisión tipológica de todos ellos.
2. Establecer el cómputo total de conjuntos rupestres paleolíticos mediterráneos, hasta el momento, y la diversidad de tamaños de dichos conjuntos, en relación con el tipo de yacimiento en el que se encuentran.
3. Establecer la distribución iconográfica de los temas figurativos en el conjunto de la región mediterránea, mediante la realización de un análisis de los temas representados uno a uno, planteando las posibles especificidades presentes en la región.
4. Conocer la distribución de los procedimientos técnicos utilizados para la realización de las representaciones de la región mediterránea, a través de un análisis pormenorizado de éstos.

5. Establecer la distribución temporal de las figuraciones del arte rupestre paleolítico del Arco Mediterráneo, a través de un análisis de la cronología de cada uno de los conjuntos.
6. Establecer las semejanzas y diferencias patentes entre el arte rupestre paleolítico de la región mediterránea con respecto al arte parietal paleolítico cantábrico y el del interior peninsular, mediante el análisis de las representaciones paleolíticas de cada región.

1.3 Procedimientos

En primer lugar, hemos realizado una lectura de toda la bibliografía publicada disponible sobre los conjuntos rupestres paleolíticos mediterráneos que, como ya hemos expuesto en el apartado *1.1.4*, presenta una serie de carencias debido a la variabilidad en los criterios de clasificación, por lo que nosotros hemos establecido unos criterios de clasificación unitarios, ajustados a la realidad actual del estudio del Arte Paleolítico. Además, la ausencia de reproducciones de algunas representaciones también ha supuesto un reto, teniendo que aceptar la descripción propuesta sin poder realizar un análisis crítico o asumiendo que se trataba de un indeterminado si además tampoco contaba con una descripción, lo que ha dificultado el trabajo de catalogación.

Con los datos que hemos obtenido de un análisis crítico e integrado de la información de los conjuntos, en primer lugar hemos realizado un catálogo representación a representación mediante la ficha de catalogación de elaboración propia que podemos ver en la figura 1. En ésta hemos dividido la información, aportando los datos de la ubicación de la representación, el sistema técnico utilizado para su realización, la cronología propuesta y el estilo de Leroi-Gourhan al que se adscribe, las medidas que tiene, su descripción y sus paralelos estilísticos, tanto con el arte mueble como con otras representaciones parietales.

Posteriormente, a partir de esta catalogación, con la información ya organizada, hemos realizado una serie de tablas, con su consiguiente estudio estadístico, sobre las clases de yacimientos en los que se encuentran los conjuntos parietales, sobre la distribución de la temática animal en cada una de las cavidades, sobre la distribución de los procedimientos técnicos y sobre la distribución temporal de las representaciones. Además, la información que aportan estas tablas se ha complementado con la realización de una serie de gráficos, creando así una visión de conjunto del arte parietal del Arco Mediterráneo, obteniendo además una serie de conclusiones sobre éste.

Por último, hemos seguido la misma dinámica de trabajo para la realización de una comparativa del conjunto del arte rupestre paleolítico de la región mediterránea con el que encontramos tanto en la región Cantábrica como en la meseta, para poder establecer las semejanzas y diferencias entre éstos, mostrando por tanto las diferencias culturales presentes en el Paleolítico Superior de la Península Ibérica.

CUEVA:	FOTOGRAFÍA/CALCO: Ficha tipo
LOCALIZACIÓN:	
NÚMERO LOCALIZADOR:	
CRONOLOGÍA/ESTILO:	
TÉCNICA:	
TIPOLOGÍA FAUNÍSTICA:	
MEDIDAS:	
DESCRIPCIÓN:	
PROPORCIONES:	
PERSPECTIVA:	
PARALELOS:	
BIBLIOGRAFÍA:	

Figura 1. Ficha tipo, de elaboración propia, para la catalogación del cómputo total de representaciones parietales paleolíticas del Arco Mediterráneo.

II. LAS REPRESENTACIONES ANIMALES PARIETALES DEL ARCO MEDITERRÁNEO. PRESENTACIÓN DE LA INFORMACIÓN

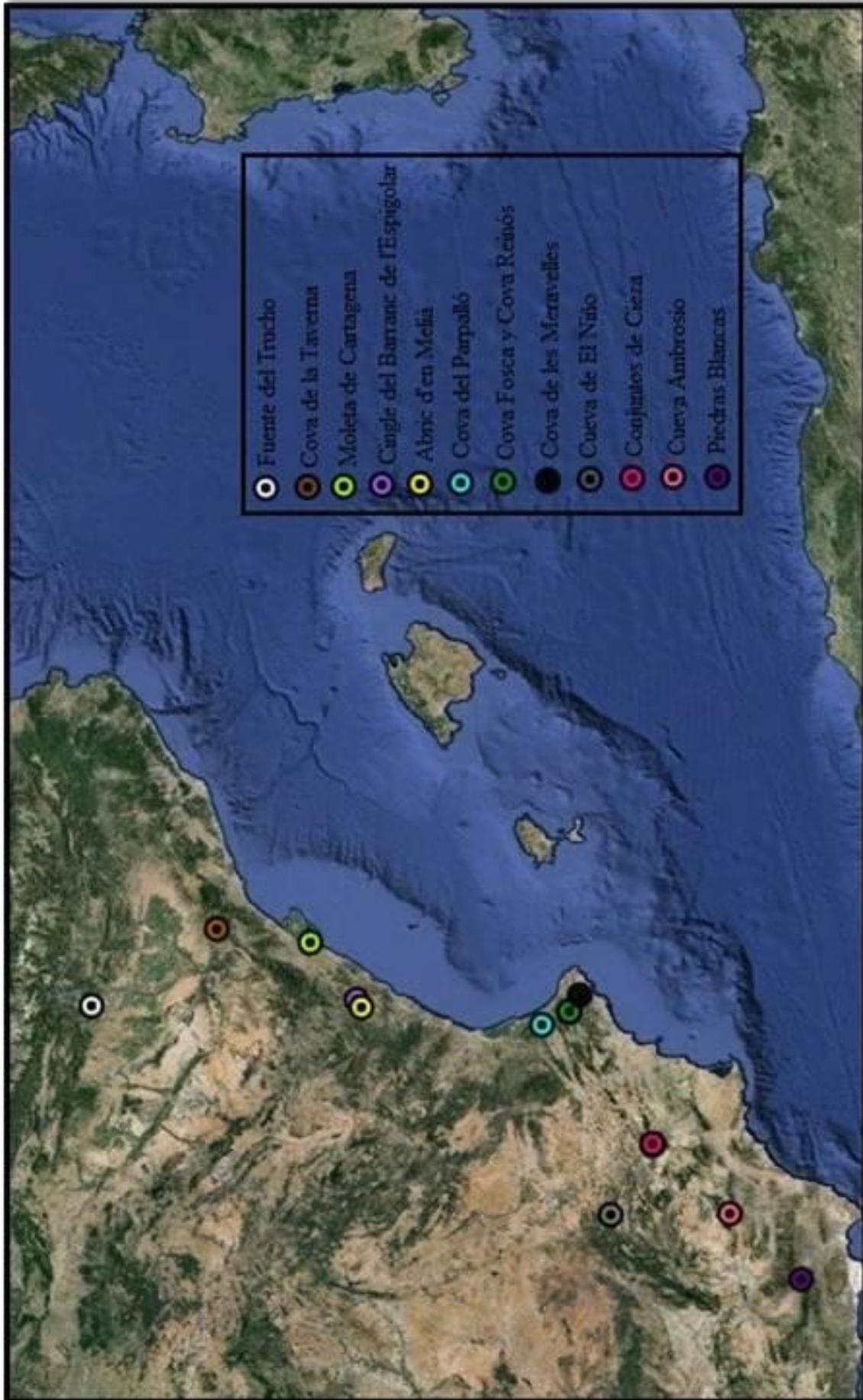
1. Las cuevas decoradas. Descripción de contenidos

A continuación expondremos brevemente el estado de conocimiento de las 15 cavidades decoradas que hemos considerado, ordenadas de Norte a Sur, desde el prepirineo oscense, donde encontramos la cueva de la Fuente del Trucho, hasta Cueva Ambrosio, en el sureste peninsular. El recuento total de cuevas con arte parietal paleolítico mediterráneo es mayor, como ya hemos visto en el apartado 1.1 del capítulo I, encontrando por una parte, 5 conjuntos más con grabados finipaleolíticos en el Norte de Castellón³, que hemos descartado por la parcialidad de los estudios publicados, y, por otra, el Abrigo de los Morenos (Requena, Valencia) y Cova del Comte (Pedreguer, Alicante), ya que se trata de hallazgos muy recientes que se presentarán en el Congreso Internacional *Cien años de Arte Rupestre Paleolítico*⁴. En la descripción de las cavidades decoradas, se enfatizará la información sobre las representaciones figurativas, indicando además la bibliografía de base utilizada.

Para realizar la exposición de los conjuntos decorados de la región mediterránea hemos realizado un mapa, que podemos observar en la página 17, en el que encontramos representadas las cavidades, abrigos y conjuntos al aire libre indicando su ubicación geográfica mediante una serie de marcas de posición, complementando la información con la leyenda en la que se indica el nombre de cada uno de los yacimientos. Posteriormente, realizaremos el análisis de cada una de las cavidades, indicando su localización, descubrimiento y todos los datos del conjunto aportados por la bibliografía publicada.

³ Los yacimientos referidos son: La Belladona, Mas de la Vall, La Marfullada II, Mas de Serra Amporta y La Cova del Bovalar (Martínez Valle *et alii*, 2009:227).

⁴ Este congreso tendrá lugar los días 3, 4 y 5 de julio de 2014 en Oviedo (Asturias), en conmemoración del centenario del descubrimiento de la Cueva de la Peña de Candamo.



Mapa 1. Mapa de realización propia en el que encontramos dispuestos geográficamente todos los conjuntos rupestres paleolíticos del Arco Mediterráneo.

1. FUENTE DEL TRUCHO

Esta cavidad se encuentra en el término municipal de Colungo (Huesca), en el barranco de Arpán, afluente del río Vero. Se trata de una cueva poco profunda, con una gran boca de 22 metros de ancho que da acceso a una amplia sala de 24 metros de profundidad dividida en dos lóbulos disimétricos, en la que las pinturas fueron descubiertas en 1978 por un equipo del Museo de Huesca y de la Universidad de Zaragoza dirigido por Vicente Baldellou, encargado desde entonces del estudio de éstas (Utrilla *et alii*, 2012:528). Como referencia a esta cavidad nos centraremos principalmente en el último trabajo publicado por Utrilla el año 2012, *La cueva de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca), Una cueva mayor del arte gravetiense*.

Los paneles con manifestaciones artísticas se dividen en dos zonas bien definidas; por una parte el panel exterior, en el que se encuentran los 5 grabados de esta cavidad, que corresponden a dos osos, un équido, una cabeza de ciervo y un cuadrúpedo indeterminado. Por otro lado, encontramos los paneles de pinturas ubicados en las paredes y el techo del interior de la cueva, en donde se han indicado hasta 140 motivos parietales (Utrilla *et alii.*, 2012:529). Entre éstos hay 34 manchas o trazos inconexos, 40 manos en negativo en rojo o negro, además de decenas de bandas de puntos rojos dispersas por toda la cavidad. En cuanto a las representaciones de animales, todas pintadas en color rojo, se han indicado 7 caballos y un caprino.

El conjunto parietal es atribuido por los investigadores al primer horizonte arcaico del Arte Paleolítico, entre el Auriñaciense, el Gravetiense⁵ o el Solutrense inferior (Utrilla *et alii*, 2012:536), considerado así una construcción a lo largo de milenios en función del depósito exterior excavado y de paralelos estilísticos con representaciones de otras cavidades. Sin embargo, en nuestra opinión, es más probable la sincronía de las representaciones pintadas interiores y, en todo caso, también de los grabados exteriores, aun así, no muy alejados en el tiempo.

⁵ Un primer sondeo en 1980 al pie de los grabados exteriores, realizado por Pilar Utrilla, permitió documentar hojitas de dorso al pie del panel (Utrilla *et alii*, 2012: 528).

2. COVA DE LA TAVERNA

En el término municipal de Margalef de Montsant (Tarragona) encontramos esta cavidad que se abre en el barranco de la Taverna, un valle lateral que desemboca en el río Montsant por su izquierda, muy cerca de Penya Roja. Esta cueva se formó por caída de bloques y posteriormente fue modificándose por la presencia de un curso de agua que, por una parte, erosionó el conglomerado y, por otra, formó elementos calcáreos a lo largo de su recorrido interior, tanto estalagmitas como estalactitas (Fullola y Viñas, 1985:70).

En la zona interior, sobre un bloque calizo entre conglomerados se encuentra el único grabado conocido en la cueva. Se trata de la cabeza con astas de un ciervo que aprovecharía los relieves del soporte para sugerir el resto del cuerpo. La atribución al Paleolítico Superior y, más en concreto, al Solutrense o Magdaleniense inicial (Fullola y Viñas, 1985:76) se basa en la localización interior de la figura, que excluiría cronologías postpaleolíticas, y en el estilo relativamente naturalista de la figura.

3. MOLETA DE CARTAGENA

En esta cavidad, ubicada en el municipio de San Carlos de la Rápita (Tarragona), en la sierra del Montsià, fue hallada por Eduardo Ripoll en 1964 una representación de bóvido de estilo naturalista, al lado de la que se encontraba una posible representación de arquero levantino, ubicadas ambas manifestaciones artísticas en una concreción estalagmítica con forma de bandera que fue expoliada poco después de dar a conocer las pinturas a los medios de comunicación, por lo que actualmente sólo contamos con fotografías y calcos de las piezas (Grimal y Alonso, 1989:18).

4. ABRIC D'EN MELIÀ

Este abrigo está situado en el término municipal de Serra d'en Galceran (Castellón), en el margen izquierdo del Barranc de la Guitarra, que vierte sus aguas a la Rambla Carbonera (Guillem *et alii*, 2001:133). La cavidad presenta forma de diedro alargado,

con unas dimensiones de 8 metros de largo por 4 de alto aproximadamente y apenas dos metros de profundidad máxima.

Sobre sus paredes se han identificado 35 temas grabados entre representaciones animales y signos, cuyo tamaño generalmente oscila entre los 3 y los 25 centímetros de longitud (Martínez Valle *et alii*, 2009:228). Del total, tan sólo 15 de los motivos corresponden a representaciones animales, 12 cuadrúpedos indeterminados y una cabra, un bovino y un ciervo que los autores encuadran en los momentos finales del Magdaleniense o momentos del Epipaleolítico microlaminar. Esta adscripción se ve refrendada por una serie de yacimientos situados en la cuenca de la Rambla Carbonera y la cuenca alta del Riu de les Coves, entre los que se encuentran la Cova dels Cavalls⁶, Barranc Blanc y el Plá de la Pitja con restos de industrias del Paleolítico Superior, y Sant Joan Nepomucé, Mas Blanc y Cova Fosca con restos del Epipaleolítico laminar (Martínez Valle *et alii*, 2003:289).

5. ABRIC DEL CINGLE DEL BARRANC DE L'ESPIGOLAR

El Abric del Cingle del Barranc de l'Espigolar se ubica en el término municipal de la Serratella (Alt Maestrat, Castelló), en la vertiente oriental de la Serra d'en Galceran. El Cingle es una gran pared de estructura escalonada formada en calizas cretácicas, en el margen izquierdo del barranco, al que se accede por una plataforma de anchura variable. El abrigo tiene un desarrollo horizontal de 35 metros de largo, con escasa profundidad, en el interior del cual se distinguen 6 cavidades a partir de los accidentes de la superficie rocosa; de todas ellas se han localizado manifestaciones artísticas en la segunda cavidad, en la que encontramos 3 paneles, y en la tercera cavidad, en la que se localizan los 5 paneles restantes (Guillem Calatayud y Martínez Valle, 2009:36).

En los paneles se han hallado un total de 42 manifestaciones artísticas, de las cuales 25 son signos, 4 son representaciones levantinas, 2 zoomorfos y 2 antropomorfos, y las

⁶ Obermaier en 1919 cita la existencia de materiales paleolíticos en el entorno de la cueva, aunque estos datos no se ven refrendados por los trabajos arqueológicos desarrollados el mismo año por el Institut d'Estudis Catalans. Sin embargo, Esteve (1996) cita en sus memorias la existencia de unos materiales de aspecto paleolítico (Martínez Valle *et alii*, 2003).

13 restantes corresponden a representaciones animales paleolíticas, de las cuales 10 son cuadrúpedos indeterminados y las tres restantes son ciervos, que los autores encuadran en un contexto finipaleolítico por diversos motivos. En primer lugar, el Abric del Cingle comparte algunas características con las restantes cavidades de la Valltorta que presentan grabados, es decir, con el Abric d'En Melià y la Cova del Bovalar. Además, se ha descartado la adscripción al Arte Levantino por la ausencia de representaciones humanas naturalistas y la presencia de signos. Del mismo modo, tampoco se ajustan a las características del Arte Esquemático, ya que ni la técnica ni los temas se corresponden a los de este arte. Por último, los motivos animales del Abric del Cingle se han comparado estilísticamente con los presentes en Abric d'En Melià y Cova del Bovalar para ratificar su cronología finipaleolítica (Guillem Calatayud y Martínez Valle, 2009:42-46).

6. COVA DE LES MERAVELLES

Esta cavidad está ubicada en el término municipal de Gandia (Valencia), a tan solo 6 kilómetros de la Cova del Parpalló. Se encuentra en la vertiente sur de la Sierra de la Falconera, a 250 metros sobre el nivel del mar.

Cuenta con tres pequeñas entradas y su longitud total no excede los 38 metros, aunque la sala principal es muy grande, con un arco que alcanza los 17 metros de altura y una anchura máxima de 20 metros (Villaverde, 2009:764).

En esta cueva se han hallado 20 grabados rupestres, de los cuales 7 son indeterminados, 4 son caballos, 4 son ciervos, 2 son bóvidos y los 3 restantes son caprinos, que forman parte del Pre-magdalenense, cosa que sabemos por el estilo de las figuras y gracias a la datación por termoluminiscencia de las costras asociadas a los grabados. Se obtuvieron dos fechas de 18.849 ± 3.023 y 18.106 ± 2.534 BP para costras superpuestas, y una datación del soporte grabado del 32.735 ± 3.857 BP (Villaverde, 2009:766). Así, estas fechas confirman la adscripción paleolítica de los grabados y

ofrecen valor a la hipótesis de la asignación del Arte Paleolítico regional a las fases pre-magdalenenses.

7. COVA DE PARPALLÓ

Esta cavidad se encuentra en el término municipal de Gandia (Valencia), dentro del Paraje Natural Municipal de “Parpalló-Borrell”. Concretamente se encuentra en mitad de la sierra de Buixcarró, en la falda de la cima de Mondúver.

Visualmente parece una roca agrietada, con un corte de unos 15 metros de altura por 4 de ancho, pero como sabemos es uno de los yacimientos del Paleolítico Superior mediterráneo más importante, por un lado por su estratigrafía de larga evolución, desde el Gravetiense, pasando por el Solutrense y el Solutreo-Gravetiense, sobre la que Pericot (1942) diferenció cuatro niveles superpuestos al entonces llamado Solutreo-auriñaciense final (Aura Tortosa, 1984:99). Por otro lado por el hallazgo de más de 5.000 plaquetas de piedra grabadas y pintadas, estudiadas por Valentín Villaverde (1994), que muestran la evolución de las técnicas y los temas del Arte Paleolítico.

Pero además, Antonio Beltrán Martínez y José Aparicio (2002) documentaron 4 representaciones parietales, tres de las cuales son animales y corresponden a un équido grabado, un caprino grabado y un cuadrúpedo indeterminado pintado en rojo, aunque posteriormente Villaverde (2005:76) ratificaría únicamente el hallazgo del caballo grabado, situado en la pared del fondo de la cavidad, por lo que de ahora en adelante utilizaremos los datos de este autor. La zona en la que se encuentra el grabado coincide con el último sector excavado por Pericot, lo que ha permitido facilitar el establecimiento de la relación del grabado con respecto a los distintos momentos de la secuencia industrial. Esto, junto con el paralelo estilístico con las plaquetas encontradas en dicha cavidad, ha llevado a Villaverde (2005:76) a considerar que se ejecutó desde los niveles correspondientes al Solutrense Medio o al final del Solutrense Inferior.

8. COVA FOSCA

Esta cavidad se encuentra en el término municipal de la vall d'Ebo (Marina Alta, Alicante), situada a unos 100 metros del margen izquierdo de la pista rodada que comunica la Vall d'Ebo con Pla de Petracos, a 450 metros sobre el nivel del mar.

Se trata de una cueva con dos estrechas bocas de acceso que dan paso a una sala alargada. En la pared frente a la boca principal se inicia una estrecha y pendiente galería que se abre en una sala y luego se vuelve a estrechar, adoptando otra orientación y elevando la altura del techo. El extremo final de la galería principal se encuentra a una profundidad de 22 metros en relación con la boca principal (Hernández Pérez *et alii*, 1988:156).

Los autores Mauro S. Hernández, Pere Ferrer y Enrique Catalá (1988), agruparon las manifestaciones artísticas que encontramos en la cavidad en 31 paneles, en los que diferenciamos, por una parte, motivos geométricos formados por trazos finos grabados de tendencia recta que habitualmente no constituyen formas concretas, y por otra, en tres de estos paneles se han hallado un total de 17 representaciones animales, todas ellas realizadas mediante la técnica del grabado, de las cuales 2 son bovinos, 6 son ciervos, 5 son caballos y los 4 restantes son cuadrúpedos indeterminados. La datación propuesta para estas representaciones tras la comparación estilística con las plaquetas de Cova del Parpalló, es el Solutrense inicial. En relación con los materiales arqueológicos hallados en la cueva, en 2004 se realizó un sondeo en el extremo sur del vestíbulo que puso de manifiesto la existencia de un potente nivel arqueológico del Neolítico antiguo que se asentaba sobre un estrato con materiales del Paleolítico final (García Borja, 2012:80), lo que avala la hipótesis de la pertenencia de estas manifestaciones artísticas al Solutrense.

9. COVA REINÓS

También en el término municipal de la Vall d'Ebo (Marina Alta, Alicante), encontramos Cova Reinós, situada en el álveo izquierdo del Barranc d'Ebo, en las

proximidades a su cauce, antes de su encajamiento que da lugar al Barranc de l'Infern, a 350 metros sobre el nivel del mar (Hernández, 1988:161).

Se trata de una pequeña cavidad de 6 metros de ancho y 13 de profundidad, en la que encontramos una única representación, una cabra pintada del Solutrense inicial. Esta datación fue propuesta por M. Hernández (1988) tras la comprobación de las semejanzas tipológicas de esta manifestación con los cápridos de la cueva de Nerja (Málaga), además, se han documentado útiles de sílex, algunos de ellos retocados (Solutrense) y restos faunísticos de ovicápridos y conejos, hallados mediante prospección directa.

10. CUEVA DEL NIÑO

Esta cavidad se encuentra en el municipio de Ayna (Albacete) y se enmarca en el contexto de la Sierra del río Segura, una cadena montañosa que forma la estribación más septentrional de la Cordillera Bética, sirviendo de elemento de transición entre ésta y la llanura manchega. La cavidad se abre en la cara noroeste del Barranco del Infierno, subsidiario del cañón formado por el río Mundo en su cuenca media al atravesar la Sierra del Segura (Gárate y García, 2011:16). El estudio de referencia que utilizaremos para el estudio de esta cavidad es el publicado en 2011 por D. Gárate y A. García, *Revisión crítica y contextualización espacio-temporal del arte parietal paleolítico de la Cueva de El Niño (Ayna, Albacete)*.

La existencia de pinturas rupestres en la cavidad fue constatada por primera vez en 1970, siendo el encargado de verificación y documentación de las manifestaciones Almagro Gorbea (1971). Además, posteriormente, se realizó una campaña de excavación arqueológica dirigida por Davidson que evidenció una larga secuencia de ocupaciones, desde el Paleolítico Medio hasta el Epipaleolítico y/o Neolítico (Gárate y García, 2011:17).

La cueva se divide en tres cuerpos formados por dos salas principales, divididas por una formación estalagmítica, y un tercer cuerpo, situado al noroeste de éstas. Las pinturas rupestres han sido divididas por los investigadores en dos sectores, A y B, contando el sector A con un único panel en el que encontramos un signo y una serie de manchas de ocre y 11 representaciones de animales, que corresponden a 2 cabras, 3 ciervas, 2 ciervos, 1 caballo, 1 bóvido y 2 cuadrúpedos indeterminados. Por otra parte, el sector B se divide en tres paneles. En el primero de ellos sólo encontramos manchas informes en pigmento rojo, en el segundo dos signos y una mancha y 4 representaciones animales que corresponde a 2 serpientes, un caballo y una cabra, y, por último, en el tercer panel únicamente se ha documentado un cuadrúpedo indeterminado.

En cuanto a la cronología de estas pinturas, tras la datación realizada por Diego Gárate y Alejandro García (2011) sobre un resto óseo del nivel inferior de la Trinchera Interior bajo el panel principal ofrece una fecha de 22.780 ± 60 BP sin calibrar, lo que sitúa las representaciones, o al menos parte de ellas, en un horizonte Pre-Magdalenense.

11. CUEVA DE JORGE

Esta cavidad está ubicada en el término municipal de Cieza (Murcia), en la Sierra de la Palera, que está enmarcada en el paraje de Los Almadenes, y fue descubierta en 1993 por el espeleólogo Constantino González López. Se trata de un pequeño sifón cárstico situado en el Barranco I de Los Losares y presenta una planta alargada de unos 5 metros de longitud y 1 metro de altura, aproximadamente (Salmerón *et alii*, 1998:100).

En esta cueva encontramos tan solo dos representaciones de animales, un caballo, que se encuentra en el nicho al fondo de la cueva, y, a un metro a la derecha de éste, un cuadrúpedo indeterminado, realizadas ambas figuraciones en anaranjado oscuro y encuadradas en el estilo III del Arte Paleolítico, teniendo en cuenta sus paralelos tipológicos en La Pasiega, Trinidad y La Pileta (Salmerón *et alii*, 1998:100).

Los datos que manejaremos de ahora en adelante, tanto de Cueva de Jorge como de las otras dos cavidades del término municipal de Cieza que veremos a continuación, han sido extraídos de la única publicación hasta el momento sobre estos conjuntos artísticos, *El arte rupestre paleolítico de Cieza: primeros hallazgos en la región de Murcia*, escrito por J. Salmerón *et alii* en 1998.

12. CUEVA DE LAS CABRAS

Esta cavidad se sitúa a tan sólo 200 metros al noroeste de Cueva de Jorge, aunque no se encuentra en el interior de un barranco como ésta, sino sobre un anticlinal. Tiene una entrada oblicua, de unos 6 metros de longitud, que da acceso a una sala de la que parten dos galerías que dan paso a varias salas más, siendo la longitud total de la cavidad de 167 metros (J. Salmerón *et alii*, 1998:103).

Sólo encontramos representaciones rupestres en la *Sala I*, repartidas en dos zonas, la *Sala Ia* y la *Sala Ib*, en la que se han localizado 4 manifestaciones artísticas, todas ellas realizadas mediante la aplicación directa de pigmento rojo (Salmerón *et alii*, 1988:103), que corresponden con dos bovinos, una cabra y un zoomorfo indeterminado. Todas las figuras están adscritas al estilo III del Arte Paleolítico en su fase más avanzada. En cuanto a la *Sala Ia*, en ella sólo encontramos una serie de trazos en pigmento rojo y, al fondo de la sala, un antropomorfo esquemático.

13. CONJUNTO DEL ARCO

También en el término municipal de Cieza (Murcia), se trata de un grupo de varias cavidades localizadas en la confluencia del Barranco de la Tabaquera y varias vaguadas afluentes, situado dentro del paraje de Los Losares. Entre las cavidades que se incluyen dentro de este conjunto, sólo en dos de ellas se han encontrado arte rupestre, en las denominadas Arco I y II (Salmerón *et alii*, 1998:107).

En la primera, Arco I, una cavidad con una entrada angosta que da paso a una galería de 16 metros de longitud, se han hallado 3 representaciones animales, dos caballos y un cérvido, y una línea serpenteante, todas ellas realizadas con pigmento rojo. Por otra parte, en Arco II, que se localiza en un lateral del conjunto principal de abrigos, encontramos dos cabezas de cabra de frente, dos signos abstractos y 23 puntos realizados con la técnica de la aerografía.

Todas las manifestaciones artísticas animales han sido adscritas al estilo III de Leroi-Gourhan (1965) por los investigadores a través de la comparación con paralelos de Cova del Parpalló, excepto las dos cabezas de cabras de frente, que se han adscrito al estilo IV avanzado, cronología que, como explicaremos más adelante, no aceptamos actualmente, por lo que consideraremos este conjunto sincrónico.

14. PIEDRAS BLANCAS

En el término municipal de Escullar (Almería) encontramos cuatro grabados al aire libre, localizados a dos kilómetros de la cortijada de Piedras Blancas. Concretamente están situados en plena sierra de Los Filabres, en su vertiente meridional, quedando dentro del conjunto de unidades béticas y constituyendo el límite norte y sur de los valles del río Andarax y del río Almanzora, respectivamente (Martínez, 1986/87:52).

Primeramente, Julián Martínez (1986/87) encontró el grabado de un prótomos de caballo, que se encuentra en uno de los bloques de un conjunto que conforma una cresta rocosa, y que fue atribuido a la fase Solutrense, debido a sus características estéticas y a la cercanía al yacimiento solutrense de Cueva Ambrosio. Posteriormente, en noviembre de 2005, Rodrigo de Balbín Behrmann, acompañado por otros investigadores, llevó a cabo un reconocimiento “de visu” por la zona en busca de más representaciones, encontrando dos caballos piqueteados más y un cuadrúpedo indeterminado (de Balbín Behrmann, 2008:27).

15. CUEVA AMBROSIO

Este abrigo se encuentra en el término municipal de Vélez-Blanco (Almería), situada en una encrucijada de pasos naturales, por una parte, los llanos que unen Caravaca de la Cruz con La Puebla de Don Fadrique y, por otra, la rambla de Chirivel, que llega desde Puerto Lumbreras hasta la depresión de Guadix-Baza. El estudio de este conjunto artístico ha sido realizado desde 1994 hasta la actualidad por S. Ripoll, aunque los datos que manejaremos para la realización de este trabajo se basan en su última publicación, *El arte rupestre paleolítico de la Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería, España). Una visión veinte años después*, del 2012.

Las manifestaciones artísticas, entre las que encontramos un total de 28 representaciones animales, se concentran en tres paneles. En el panel I, situado en el área exterior de la pared izquierda del abrigo, encontramos 6 representaciones animales, 3 équidos, 1 ave, 1 bóvido y un cuadrúpedo indeterminado, junto con un signo abstracto. En el panel II, en el que en 2008 Sergio Ripoll encontró la representación de una cara humana, además, se han documentado 15 representaciones de équidos, un caprino, 7 cuadrúpedos indeterminados y un signo abstracto. Por último, en el panel III, aunque no hay restos de representaciones animales, sí que se han documentado 3 signos abstractos (Ripoll López *et alii*, 2012:77-93).

Todas las representaciones animales arriba descritas han sido incluidas por los investigadores en el estilo III de Arte Paleolítico de A. Leroi-Gourhan (1965), debido a décadas de excavaciones arqueológicas, en las que se excavó una potencia estratigráfica de 4,97 metros que cubrían el total de las figuras. Así, el panel IA estaría cubierto por los niveles finipaleolíticos y por los estratos I (estéril), II Solutrense superior evolucionado⁷ y III (estéril), habiéndose realizado desde el suelo de ocupación correspondiente al Solutrense superior (al igual que el nivel IV). Por otra parte, los paneles IB, II y III tienen una posición más baja con respecto al panel IA, estando

⁷ Este nivel tiene una datación actualizada que oscila entre 19.250 y 20.150 BP (Ripoll López *et alii*, 2012).

cubiertos por el nivel IV, correspondiente al Solutrense superior, y el nivel V, estéril (Ripoll López *et alii*, 2012:77-93).

Además de la posición cronológica arriba indicada, estilísticamente, la naturalidad que muestran todas las representaciones, alejándose de los elementos estereotipados del estilo II, así como algunas de las líneas de despiece de las crines de los équidos, junto con la desaparición de la línea cérico-dorsal, han llevado a que Ripoll López *et alii* (2012:94) adscriban estas manifestaciones artísticas, como ya hemos mencionado, al estilo III avanzado.

2. La temática representada

A continuación trataremos la temática representada indicando las características diferenciales de los temas presentes en la región mediterránea, tratando de definir las claves de su expresión gráfica y posibles especificidades regionales.

2.1. CABRA MONTÉS (*Capra pyrenaica*)

De la familia de los bóvidos, los principales caracteres taxonómicos de la especie se basan en su morfología externa y se refieren al diseño del pelaje (Cabrera, 1911) y a los cuernos (Cabrera, 1911; Schaller, 1977; Corbet, 1980), que aparecen en ambos sexos, no ramificados y formados por un soporte óseo recubierto de un estuche córneo (Granados *et alii*, 2001:3).

En general se trata de animales de tamaño mediano, con una longitud máxima entre 115 y 140 cm, altura en la cruz entre 60 y 110 cm y un peso que oscila entre los 30 y los 120 kg, presentando un marcado dimorfismo sexual en ambos caracteres, sobre todo en los ejemplares adultos que ya han desarrollado los caracteres sexuales secundarios, principalmente el tamaño de la cuerna o el color del pelaje (Fandos, 1991).

En cuanto a su distribución, actualmente, la población más numerosa de cabra montés se localiza en el Sistema Penibético (Sierra Nevada) y montañas adyacentes, donde hay una población superior a los 16.000 ejemplares, siendo en Andalucía donde reside más de la mitad de las cabras presentes en la Península Ibérica. Fuera de esta comunidad autónoma, las principales poblaciones se localizan en el Sistema Central y el Maestrazgo (Granados *et alii*, 2001:7).

Dentro de la economía del Paleolítico Superior mediterráneo, la mayoría de los registros faunísticos se estructuran en torno a 3 especies: la cabra montés (*Capra pyrenaica*), el ciervo (*Cervus elaphus*) y el caballo salvaje (*Equus caballus*), de los que hablaremos posteriormente, siendo la cabra montés y el ciervo las verdaderas protagonistas (Nadal *et alii*, 2005:314). Así, en los yacimientos en los que su medio circundante es de carácter rocoso y de media montaña, como es el caso de Gorham's Cave, Cova Beneito y Cova dels Muricecs, entre otras, su taxón supera el 60 por ciento de los restos (Yravedra, 2002/03:40).

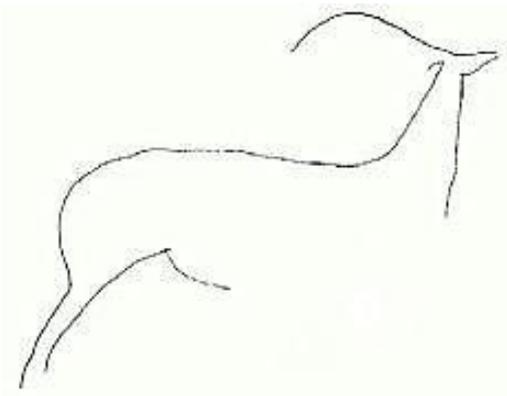
Las representaciones rupestres de este animal parecen reproducir su importancia cinegética. De hecho es uno de los animales más representados en el área mediterránea, por detrás de caballos y ciervos, con un total de 15 representaciones (10,63%). El elemento más significativo para la identificación de las figuras de cabra es su cornamenta, que además es la única característica de la que disponemos para distinguir el sexo de las representaciones, ya que en ninguna de ellas se representan los órganos sexuales del animal, así como tampoco se representa la barba típica de los machos de esta especie, excepto en las dos representaciones de frente de las que hablaremos posteriormente. Así, contabilizamos un total de 10 representaciones de cabra macho, en las que la cornamenta suele estar representada con una línea alargada con un final curvo (figura 2.1), mientras que en el caso de la cabra hembra, con un total de 5 representaciones, la cornamenta se representa con una línea más corta y que tiende a la verticalidad (figura 2.2).

La técnica utilizada para la ejecución de estas figuras es mayoritariamente la pintura roja, con un 60% de representaciones, seguida de las realizadas mediante grabado, 4 en total, observando en ambos casos que las representaciones suelen presentar únicamente la silueta del animal, salvo en el caso del caprino del Abric d'En Melià (Castellón) (figura 2.3), en el que se ha representado el pelaje de éste mediante el trazo estriado desmañado en prácticamente la totalidad del relleno (Calatayud *et alii*, 2001:135). Además, entre las representaciones de cabra encontramos en Cueva Ambrosio la única figura del Arte Paleolítico mediterráneo, hasta el momento, en la que el artista utilizó tanto la técnica del grabado como la pintura, en la que además se han observado indicios de bicromía en negro y rojo (Ripoll López *et alii*, 2013:85).

Pero sin duda, las representaciones de cabra que más llaman la atención son las que muestran la silueta de la cabeza del animal vista de frente, de las que tenemos los dos únicos ejemplos en el Arte Paleolítico del Arco Mediterráneo en el conjunto de El Arco (Murcia) (figura 2.4). En ambas figuras los detalles están representados con gran realismo, la cornamenta tiene una señalización de la perspectiva de sus puntas con la inflexión correspondiente y la silueta de las cabezas muestra las orejas, las protuberancias oculares y las barbas (Salmerón *et alii*, 1998:105). En los trabajos publicados se asociaron estas dos cabezas de cabra con las representaciones esquematizadas de cabras en visión frontal conocidas en el arte mobiliario y también parietal (cuevas del Otero y de Ekain) de la región Cantábrica, donde tienen una cronología reciente (básicamente Magdaleniense superior), de manera que estas dos representaciones de El Arco fueron atribuidas a un momento (estilo IV reciente de A. Leroi-Gourhan) muy posterior al resto de decoraciones de la cavidad (Salmerón *et alii*, 1998:109).

Creemos que el paralelo establecido es matizable. La homogeneidad técnica de todas las representaciones de El Arco aboga por una sincronía del conjunto, y de otro lado, aunque se trata ciertamente de cabras perfiladas en visión frontal, son más naturalistas que las cantábricas, que además incorporan frecuentemente el cuerpo del animal, normalmente muy esquematizado. En el caso de cabezas sueltas, las cantábricas

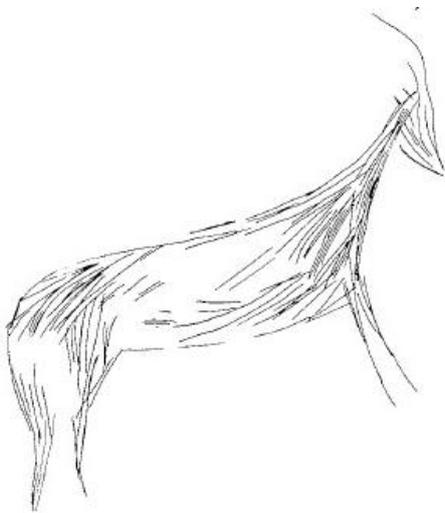
suelen ser mucho más esquematizadas que las dos representaciones de El Arco. De manera que creemos más probable la sincronía interna del conjunto y una cronología antigua (en el estilo III propuesto por los autores citados) para todas sus representaciones.



1



2



3



4

Figura 2. 1. Cabra de Cova de les Meravelles (Villaverde, 2009:768), en la que está representada la cornamenta con una línea larga con final curvo. 2. Cabra hembra de Cueva de las Cabras (Salmerón *et alii*, 1998:98) con la cornamenta tendiente a la verticalidad. 3. Cabra de Abric d'En Melià (Guillem Calatayud *et alii*, 2001:135), la única en la que se representa el pelaje. 4. Cabezas de cabra de frente del Conjunto del Arco (Salmerón *et alii*, 1998:101).

2.2. CIERVO (*Cervus elaphus*)

De la familia de los cérvidos, se caracteriza por poseer un pelaje en el que predomina el color marrón uniforme, con la zona ventral de tono más claro, y por su cornamenta ramificada, que sólo aparece en los machos de la especie, debido al dimorfismo sexual existente, que también se hace patente en tamaño. Los machos, a partir de los dos años de edad, tienen una longitud máxima entre los 160 y los 220 cm y un peso entre los 80 y los 120 kg, mientras que las hembras tienen un tamaño y un peso un tanto menor (Carranza, 2011:2).

En cuanto al crecimiento de la cornamenta, ésta se desarrolla a partir del primer año y se renueva todos los años. Está formada por un tronco central que se ramifica en puntas o candiles y es empleada por estos animales para las luchas que tienen lugar durante el período de celo.

Actualmente, el ciervo en la Península Ibérica está en expansión, ya que se estima que el número total sobrepasa los trescientos mil individuos, siendo más abundantes en hábitats mediterráneos como Montes de Toledo, el valle del río Guadiana y Sierra Morena, donde se estima que hay entre 0,04 y 66,77 ciervos por 100 hectáreas (Carranza, 2011:4).

Adentrándonos brevemente en la economía del Paleolítico Superior mediterráneo, como ya hemos señalado anteriormente, la cabra montés y el ciervo son los protagonistas dentro de los registros faunísticos, aunque podemos observar una evolución cronológica distinta entre ambos. Así, en yacimientos como Cova Beneito y Mallaetes, los restos óseos de ciervo varían entre el 38 % y el 13%, siempre por debajo de los restos de cabra, en las estratigrafías del Solutrense, Gravetiense y Auriñaciense. Sin embargo, en los estratos magdalenenses y epipaleolíticos de Cova de les Cendres y Cova dels Blaus, los restos de ciervo ascienden hasta el 80% (Villaverde y Martínez Valle, 1992:86), por lo que se observa una evolución en la economía paleolítica, aunque esta variación también puede estar motivada por la geografía de los diferentes

yacimientos o por las oscilaciones climáticas que se producen a lo largo de la cronología de sus ocupaciones (Nadal *et alii*, 2005:314).

Las representaciones de ciervo dentro del Arte Paleolítico mediterráneo constituyen un 16,3% del total (23 representaciones), siendo la segunda especie más representada por detrás de los équidos. Dentro de este conjunto, expondremos las características diferenciales del tema dividiendo la información en dos apartados, ciervos astados y ciervos sin astas, que nosotros consideraremos como hembras, debido a la relevancia que tiene dentro del Arte Paleolítico peninsular este tema por sus diferencias numéricas en las distintas regiones, que consideramos como un rasgo cultural diferenciador.

2.2.1 CIERVOS ASTADOS

Los ciervos astados representan un 43,47% del total de cérvidos, habiendo 10 representaciones, frente a las 13 representaciones sin astas, destacando por tanto éstas últimas. El elemento identificador por excelencia de este tema es la presencia de una cornamenta ramificada, que observamos con un estilo naturalista en figuraciones como las de Cueva de El Niño (figura 3.1) o con un estilo más esquematizado, como podemos observar en las representaciones de Abric d'En Melià (figura 3.2) y del Cingle del Barranc de l'Espigolar (figura 3.3), cavidades en las que observamos una cronología finipaleolítica que contrasta con el resto de conjuntos.

Sólo encontramos una excepción en Cova de les Meravelles, en la que la única representación de ciervo astado muestra una cornamenta sin ramificaciones (figura 3.4), pero aun así definida como tal, ya que podría tratarse de un ciervo macho joven y, además, sus aspectos morfológicos no coinciden ni con los de cabra ni con los de uro, también presentes en esta cavidad.

La técnica utilizada para la ejecución de estas figuras es mayoritariamente el grabado, un 70%, mientras el 30% restante de las representaciones están realizadas con

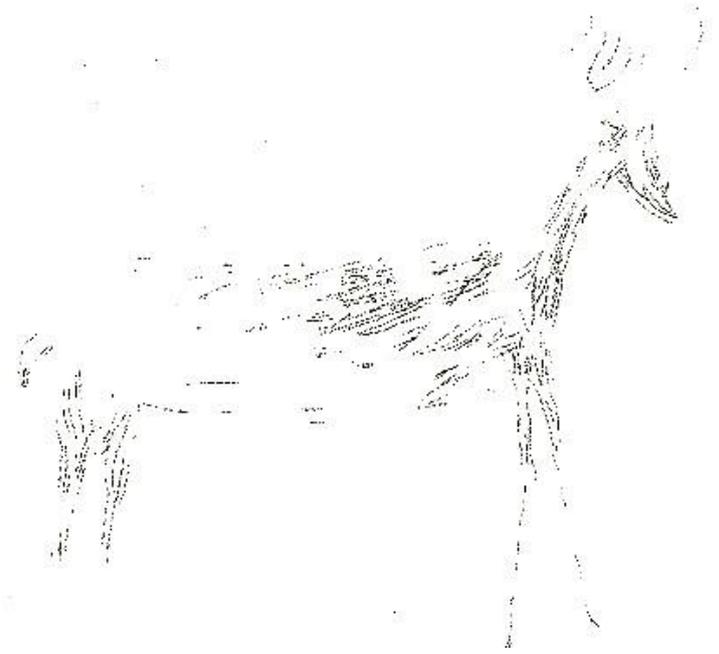
pigmento rojo (Fuente del Trucho y Cueva de El Niño). Además, el 50% de las representaciones se hallan en las cavidades que han sido definidas por los autores como finipaleolíticas (Guillem Calatayud y Martínez Valle, 2009:35; Martínez Valle *et alii*, 2009:231), es decir, Abric d'En Melià y Cingle del Barranc de l'Espigolar. Además, nosotros consideramos dentro de este grupo cronológico la cabeza de ciervo de Cova de la Taverna, ya que su adscripción al Solutrense o al Magdaleniense inicial por Fullola y Viñas (1985) se basa únicamente en su ubicación, en el interior de la cavidad, y en su estilo relativamente naturalista. En el recuento total de figuras de estos conjuntos, el ciervo astado es el tema más representado (17,24%), por detrás de los cuadrúpedos indeterminados, y sin presencia alguna de ciervos sin astas ni caballos, que son los temas mayoritarios en el resto de conjuntos. Por tanto, todo esto nos muestra una polarización en torno al ciervo astado, cambiando así la distribución temática en las cronologías más recientes.

Por otra parte, en cuanto a la representación del pelaje, observamos que únicamente aparece definido en los conjuntos grabados, bien realizado con trazo múltiple desmañado (figura 4.1) bien con líneas verticales (figura 4.2), aunque en el caso de las figuraciones de Cova de les Meravelles y Cova de la Taverna, carecen de pelaje, al igual que ocurre con todas las pintadas en ocre rojo, en las que aparece únicamente la silueta del animal.

Por último, señalar que dentro de nuestra revisión de las figuras publicadas, hemos considerado necesario modificar la identificación de una de ellas, el llamado “caballo acéfalo” (Utrilla *et alii*, 2012:533) de Fuente del Trucho, del que ya se había descartado su adscripción como caballo, aunque se seguía recalcando el paralelo de sus cuartos traseros con los de otro caballo de la misma cavidad. Por tanto, asumimos que esta representación es un ciervo, ya que aunque muy desvaída podemos observar restos de una pequeña y alargada asta de cérvido (figura 4.3).



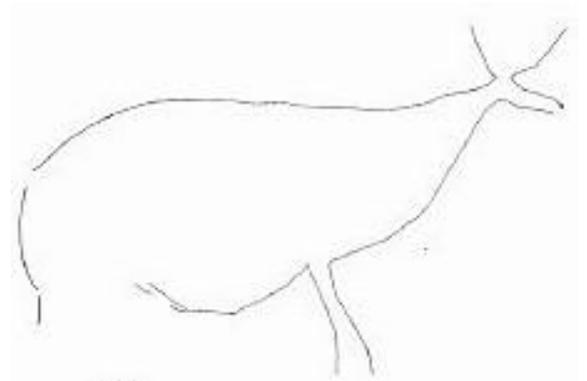
1



2



3



4

Figura 3. 1. Representación naturalista de Cueva del Niño (Gárate y García, 2011:25). 2. Representación con estilo más esquematizado de Abric d'En Melià (Martínez Valle *et alii*, 2003:284). 4. Representación esquematizada de Cingle del Barranc de l'Espigolar (Guillem Calatayud y Martínez Valle, 2009:37). 4. Ciervo con cornamenta sin ramificaciones de Cova de les Meravelles (Villaverde, 2009:769).

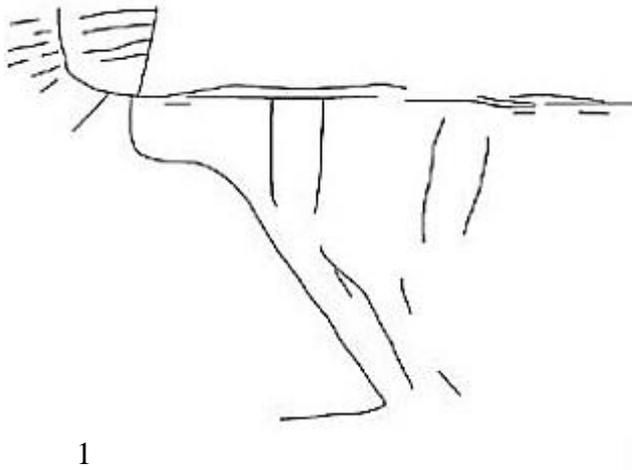


Figura 4. 1. Representación del pelaje con trazo múltiple desmañado en un motivo del Cingle del Barranc de l’Espigolar (Guillen Calatayud y Martínez Valle, 2009:42). 2. Representación del pelaje mediante líneas verticales en un ciervo de Congle del Barranc de l’Espigolar (Guillem Calatayud y Martínez Valle, 2009:40). 3. El denominado “caballo acéfalo” de Fuente del Trucho (Utrilla et alii, 2012:533), realmente ciervo astado.

2.2.2 CIERVOS SIN ASTAS

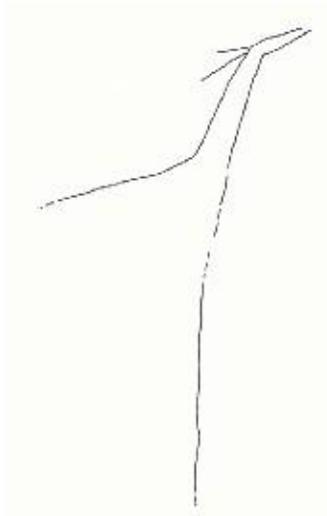
Los ciervos sin astas suman el 56,52% del total de cérvidos (13 representaciones), por delante de las figuraciones de ciervos astados. Este grupo temático podría estar representando bien a machos jóvenes a los que aún no ha crecido la cornamenta bien a hembras, pero la falta de los órganos sexuales nos lleva a considerar este grupo temático como ciervas.

Estas figuraciones se caracterizan por tener un cuello largo y esbelto, sobre todo en las realizadas mediante la técnica del grabado (figura 5.1) y por la presencia en todos los casos de las orejas enhiestas mediante un único trazo corto y tendiendo a la verticalidad (figura 5.2). Además, la cabeza se representa mayormente con forma triangular y muy fina y con el morro abierto, como observamos en las figuraciones de Cova Fosca (figura 5.3), mientras que el resto de representaciones están realizadas con dos líneas convergentes en un hocico redondeado, como en la cierva del Conjunto del Arco (figura 5.4).

Por otra parte, la técnica utilizada mayormente en las representaciones de ciervas es el grabado, un 69,23%, mientras que el resto de representaciones están realizadas con ocre rojo. Además, salvo en 4 de las 6 ciervas de Cova Fosca, en las que observamos trazos que cortan la línea dorsal o el cuello de la figura, en el resto sólo se representa la silueta de la figura, más o menos naturalista dependiendo de la cronología y la técnica utilizada.

Como sabemos, los grupos de ciervos en la naturaleza se componen por un gran número de hembras y algún macho, cuya labor principal dentro del harén es la procreación. Por este motivo dentro del arte prehistórico es muy relevante el número de representaciones de ciervos astados y sin astas que encontramos en las diferentes regiones. En el caso del Arco Mediterráneo, al igual que ocurre en la región Cantábrica, en la que, del total de cérvidos, el 71% corresponden a ciervos sin astas, encontramos 13 figuras de hembras frente a 10 de figuras con cornamenta, observando más paridad

entre ambos grupos que en la región Cantábrica. Sin embargo, tanto en el sur de Francia como en el Interior Peninsular, observamos un cambio en la distribución temática, con un 76,7% de ciervos macho. Todo esto nos lleva a concluir que la variabilidad del comportamiento gráfico en las diferentes regiones tendría que ver no tanto con los comportamientos cinegéticos de éstas, sino con la presencia de diferencias culturales entre ellas.



1



2



3



4

Figura 5. 1. Cierva grabada de Cova de les Meravelles (Villaverde, 2009:768). 2. Cierva de Cueva de El Niño con las orejas enhiestas (2011:22). 3. Cierva con el morro abierto de Cova Fosca (Hernández Pérez *et alii*, 1988:159). 4. Cierva con el hocico redondeado del Conjunto del Arco (Salmerón *et alii*, 1998:101).

2.3 CABALLO (*Equus caballus*)

De la familia de los équidos, se caracteriza por tener las extremidades largas y fuertes, el cuerpo en forma de barril y un cuello largo que soporta una cabeza grande, con una longitud máxima de 2,10 metros y un peso que varía entre los 175 y los 930 kg. Su cola es moderadamente larga, alcanzando los 90 cm, con un pelaje que llega a la mitad de las extremidades posteriores. Además, su cuerpo está completamente cubierto por un pelaje corto y poseen una crin en la cabeza y el cuello (Álvarez y Medellín, 2005:1). El dimorfismo sexual es escaso, diferenciándose machos y hembras tan solo en el tamaño y peso, un tanto mayor de los primeros, y en los órganos sexuales.

Los caballos en vida libre están asociados generalmente a pastizales, estepas y terrenos de vegetación arbustiva semiárida, aunque también existen algunos reportes de presencia de población en bosques templados de Europa y bosques lluviosos tropicales. Suelen formar grupos de entre 10 y 20 individuos máximo, bajo un sistema social tipo harén, es decir, con un gran número de hembras y un macho dominante (Álvarez y Medellín, 2005:4).

En cuanto a la domesticación del caballo, ésta suscita muchas incógnitas entre los investigadores, ya que su registro óseo en los yacimientos arqueológicos suele ser testimonial o con restos de desechos alimentarios, por tanto muy fragmentados, además de que los criterios osteomorfológicos y métricos no siempre resultan aplicables (Liesau, 2005:188). Por estos motivos se trata de un tema controvertido que ha llevado a la generación por parte de los investigadores de hipótesis contrarias, remontándose algunas de ellas al Paleolítico Superior por una serie de evidencias plasmadas en el Arte Paleolítico, así como por la interpretación dada a determinados artefactos como una placa perforada de La Quina y algunos bastones perforados, todos ellos parte de elementos de control de los caballos, al igual que algunas paleo-patologías⁸ dentarias que en la actualidad se presentan en las formas domésticas (Liesau, 2005:188).

⁸ Estas paleo-patologías se han registrado en muestras fósiles de la Quina y de Le Placard. Se trata de sgastes anormales, los incisivos que presentan muescas y biselados como resultado de un mordisqueo reiterado y que los veterinarios definen como “vicios de establo” (Liesau, 2005:188).

Esta hipótesis ha sido refutada por otros investigadores, pero lo que sí es cierto es que, domesticado o no, en el registro arqueológico aparecen restos de caballos, debido a su elevado rendimiento cárnico y al aprovechamiento que los grupos paleolíticos podían hacer del pelaje, los tendones y los huesos. Así, en el Arco Mediterráneo su presencia es clara durante el Auriñaciense y el Gravetiense, siendo mucho más abundante en la región y, por tanto, más cazado entonces que en el Magdalenense. Además, es predominante sobre todo en la zona catalana y aumentando durante el Pre-Solutrense y el Solutrense su predominio y extensión hasta el Pre-pirineo oscense (Fuente del Trucho), mientras que en el área valenciana siempre tuvo un taxón inferior al ciervo, siendo mucho más escaso en Andalucía (Nadal *et alii*, 2005:321).

Las representaciones de caballo dentro del Arte Paleolítico mediterráneo conforman un 30,28% del total, siendo el tema más representado, con 43 figuraciones, de las que, antes que nada, debemos señalar que, al igual que en parte de los temas tratados, no podemos diferenciar el sexo, debido al escaso dimorfismo sexual de los équidos y a la carencia de los órganos sexuales en las figuraciones.

Las características que definen estas figuraciones son, por una parte, la forma de la cabeza que se representa convencionalmente con forma de “pico de pato” (figura 6.1); por otra parte, por la presencia de la crinera que se representa de diferentes formas. Así, observamos crineras integradas en el dibujo de la silueta del animal (figura 6.2) y crineras dibujadas diferenciada del resto de la representación, bien realizando sólo la silueta (figura 6.3), bien representándola mediante trazos rectos y cortos (figura 6.4), confiriéndole tintes más naturalistas, bien añadiendo más cantidad de pigmento en la zona de la cabeza y cuello del équido (figura 6.5). Por otra parte, también encontramos representaciones carentes de crinera, como es el caso de uno de los caballos de Cova Fosca (figura 6.6).

Además, suelen aparecer representadas las orejas, normalmente enhiestas, realizadas mediante un único trazo corto y tendente a la verticalidad, como podemos

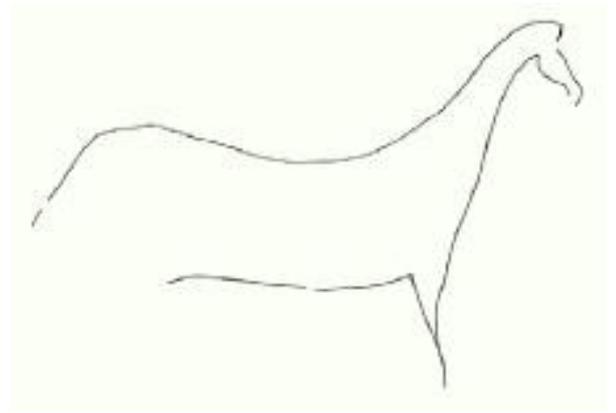
ver, por ejemplo, en las figuraciones del Conjunto del Arco (figura 7.1) y en los équidos de Cova Fosca (figura 7.2). Por otra parte, la cola sólo aparece representada en 4 ocasiones, en el grabado de Piedras Blancas (figura 7.3), en uno de los caballos rojos de Fuente del Trucho (figura 7.4), en el caballo de Cueva de Jorge (figura 7.5) y en uno de los caballos de Cueva del Niño, siempre realizadas mediante un único trazo; esto en parte se debe a que tan solo 5 de las representaciones muestran el cuerpo entero del animal, mientras que el 39,19% de éstas son tan solo cabezas de équido y el resto prótomos o representaciones incompletas.

En cuanto a la técnica utilizada, el 65,11% de las figuras están realizadas mediante la técnica del grabado y un 34,88% en ocre rojo, además, también observamos la utilización de otros pigmentos, el ocre marrón, con el que está realizado uno de los caballos de Cueva Ambrosio, y el pigmento negro, presente también en uno de los caballos de esa cavidad.

Por último, señalar que dentro de nuestra revisión crítica de las figuras publicadas, hemos considerado necesario remarcar que la cabeza que encontramos en el panel de los grabados, en el suelo del lóbulo menor de la caverna, en Fuente del Trucho, es una cabeza de équido, obviando la posibilidad de que fuera un felino, según Beltrán (1993:30).



1



2



3



4



5



6

Figura 6. 1. Caballo de Cueva Ambrosio (Ripoll López *et alii*, 1994:24) con el convencional “pico de pato”. 2. Caballo con la crinera integrada en la silueta del animal de Cova de les Meravelles (Villaverde, 2009:768). 3. Équido con la crinera diferencia de Fuente del Trucho (Utrilla *et alii*, 2012:533). 4. Caballo con la crinera realizada con trazos rectos y cortos de Fuente del Trucho (Utrilla *et alii*, 2012:531). 5. Caballo sin crinera de Cova Fosca (Hernández Pérez *et alii*, 1988:159) 6. Crinera realizada añadiendo más cantidad de pigmento en un équido del Conjunto del Arco (Salmerón *et alii*, 1998:99).

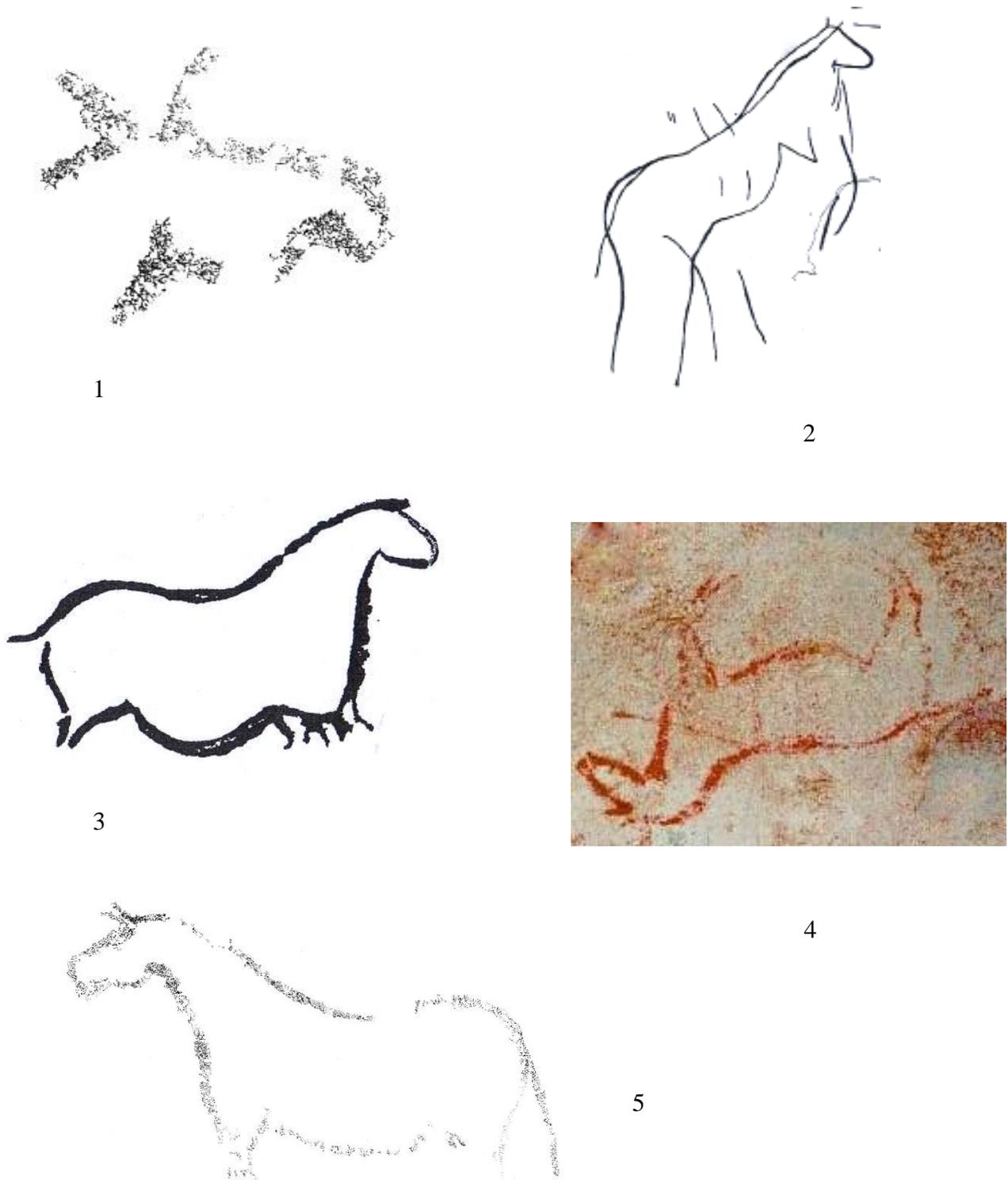


Figura 6. 1. Cabeza de caballo con las orejas enhiestas del Conjunto del Arco (Salmerón *et alii*, 1998:99). 2. Équido de Cova Fosca (Hernández Pérez *et alii*, 1988:159) con las orejas enhiestas. 3. Caballo de Piedras Blancas (Martínez García, 1986/87:52) con la cola representada. 4. Caballo de Fuente del Trucho (Utrilla *et alii*, 2012:534) con cola. 5. Équido de Cueva de Jorge (Salmerón *et alii*, 1998:96), también con la cola representada.

2.4 UROS (*Bos primigenius*)

De la familia de los bóvidos, extinto durante el siglo XVII, era el ancestro salvaje del *Bos taurus* y el único gran bóvido presente en el Arco Mediterráneo. Se caracterizaba por ser más grandes que el *bos* domesticado, alcanzando una altura entre los 160 y los 180 cm, frente a los 150 cm que puede alcanzar el primero. Además, poseían un cuerpo robusto y una espalda gibosa, siendo una de sus características más representativas la forma y el tamaño de sus cuernos, que le nacían desde el cráneo hacia afuera y curvándose después hacia el frente, hacia adentro y hacia arriba (Van Vuure, 2002:4), tomando la apariencia de una lira.

En cuanto al dimorfismo sexual de esta especie, el macho tenía un mayor tamaño corporal, al igual que su cornamenta era mayor y más gruesa que la de la hembra. Además, aunque ambos sexos nacían con un pelaje marrón rojizo, éste iba transformándose en marrón oscuro a partir de los 6 meses de vida en los machos, mientras que se mantenía igual en las hembras. Además, en el macho aparecía una línea de color más claro en la parte posterior de la columna vertebral al alcanzar la edad adulta (Van Vuure, 2002:4).

Las representaciones de uro en el Arte Paleolítico mediterráneo sólo representan el 6,47% del total, con 9 figuraciones, por detrás de caballos, ciervos y cabras. Las características que definen este tema son, por una parte, sus cuerpos pesados y robustos y, por otra, sus cuernas, que suelen representarse mediante una línea en forma de lira o proyectadas hacia delante en una trayectoria muy undosa (figura 8.1).

En cuanto a la técnica utilizada, el 77,77% de los uros fueron realizados mediante la técnica del grabado, mientras que tanto el uro de Moleta de Cartagena, expoliado desde hace más de 20 años, como el de Cueva de El Niño, fueron realizados con pigmento negro y rojo, respectivamente. Por otra parte, la mayor parte de las figuraciones sólo muestran la silueta del animal, siendo el uro del Abric d'en Melià el único en el que se

ha representado el pelaje mediante un trazo estriado de recorrido largo y con un resultado geométrico (figura 8.2) (Martínez Valle, 2003:282).

Por otra parte, cabe señalar que el sexo de los uros representados es indeterminado, debido a la carencia de órganos sexuales en ellos y a la dificultad de analizar su dimorfismo sexual a través de las figuraciones. Esto se debe, en parte, a que sólo en 3 de las figuraciones aparecen los cuerpos enteros, siendo el resto figuras incompletas o prótomos, aunque también es cierto que en el resto de temas analizados tampoco encontramos dichos órganos sexuales.



Figura 8. 1. Uro de Cueva de las Cabras (Salmerón, 1998:96) con la cornamenta proyectada hacia delante en una trayectoria muy undosa. 2. Uro de Abric d'en Melià (Martínez Valle, 2003:283), el único en el que se ha representado el pelaje, realizado mediante un trazo estriado.

2.5 SERPIENTES (*Serpentes*)

Las serpientes son un suborden de saurópodos diápsidos, caracterizados por la ausencia de extremidades y por tener un cuerpo alargado. Algunas de ellas poseen mordeduras venenosas, como es el caso de las víboras, y las utilizan para matar a sus presas antes de la ingestión, mientras que otras, como las pitones, matan por constricción.

Aunque se reconocen más de 450 géneros y 3640 subespecies de serpientes en la naturaleza, dentro de las representaciones del Arte Paleolítico mediterráneo, al contrario que con los temas analizados hasta ahora, no se puede reconocer la especie representada en las dos únicas figuraciones (un 1,43% del total), halladas en Cueva del Niño.

Estas representaciones se caracterizan por estar realizadas con dos líneas paralelas muy sinuosas realizadas con pigmento rojo y mostrando el formato completo de la serpiente. En una de ellas se ha representado el dibujo de la piel, también en pigmento rojo, mediante una serie de pequeños trazos horizontales (figura 9.1), mientras que la otra sólo presenta la silueta del animal.

2.6 OSOS (*Ursidae*)

Los úrsidos son una familia de mamíferos de gran tamaño, generalmente omnívoros, que se caracterizan por su gran cabeza, orejas pequeñas, redondeadas y erectas, ojos pequeños, un cuerpo pesado y robusto y una cola corta. Suelen medir entre 1 y 2,8 m de longitud total y pesan entre los 27 y los 780 kg, llegando a ser el macho un 20% mayor que la hembra.

Una de las capacidades que caracterizan a los osos, también realizada por otros animales, es la hibernación, que como bien sabemos, es la capacidad de permanecer semidormidos, en un estado de hipotermia regulada, durante días, semanas o meses, para conservar su energía durante el invierno. Y así es como aparece representado uno

de los dos únicos osos (figura 9.2) (un 1,43% del total de temas representados) del Arte Paleolítico mediterráneo, encontrados en Fuente del Trucho.

Ambas figuraciones, localizadas en el panel de los grabados, en el suelo del lóbulo menor de la caverna, están realizadas mediante la técnica del grabado, tratándose de un grabado exciso, en el caso del oso que está hibernando, representado hecho un ovillo, mientras que la otra representación, incompleta ya que sólo representa la cabeza, una zarpa y un pie del animal (figura 9.2), está realizada mediante un grabado inciso.

2.6 AVES (*Avialae*)

Las aves son animales vertebrados, de sangre caliente, que son bípedos, estando las extremidades anteriores modificadas como alas, que son adaptaciones para volar, aunque no todas las aves vuelan. Todas tienen el cuerpo recubierto de plumas, se caracterizan por tener un pico córneo sin dientes y son ovíparos, es decir, se reproducen poniendo huevos, que son incubados hasta su eclosión.

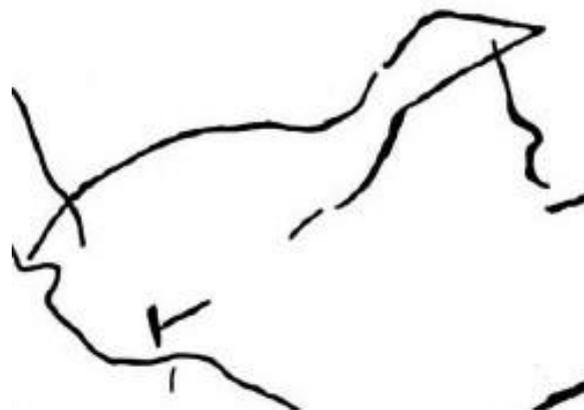
Dentro del Arte Paleolítico mediterráneo, sólo encontramos una representación de ave (figura 9.3), que se halla en Cueva Ambrosio. Está realizada mediante la técnica del grabado, mostrando un cuerpo fusiforme bien diferenciado y un pico que se prolonga a partir de la cabeza redondeada. Por otra parte, la zona ventral está bastante perdida y no se aprecian las patas, por lo que no se puede realizar una identificación zootécnica precisa. Aun así, según Ripoll López *et alii* (1994:25) por el tipo de pico representado, podría tratarse de una anátida, aunque la silueta recuerda a una perdiz.



1



2



3

Figura 9. 1. Serpiente de Cueva del Niño (Gárate y García, 2011:29), en la que se ha realizado el dibujo de la piel. 2. Osos de Fuente del Trucho (Utrilla *et alii*, 2012:529). 3. Ave de Cueva Ambrosio (Ripoll López *et alii*, 1994:24).

2.7 INDETERMINADOS

Además de todos los temas tratados hasta ahora, en el Arte Paleolítico mediterráneo encontramos un 33,80% (48 representaciones) de cuadrúpedos indeterminados, por lo que son el tema más representado en el Arco Mediterráneo, perteneciendo 23 de estas figuraciones a los conjuntos de Abric d'En Melià y Barranc de l'Espigolar, conjuntos finipaleolíticos en los que, junto con Cova de la Taverna, predomina este tema junto con los ciervos astados, mostrando un cambio en la distribución iconográfica.

Se trata de un conjunto de figuraciones mayormente carentes de cabeza o en las que sólo se ha representado la línea cérico-dorsal del animal, aunque también encontramos 5 prótomos, 8 cabezas y 3 representaciones que carecen de patas. La técnica utilizada en estas representaciones es mayormente el grabado, un 87,25%, mientras que el resto de representaciones están realizadas con pigmento negro y rojo, con 2 y 4 figuraciones respectivamente.

Pero no todas las representaciones de este grupo son iguales, ya que encontramos 10 posibles équidos, como el de Cova Fosca (figura 10.1) y los 4 de Abric d'en Melià (figuras 10.2 y 10.3), en los que según Martínez Valle *et alii* (2003:286), está representada la quijada. También observamos dos posibles ciervos, ambos del Barranc de l'Espigolar, en los que, aunque carecen de cabeza, parecen estar representadas las cornamentas ramificadas propias de los machos de esta especie (figura 10.4). Por otra parte, aparecen dos posibles ciervas, una en Cueva Ambrosio y otra en Cueva del Niño, y una posible cabra/ciervo en Cueva de las Cabras, carente de cabeza, por lo que esta interpretación es muy dudosa. Por último, encontramos un posible bóvido en Cueva de Jorge dividido en dos partes por una colada negruzca que ha tapado y/o destruido su parte central (Salmerón *et alii*, 1998:103).

Por tanto, tanto la preponderancia de los cuadrúpedos indeterminados como la polarización de estas representaciones en torno al sistema técnico del grabado, son cuestiones que apuntan hacia un rasgo diferencial del Arte Paleolítico mediterráneo que

tendría un posible tratamiento formal de las figuraciones más simplificado que en otras regiones artísticas, como la Cantábrica.

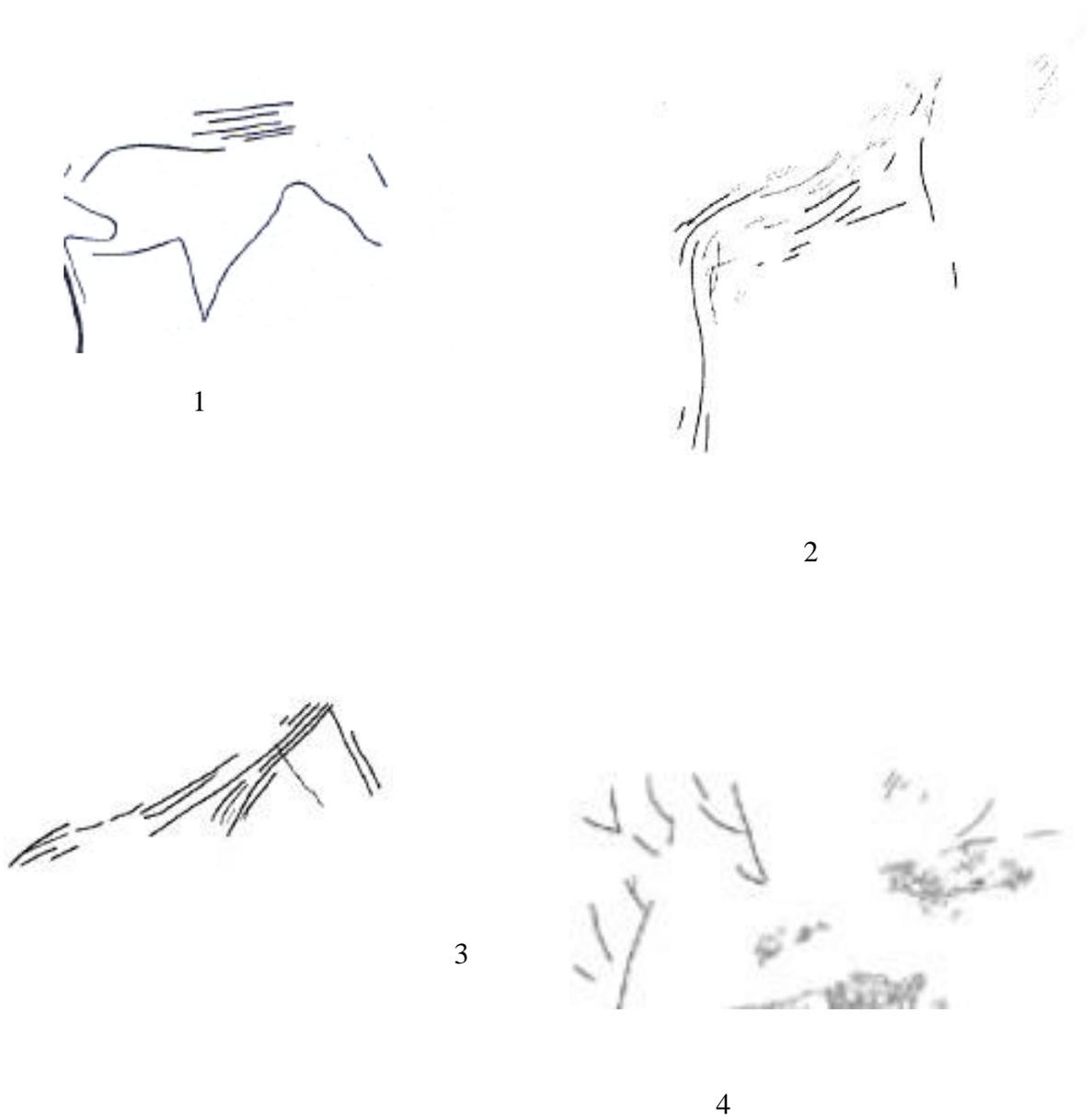


Figura 10. 1. Posible équido de Cova Fosca (Hernández Pérez *et alii*, 1988:159). 2 y 3. Posibles équidos de Abric d'en Melià (Martínez Valle *et alii*, 2003:286). 4. Posible ciervo macho de Cingle del Barranc de l'Espigolar (Guillem Calatayud y Martínez Valle, 2009:42).

III. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL COMPORTAMIENTO GRÁFICO EN LA REGIÓN MEDITERRÁNEA

Una vez contabilizados todos los yacimientos con conjuntos de Arte Paleolítico y analizados uno a uno los temas presentes en ellos, nos disponemos a realizar un análisis pormenorizado de toda la información que poseemos con el objetivo de intentar definir, en primer lugar, el comportamiento gráfico del Arte Paleolítico en la región mediterránea para, posteriormente, realizar una comparación tanto con el arte de la región Cantábrica como con el del Interior Peninsular y así poder establecer las diferencias culturales presentes en la Península Ibérica durante el Paleolítico Superior.

1. Los centros rupestres del Arco Mediterráneo

A continuación, nos disponemos a analizar la clase de yacimientos en los que encontramos Arte Paleolítico en la región mediterránea y, por otra parte, el número de figuraciones presentes en cada conjunto y la diversidad de tamaños de dichos conjuntos para así poder realizar un correcto análisis de la distribución de la temática animal en el Arte Paleolítico del Arco Mediterráneo.

1.1 CLASES DE YACIMIENTOS

El emplazamiento del arte rupestre paleolítico siempre ha suscitado gran interés entre los investigadores, ya que, como dice Sanchidrián (2005:199), al contrario que el arte mueble, éste implica unas mínimas dosis de organización y planificación, con motivaciones y requerimientos técnicos y humanos mayores. Además, los investigadores se formulan otra serie de cuestiones en relación al emplazamiento de los conjuntos parietales, relacionadas con la cultura de los grupos paleolíticos que sólo podemos intentar responder estableciendo, en primer lugar, una subdivisión básica en función de los parajes seleccionados y modificados por el hombre a través de la aportación del arte.

Para poder mostrar de manera gráfica y directa la información que nos proporcionan los 15 conjuntos parietales mediterráneos hemos elaborado la tabla 2⁹, que vemos más abajo, en la que se ha señalado el número de representaciones de cada conjunto y el emplazamiento de éstas, que aparecen bien en el exterior de la cavidad, bien en el interior, aunque también encontramos conjuntos en abrigos y al aire libre.

2. El emplazamiento de las representaciones						
	nº	Aire libre	Abrigo	Cueva ext.	Cueva int.	Referencia
Fuente del Trucho	13					Utrilla <i>et alii</i> (2012)
Cova de La Taverna	1					Fullola y Viñas (1985)
Moleta de Cartagena	1					Grimal y Alonso (1989)
Abric d'En Melià	15					Martínez Valle <i>et alii</i> (2003)
Cingle de l'Espigolar	13					Guillem y Martínez V. (2009)
Cova de les Meravelles	20					Villaverde <i>et alii</i> (2009)
Cova del Parpalló	1					Villaverde (2005)
Cova Fosca	17					Hernández <i>et alii</i> (1988)
Cova Remós	1					Hernández <i>et alii</i> (1988)
Cueva del Niño	16					Salmerón <i>et alii</i> (1998)
Cueva de Jorge	2					Salmerón <i>et alii</i> (1998)
Cueva de las Cabras	4					Salmerón <i>et alii</i> (1998)
Conjunto del Arco	5					Salmerón <i>et alii</i> (1998)
Piedras Blancas	4					Martínez García (1986/87)
Cueva Ambrosio	29					Ripoll López <i>et alii</i> (2012).

Como podemos observar, el Arco Mediterráneo reúne las principales clases de emplazamientos usuales en el Suroeste europeo, aunque, como trataremos de destacar, con algunas peculiaridades. Casi todos los motivos corresponden a áreas interiores de las cuevas, en penumbra o en completa oscuridad, y están presentes los conjuntos totalmente exteriores de grabados, al menos, en Fuente del Trucho. Hasta tres conjuntos paleolíticos se realizaron en abrigos totalmente exteriores, siendo éstos Abric d'en Melià, Cingle del Barranc de l'Espigolar y Cueva Ambrosio, e incluso se conoce un conjunto al aire libre en el extremo meridional del área (Piedras Blancas).

⁹ Tabla realizada a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012).

Por tanto, la diversidad de emplazamientos es muy superior a la presente en otras regiones peninsulares, especialmente la región Cantábrica, en donde las dos primeras categorías son casi inexistentes. Y la distribución de categorías muestra diferencias remarcables con la de otras regiones peninsulares, como con las del occidente peninsular, caracterizadas por cierta polarización en los conjuntos al aire libre.

Por otra parte, cabe señalar que las cuevas del Arco Mediterráneo no suelen ser de grandes dimensiones, destacando con cerca de 472 metros de profundidad Cova de la Taverna, seguida de Cova de les Meravelles con 90 metros y, con unas dimensiones más modestas, Fuente del Trucho y Cova Fosca, con 24 y 22 metros de profundidad respectivamente. Además, también contamos con cavidades realmente pequeñas, como Cueva de Jorge, con tan solo 5 metros de profundidad máxima, y Cueva de las Cabras, con 6 metros de profundidad. Todas ellas contrastan claramente con las cavidades con Arte Paleolítico de la región Cantábrica, que suelen ser mucho más profundas, como es el caso de Cueva de la Pasiega, en la que sólo la galería principal mide unos 70 metros (González Echegaray y Ripoll, 1953:46), o el caso de la Cueva de Tito Bustillo, con más de 540 metros de longitud (Jiménez Sánchez *et alii*, 2004:261).

Además, dentro del cómputo total de conjuntos rupestres en el interior de cavidades, destaca el caso de Fuente del Trucho, cueva en la que también se han encontrado figuraciones en un panel exterior, a la luz del sol, en el que están representados grabados un oso exciso y una cabeza incisa de un segundo oso, una zarpa y un pie del mismo animal. Además, también se distinguen tres cabezas de herbívoros en la misma vertical que los úrsidos (Utrilla *et alii*, 2012:529).

Uno de los rasgos diferenciales del Arte Paleolítico mediterráneo es la abundancia relativa de conjuntos rupestres en meros abrigos exteriores. Cabe precisar que esa cronología paleolítica es clara en el caso de Ambrosio, en el que tanto por el estilo de las figuras como por la disposición de éstas respecto a la potencia estratigráfica excavada, se adscriben al Solutrense y, por tanto, al estilo III de Leroi-Gourhan (Ripoll López *et alii*, 2012:77-93). Sin embargo, los otros dos abrigos, Abric d'en Melià y

Cingle del Barranc de l'Espigolar, contextualizados en los compases finales del Paleolítico Superior o en la transición al Epipaleolítico, nos indican un cambio artístico-cultural de los grupos que las realizaron, tanto por el hecho de buscar un emplazamiento a la luz del sol para la realización de sus obras, como por el cambio de la distribución temática que observamos en estos conjuntos, que se polariza en torno al ciervo además de contener un gran número de cuadrúpedos indeterminados, realizados tanto ciervos como indeterminados con un estilo tendente a la esquematización.

Por otra parte, Piedras Blancas forma parte del reducido grupo de conjuntos paleolíticos al aire libre que encontramos en la Península Ibérica, entre los que destacan Fornols, Domingo García, Siega Verde, Mazouco y Foz Côa. De todos ellos, Piedras Blancas es el único que encontramos en el sur peninsular, sito en la Sierra de los Filabres (Almería), mientras que el resto de conjuntos se encuentran en la meseta norte. Aun así, muestra similitudes con Fornols, al encontrarse ambos a más de 1000 metros de altura, aunque este último situado en el extremo geográfico opuesto a Piedras Blancas. Además, en el conjunto almeriense la técnica utilizada es el grabado piqueteado, al igual que ocurre en otros lugares como Siega Verde y el Côa, destacando esta técnica en este grupo de conjuntos al aire libre, mientras que pasa casi desapercibida en las representaciones en cueva, debido a que las preferencias y necesidades de los comunicadores es diferente, primando en las representaciones exteriores la perdurabilidad y visibilidad de las figuraciones (de Balbín Behrmann, 2008:22-38).

Todos estos grabados al aire libre se consideran paleolíticos por la concordancia de su estilo, composición, técnicas, estadística, ubicación u ordenación topográfica, relaciones con el soporte y los demás elementos figurados, que coinciden con lo que se representa en la misma época, tanto en cuevas como en abrigos. Por todos estos motivos, el caballo piqueteado de Piedras Blancas fue adscrito al Solutrense por Martínez García (1986/87:56), al igual que las tres representaciones halladas por de Balbín Behrmann (2008:27) en noviembre de 2005 durante un reconocimiento sobre el terreno.

1.2 NÚMERO DE EFECTIVOS Y DIVERSIDAD DE TAMAÑOS

El total de representaciones animales del Arte Paleolítico mediterráneo hasta el momento es de 142, que se dividen de forma desigual entre todas las cavidades, abrigos y conjuntos al aire libre, generalmente caracterizados por ser muy pequeños. Estos datos contrastan claramente tanto con el total de representaciones de la región Cantábrica, con un total de 1824, como con los conjuntos si los analizamos individualmente, ya que encontramos cavidades con unos 300 motivos, como la de Cueva de El Castillo o Cueva de la Pasiega.

Como hemos señalado, la distribución del total de representaciones es muy desigual, encontrando tres grupos de conjuntos bien diferenciados, según su tamaño. Los conjuntos grandes serían Cueva Ambrosio y Cova de les Meravelles, con 29 y 20 figuraciones respectivamente; los conjuntos medianos tienen entre 13 y 17 representaciones cada uno y son Abric d'en Melià, Cingle del Barranc de l'Espigolar, Cova Fosca y Cueva del Niño y, los conjuntos pequeños son Cova de la Taverna, Cova del Parpalló, Cova Reinós, Cueva de Jorge, Conjunto del Arco y Piedras Blancas, en los que se han hallado entre 1 y 5 motivos.

En general, observamos que las cavidades que muestran un tamaño mayor del dispositivo gráfico corresponden con cuevas que tienen cierto desarrollo y profundidad y, por tanto, con condiciones interiores de oscuridad, como Cova de les Meravelles que tiene 90 metros de profundidad y 20 representaciones y como Cova Fosca, de 22 metros de profundidad y con un conjunto de 17 figuraciones. Aunque esta tendencia se rompe, por una parte, con Cova de la Taverna, la cavidad más profunda de todas y con una sola representación y, por otra, con Cueva Ambrosio que, como sabemos, es un gran abrigo, en el que las figuraciones están a la luz del sol, y es el conjunto más grande del Arte Paleolítico mediterráneo con 29 representaciones. Lo mismo ocurre con Abric d'en Melià y Cingle del Barranc de l'Espigolar, ambos conjuntos medianos en abrigos, pero que no se pueden equiparar a Cueva Ambrosio, ya que tanto su distribución temática como su cronología son diferentes al resto de cavidades.

Por otra parte, todos los grandes conjuntos coinciden en que tienen un buen yacimiento, como Fuente del Trucho, Cueva del Niño, Cueva Ambrosio y Cova Fosca, que tienen depósitos bien en el exterior como la cavidad oscense bien en el vestíbulo de la cueva como en Cova Fosca bien tienen una potencia estratigráfica que cubría los paneles pintados como en Cueva Ambrosio. En otros grandes conjuntos, como en Cova de les Meravelles, sin embargo, todos los materiales de industria lítica de los que se disponen provienen de prospecciones superficiales y del único sondeo realizado por J. Aparicio, por lo que cualquier inferencia cronológica que se quiera hacer sobre ellos viene limitada por las características individuales de cada pieza así como por el ambiente general del conjunto (Molina Balaguer, 1998:79).

Y de nuevo, Abric d'en Melià y Cingle del Barranc de l'Espigolar son una excepción, ya que aun con 15 y 13 representaciones respectivamente, carecen de restos de industria lítica que indique que se utilizaron como lugar de habitación, por lo que de nuevo el análisis de la información nos está indicando una disparidad de ambos yacimientos con respecto al resto, mostrándonos un cambio artístico y cultural en el finipaleolítico mediterráneo.

En cuanto a los conjuntos pequeños, todos se encuentran en cavidades pequeñas de entre 5 y 6 metros de profundidad máxima, como Cueva de Jorge (2 representaciones) o Cueva de las Cabras (4 representaciones), a excepción de Piedras Blancas que, como sabemos, es un conjunto al aire libre. Además, en ninguno de ellos se ha hallado depósito arqueológico, salvo en Cova del Parpalló, en la que la potencia estratigráfica ha servido a los investigadores para datar el caballo grabado; pero se trata de un conjunto especial, ya que aunque de momento sólo se tenga constancia de una representación parietal¹⁰, en esta cavidad se encontraron más de 5.000 plaquetas decoradas.

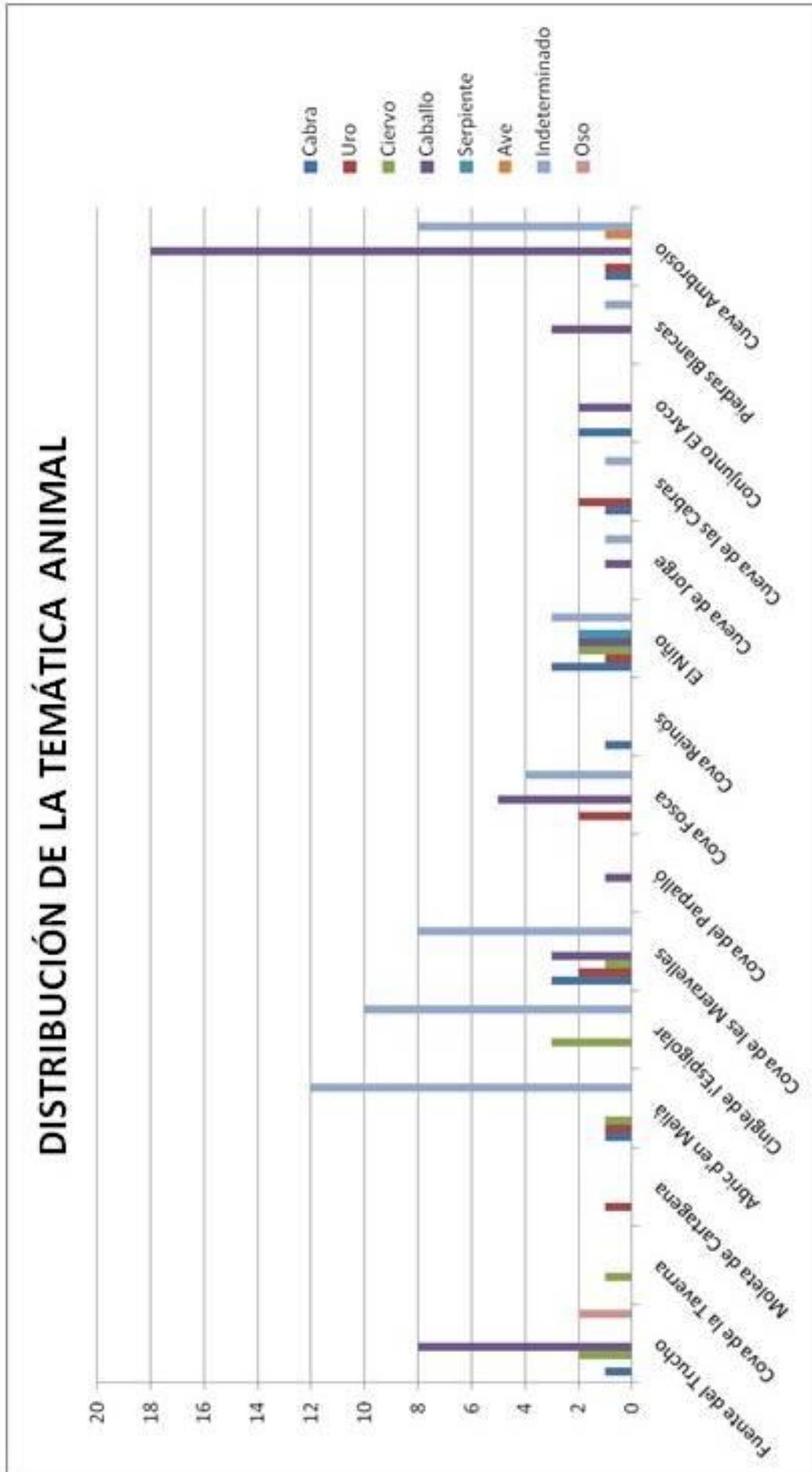
¹⁰ Según Valentín Villaverde (2005:76). En 2002, Beltrán Martínez y Aparicio documentaron 3 representaciones parietales más, pero puesto que Villaverde sólo ratificó el grabado del caballo, nosotros trabajamos con los datos de este autor.

En definitiva, observamos que en el Arte Paleolítico mediterráneo dominan los conjuntos pequeños o muy pequeños, estando además ausentes los conjuntos rupestres con 100 o más representaciones, que aunque tampoco son dominantes en la región Cantábrica o en la francesa, sí aparecen con frecuencia. Esto podría deberse a un mero déficit de información en este momento, o a que en la realidad paleolítica este tipo de conjuntos más grandes fueron efectivamente mucho menos abundantes que en otras regiones más septentrionales, bien en relación a pequeñas diferencias en el género de vida y organización económica de los grupos humanos de unas y otras regiones bien en el mismo papel jugado por la actividad gráfica rupestre.

1.3 DISTRIBUCIÓN DE LA TEMÁTICA ANIMAL

Después de analizar toda la información relacionada con las cavidades en las que encontramos los conjuntos artísticos del Arco Mediterráneo, nos disponemos a realizar un análisis de la distribución de la temática animal a través de la gráfica 1, y en la tabla 3¹¹, que podemos ver un poco más adelante, en la página 59, donde encontramos contabilizados los temas conjunto a conjunto y posteriormente el total de representaciones de cada uno de los animales en el Arte Paleolítico del Arco Mediterráneo. Por tanto, a través de ambas herramientas, podemos observar de manera gráfica y directa la distribución iconográfica del arte rupestre mediterráneo y posteriormente nos servirá de apoyo para realizar una comparación entre éste y el Arte Paleolítico del resto de regiones de la Península Ibérica.

¹¹ Tabla realizada a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012).



Gráfica 1. Gráfico de la distribución animal cueva a cueva y tema a tema. Realizado a partir de los datos de de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Vñás (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012).

3. Representaciones figurativas en los conjuntos rupestres mediterráneos ⁴										
	Cabra	Uro	Ciervo	Cierva	Caballo	Serpiente	Ave	Indet.	Oso	Total
Fuente del Trucho	1	-	2	-	8	-	-	-	2	13
Cova de la Taverna	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
Moleta de Cartagena	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
Abric d'en Melia	1	1	1	-	-	-	-	12	-	15
Barranc de l'Espigolar	-	-	3	-	-	-	-	10	-	13
Cova de les Meravelles	3	2	1	3	3	-	-	8	-	20
Cova del Papalló	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Cova Fosca	-	2	-	6	5	-	-	4	-	17
Cova Remós	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Cueva del Niño	3	1	2	3	2	2	-	3	-	16
Cueva de Jorge	-	-	-	-	1	-	-	1	-	2
Cueva de las Cabras	2	1	-	-	-	-	-	1	-	4
Conjunto El Arco	2	-	-	1	2	-	-	-	-	5
Piedras Blancas	-	-	-	-	3	-	-	1	-	4
Cueva Ambrosio	1	1	-	-	18	-	1	8	-	29
TOTAL	15	9	10	13	43	2	1	48	2	142
	10,56	6,33	7,19	9,15	30,28	1,40	0,70	33,80	1,40	100

Analizando la tabla, lo primero que observamos es que contamos con un espectro dominado por los cuadrúpedos indeterminados, con un total de 48 representaciones, seguido de cerca por el grupo de los caballos, que cuenta con 43 figuraciones. Ambos temas están seguidos a bastante distancia por cabras, ciervas, ciervos y uros, con 15, 13, 10 y 9 representaciones respectivamente. Por último, observamos valores irrelevantes del resto de temas, en los que se incluyen las representaciones de oso (2), serpientes (2) y aves (1).

En primer lugar, nos centraremos en los rasgos principales del conjunto de representaciones. Lo primero que destaca es el importantísimo papel en términos absolutos del caballo en toda el área, desde Fuente del Trucho a Cueva Ambrosio, con presencia de este tema en 9 de los 15 conjuntos artísticos. Así, es el tema más

importante de la región, exclusivo en algunos conjuntos pequeños, como Cova del Parpalló y quizá en Cueva de Jorge y Piedras Blancas. Lo mismo ocurre con los cuadrúpedos indeterminados, presentes en 9 cavidades, representando el 33,8% del total, aunque destacando en número en Abric d'en Melià y Cingle del Barranc de l'Espigolar.

Por otra parte, las cabras tienen un papel relativo muy importante dentro del Arte Paleolítico mediterráneo, estando presentes en 8 de los 15 conjuntos, incluso con exclusividad temática en Cova Reinós. El papel de la cabra en esta área contrasta además con valores mucho más modestos en otras regiones como la Cantábrica, en la que las cabras son escasas en los periodos pre-Magdalenenses.

En cuanto al tema de los ciervos y la diferencia de representaciones entre ciervos astados y ciervas, representan uno de los temas más importantes dentro de la región mediterránea, pero con datos más modestos que en otras regiones. Además, como ya hemos explicado en el apartado 2.2.2 del capítulo II, la desigualdad en la representación entre ciervos macho y hembra es muy importante, ya que aunque en la naturaleza los grupos de cérvidos viven en comunidades tipo harén, en las regiones con arte rupestre de la Península Ibérica y del resto de Europa, observamos como la distribución de las representaciones de ambos sexos es diferente encontrando incluso disparidad entre los diferentes conjuntos de una misma región, como ocurre en el Arco Mediterráneo. Así, en general, las ciervas, con 13 representaciones, destacan por encima de las figuraciones de ciervos astados (10), pero con más paridad entre ambos sexos que en la región Cantábrica.

Por otra parte, la escasez de representaciones de los temas minoritarios y la ausencia de otros temas que sí están presentes en otras regiones de la Península Ibérica, como los peces y los cánidos, se debe a que el cómputo total de figuraciones en el Arte Paleolítico mediterráneo es, hasta el momento, muy pequeño, por lo que no descartamos que en un futuro en el que se realicen más hallazgos de conjuntos rupestres, se incremente la

variedad de temas representados en esta región. Sin embargo, la ausencia de otros temas, como mamuts, rinocerontes, bisontes, renos y otros tantos presentes en conjuntos de otras regiones peninsulares se rige por cuestiones ecológicas y climáticas, por lo que en algunos casos cabría esperar la localización de representaciones de dichos temas, especialmente en las áreas del norte y el centro mediterráneo, aunque en todo caso no tendrían la misma frecuencia que en otras regiones artísticas más septentrionales y mejor conectadas con el continente.

En segundo lugar, trataremos la distribución temática según los yacimientos, centrándonos en los conjuntos que tienen un cierto número de representaciones. Así, encontramos dos modelos de conjuntos, por un lado los que se polarizan en torno a un tema, bien el caballo en el caso de Cueva Ambrosio y Fuente del Trucho bien los cuadrúpedos indeterminados en el caso de los dos abrigos finipaleolíticos, Abric d'en Melià y Cingle del Barranc de l'Espigolar. Por otro lado, encontramos los conjuntos que muestran una temática variada, como es el caso de Cova de les Meravelles, Cova Fosca y Cueva del Niño.

Además, dentro del Arco Mediterráneo, observamos la dificultad de encontrar relaciones de estas diferencias con aspectos geográficos, cronológicos o con clases de emplazamientos, salvo en el caso de los dos abrigos valencianos, que no sólo destacan por el emplazamiento exterior de las representaciones y por su cronología tardía, sino que también observamos la distribución temática más diferenciada de toda la región, por una parte, por la preponderancia de los cuadrúpedos indeterminados y, por otra, por la disparidad en el número de representaciones de ciervos astados y ciervas que, al contrario que en el resto de la región, se polariza en torno al ciervo macho con ausencia de representaciones femeninas.

1.4 DISTRIBUCIÓN DE LOS PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS

A continuación nos centraremos en los procedimientos técnicos utilizados por los y las artistas del Paleolítico Superior mediterráneo que, al igual que en el resto de regiones, desarrollaron una ingente cantidad de técnicas artísticas para producir sus representaciones figurativas parietales, abarcando una amplia diversidad de calidades y resultados, que van desde diseños escuetos realizados en pocos minutos hasta confecciones muy elaboradas (Sanchidrián, 2005:206).

Aunque las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en las cavidades decoradas nos han desvelado muy pocas evidencias arqueológicas sobre el instrumental que manejaron los y las artistas en los procesos figurativos, en la actualidad gracias a la arqueología experimental y al estudio exhaustivo de los soportes y las propias obras nos permiten saber las técnicas utilizadas, como veremos más adelante, y otra serie de cuestiones, como las materias primas que fueron explotadas, su origen y cantidad para realizar un motivo, etc. que no expondremos durante la disertación por la parcialidad de los estudios previos sobre los conjuntos mediterráneos.

De nuevo, para la explicación de este apartado nos apoyaremos en los datos aportados por las 15 cavidades estudiadas mediante la tabla 4¹², que podemos ver más abajo, en la que aparecen las técnicas utilizadas en cada uno de los yacimientos y los porcentajes de cada una de ellas en el cómputo total de las figuraciones del Arte Paleolítico mediterráneo. Además contamos con la gráfica 2 en la que se puede observar gráficamente la distribución de procedimientos técnicos.

¹² Tabla realizada a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012).

4. Distribución de los procedimientos técnicos ⁵						
	Grabado	Grabado y pintado	Rojo	Marrón	Negro	Bícromo
Fuente del Trucho	5	-	8	-	-	-
Cova de la Jayema	1	-	-	-	-	-
Moleta de Cartagena	-	-	-	-	1	-
Abric d'en Melià	15	-	-	-	-	-
Barranc de l'Espigolar	13	-	-	-	-	-
Cova de les Meravelles	20	-	-	-	-	-
Cova del Rospalló	1	-	-	-	-	-
Cova Fosca	17	-	-	-	-	-
Cova Reinos	-	-	1	-	-	-
Cueva del Niño	-	-	15	-	1	-
Cueva de Jorge	-	-	2	-	-	-
Cueva de las Cabras	-	-	4	-	-	-
Conjunto del Arco	-	-	5	-	-	-
Piedras Blancas	4	-	-	-	-	-
Cueva Ambrosio	23	1	1	1	2	1
TOTAL	99	1	36	1	4	1
	69,71	0,70	25,35	0,70	2,81	0,70

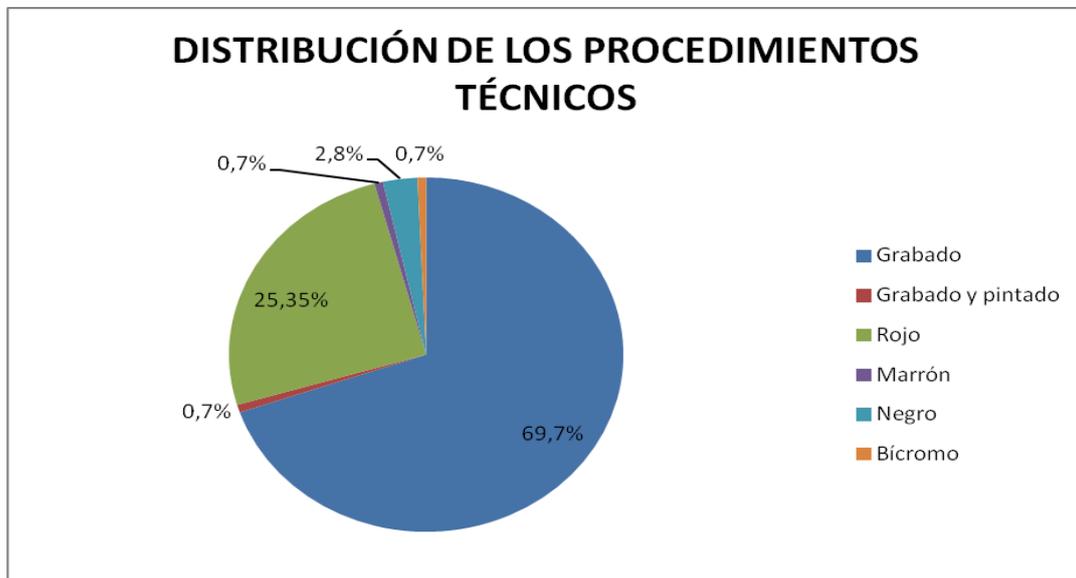


Gráfico 2. Gráfico de la distribución de los procedimientos técnicos. Realizado a partir de los datos de de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012).

Para elaborar el análisis de la información vamos a realizar una clasificación elemental de las técnicas exhibidas tanto en los lienzos, techos y suelos de las cavidades como en las superficies al aire libre en dos categorías de sistemas técnicos: la adición y la sustracción. La primera, como explica Sanchidrián (2005:206), reúne a todas las figuras realizadas a través del aporte al soporte de una sustancia, es decir, algún tipo de pigmento. En cambio, las técnicas sustractivas eluden a todas las labores artísticas en las que se realiza la eliminación o destrucción de parte del soporte.

Antes de empezar a analizar los sistemas técnicos utilizados de forma pormenorizada, lo primero que observamos es que en el Arte Paleolítico mediterráneo hay una polarización en cuanto al sistema técnico utilizado para la realización del conjunto, por lo que en la mayor parte de las cavidades decoradas se utiliza un único sistema técnico para la realización de todas las figuras, bien sean aditivas bien sustractivas, excepto en el caso de Fuente del Trucho y Cueva Ambrosio, coincidiendo por tanto el tamaño mayor de los conjuntos con la diversidad de técnicas utilizadas para su realización, aunque los grandes conjuntos valencianos son una excepción, polarizándose en torno al grabado.

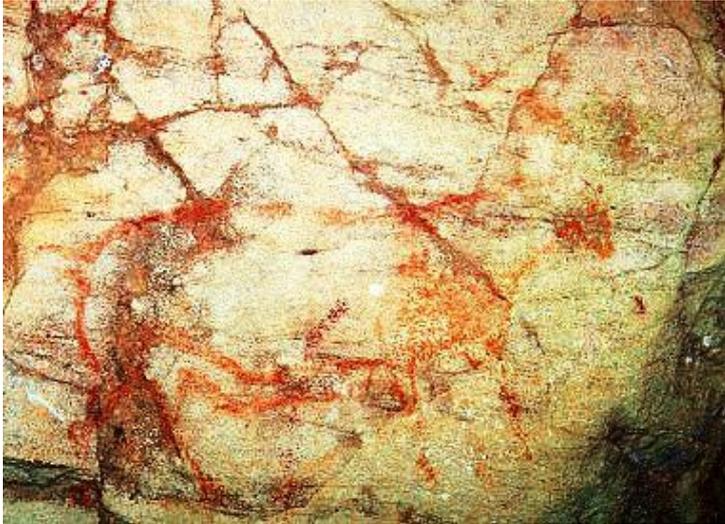
En cuanto a los sistemas técnicos aditivos, éstos conforman el 25,35% con representaciones realizadas en pigmento rojo, marrón y negro, que se concentran principalmente en los conjuntos de Cueva del Niño, Moleta de Cartagena y en todos los conjuntos de Cieza, en los que todas las representaciones están realizadas mediante esta técnica. Además, del cómputo total, la mayor parte de representaciones (36) están realizadas mediante pigmento rojo, con un acusado gradiente tonal, que va desde el rojo anaranjado, pasando por el rojo violáceo, hasta el rojo oscuro. Seguido muy de lejos, con tan solo 4 representaciones, encontramos las realizadas en pigmento negro, que son el bóvido expoliado de Moleta de Cartagena, la línea cérvico-dorsal de un cuadrúpedo indeterminado de Cueva del Niño y un posible équido y un prótomos de caballo de Cueva Ambrosio, por lo que las representaciones en negro no se centran en temas determinados.

Por otra parte, encontramos un único prótomos de caballo realizado con pigmento marrón en Cueva Ambrosio. Además, también en esta cavidad encontramos la única representación que presenta bicromía; se trata del prótomos de un caballo, en la que la línea del pecho está realizada con pigmento rojo anaranjado de escaso recorrido, mientras que la cabeza está realizada con pigmento negro (Ripoll López *et alii*, 1994:33).

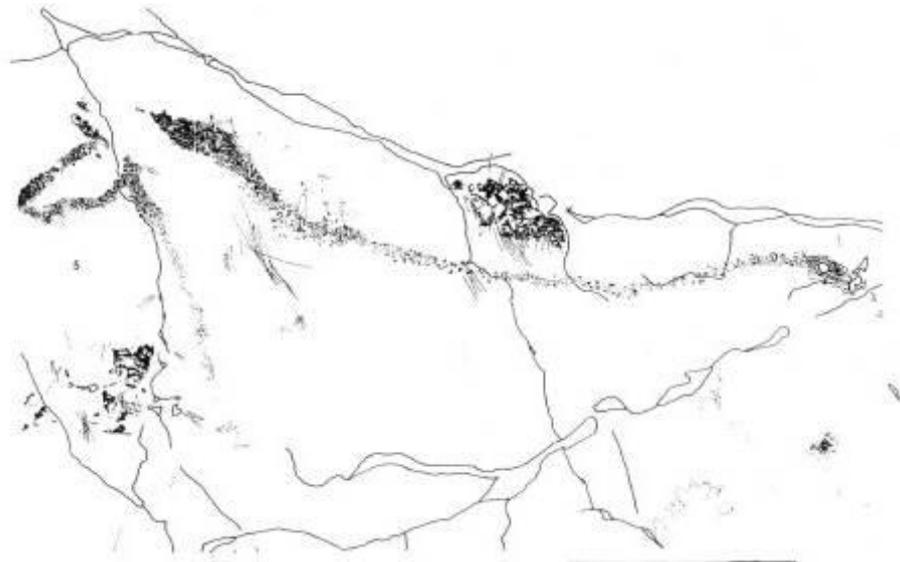
Además, dentro del cómputo total de representaciones realizadas mediante técnicas de adición de pigmento, encontramos tres modalidades de trazos diferentes. Por una parte, observamos la utilización mayoritaria (65%) del trazado único, es decir, un trazado continuo y uniforme que despeja la silueta del motivo (figura 11.1). A esta técnica le sigue el trazado modelado (32,5%), que se presenta continuo pero con diferentes grosores de la línea a lo largo de la trayectoria, alternando sectores gruesos y delgados, delimitando así volúmenes y despieces anatómicos en las figuras (figura 11.2). Por último, encontramos un único ejemplo de trazo baboso o punteado en Cueva Ambrosio.

En cuanto a los sistemas técnicos sustractivos, éstos son los mayoritarios en el Arte Paleolítico mediterráneo, siendo un 69,71% de las representaciones grabadas, que se concentran principalmente en Cova de la Taverna, Abric d'en Melià, Cingle del Barranc de l'Espigolar, Cova de les Meravelles, Cova del Parpalló y Cova Fosca, en las que todas las representaciones están realizadas mediante este sistema técnico.

Básicamente, los ejemplos del uso de las técnicas sustractivas en el Arte Paleolítico mediterráneo se circunscriben a dos modos de grabar los soportes. Por una parte, encontramos el piqueteado, presente únicamente en las figuras grabadas del yacimiento a cielo abierto de Piedras Blancas. Esta técnica consiste en el ahuecado en distinto grado de profundidad confeccionado por la sucesión de impactos de un útil puntiagudo o redondeado que destruye la superficie por lascado, desconchado o machacado (Sanchidrián, 2005:210).



1



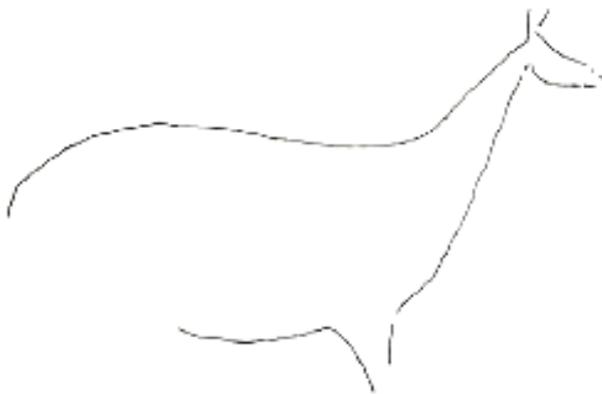
2

Figura 11. Muestra de las diferentes técnicas de adición de pigmento. 10.1 Trazado único en un cáprido de Cueva del Niño (Gárate y García, 2011:25). 10.2 Trazado moldeado en uno de los caballos de Cueva Ambrosio (Ripoll López *et alii*, 1994:28).

Por otra parte, encontramos los grabados realizados mediante incisiones en V y U, que es el sistema de sustracción más corriente, un 94,94% del cómputo total, aunque éste se presenta en diversas modalidades de ejecución. La mayoría es la ejecución mediante trazo simple (46,46%), encontrándolo en todas las representaciones en las que sólo se ha dibujado la silueta del animal (figura 12.1). Además, este tipo de trazo suele aparecer combinado, tanto con el trazado múltiple, como con el estriado y el raspado, como podemos ver en las representaciones de Abric d'en Melià (figura 12.2) o con una combinación de todos ellos (figura 12.3), en las representaciones en las que se ha dibujado el pelaje del animal. También encontramos figuras realizadas mediante trazo discontinuo y trazo múltiple, que al igual que el simple, pueden aparecer combinados con el trazo estriado y el raspado. Por otra parte, encontramos un único grabado exciso, uno de los osos del panel exterior de Fuente del Trucho.

Pero sin duda, la figura que destaca por el sistema técnico en el que está realizada es la gran cabeza de caprino de Cueva Ambrosio, excepcional por ser la única representación del Arte Paleolítico mediterráneo, hasta el momento, en la que encontramos un sistema politécnico, es decir, la combinación del grabado y la pintura, que además en este caso es una de las escasas muestras de bicromía en esta región, realizada en pigmento rojo y negro.

En definitiva, en el Arte Paleolítico mediterráneo observamos un dominio absoluto del grabado, además de la uniformidad técnica de las representaciones, con tan solo dos excepciones en las que observamos la combinación de varios procedimientos, bien grabado y pintura bien dos pigmentos diferentes. Además, esta uniformidad técnica está presente en la mayor parte de los conjuntos, excepto en Cueva Ambrosio y Fuente del Trucho, esta última resaltable por la diferencia espacial en la utilización de los diferentes sistemas técnicos. Por otra parte, cabe destacar la escasa presencia de la pintura negra, que contrasta con su abundancia en la Región Cantábrica, mientras que destaca la pintura roja, siempre por detrás del grabado.



1



2



3

Figura 11. Muestra de las diferentes técnicas de sustracción. 11.1 Ejecución mediante trazo simple en una figura de Cova de les Meravelles (Villaverde, 2009:768); 11.2 Ejecución mediante trazo simple y estriado en una de las figuras de Abric d'en Melià (Martínez Valle *et alii*, 2003:285); 11.3 Ejecución mediante trazo simple, estriado y raspado en una de las figuras de Cingle del Barranc de l'Espigolar (Guillem Calatayud y Martínez Valle, 2009:38).

1.4 DISTRIBUCIÓN TEMPORAL DE LAS REPRESENTACIONES

Hasta la última década del siglo XX, la datación directa del arte rupestre paleolítico era imposible, por lo que investigadores como Breuil, Jordá y, posteriormente, Leroi-Gourhan, formularon sus esquemas crono-culturales sobre la evolución tecno-morfológica de las manifestaciones parietales en función del análisis estilístico, la correlación estratigráfica y la analogía con el arte mobiliario que aparecía en estratigrafía. De todos ellos, el esquema cronológico más utilizado fue el elaborado por A. Leroi-Gourhan, que propuso, por una parte, una escala morfológica o estadios figurativos y, por otro, un esquema crono-estilístico aplicando el método formal-comparativo entre el arte parietal y los objetos de arte mueble hallados en niveles paleolíticos bien documentados y datados, deduciendo cuatro períodos estilísticos que ha sido la herramienta básica en la datación del arte paleolítico hasta la década de 1990.

Pero además, gracias a la gran evolución tecnológica, actualmente se están empezando a aplicar sistemas de datación directa, como la espectrometría de masas (AMS), con la que se datan las figuras a partir de la obtención de una muestra de pigmento orgánico, o con sistemas de datación indirecta, como la termoluminiscencia (TL), mediante la que se datan las costras calcíticas generadas sobre los motivos paleolíticos.

Por todo ello, para poder analizar la distribución temporal de las representaciones paleolíticas del Arco Mediterráneo, hemos realizado la tabla 5¹³, en la que se recopila toda la información que poseemos sobre la cronología de las distintas cavidades, indicando, por una parte, el depósito arqueológico de cada una y, por otra, si se han realizado dataciones directas e indirectas o no y el estilo al que han sido adscritos los conjuntos.

¹³ Tabla realizada a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012).

5. Distribución temporal de las representaciones ³			
	Depósito arqueológico	Datación directa	Estilo
Fuente del Trucho	Gravetiana	-	Estilo III
Cova de la Taverna	-	-	Solutrense-Magdalenense inicial
Moleta de Cartagena	-	-	Pre-magdalenense
Abric d'an Malia	-	-	Finipaleolítico
Barranc de l'Espigolar	-	-	Finipaleolítico
Cova de les Meravelles	Materiales líticos descontextualizados (prospecciones)	TL18.849 ± 3.023 y 18.106 ± 2.534 BP (costras superpuestas); 32.735 ± 3.857 BP (soporte grabado)	Pre-magdalenense
Cova de Parpalló	Gravetiana y Solutrense	Correlación grabado con secuencia estratigráfica	Solutrense inferior-medio
Cova Fosca	Paleolítico final-Neolítico (sondeo)	-	Solutrense
Cova Reinós	Solutrense (prospección)	-	Solutrense
Cueva del Niño	Paleolítico Medio-Epial/Neolítico	22.780 ± 60 B. P sin calibrar (resto óseo bajo panel inicial)	Pre-magdalenense
Cueva de Jorge	-	-	Estilo III
Cueva de las Cabras	-	-	Estilo III avanzado
Conjunto del Arco	-	-	Estilo III
Piedras Blancas	-	-	Solutrense
Cueva Ambrosio	Solutrense superior	-	Estilo III avanzado

Lo primero que observamos al analizar la tabla, como ya explicamos en el apartado 1.2 del capítulo III, es que los grandes conjuntos se hallan en cavidades con una buena potencia estratigráfica, aunque en el caso de Cova de les Meravelles todos los objetos arqueológicos hallados carecen de contexto estratigráfico. Por otra parte, de entre los conjuntos pequeños, destacan, Cova del Parpalló por su gran potencia estratigráfica, y Cova Reinós por el hallazgo mediante prospección de materiales líticos solutrenses, que avalan la adscripción cronológica de la cabra pintada, mientras que el resto de cavidades carecen de depósito arqueológico.

Por otra parte, observamos cómo sólo en tres de los conjuntos, hasta el momento, se han realizado dataciones directas e indirectas diferentes. En el caso de Cova de les Meravelles, se realizó una datación por termoluminiscencia de las cortezas estalagmíticas que cubrían los grabados y de la roca sobre la que fueron realizados, obteniendo dos fechas, 18.849 ± 3.023 y 18.106 ± 2.534 BP para las costras superpuestas y 32.735 ± 3.857 BP para el soporte de los grabados (Villaverde, 2009:766) que los adscriben al pre-Magdalenense, avalando la hipótesis anterior de los

investigadores. En cuanto a Cova del Parpalló, la datación indirecta de la representación fue posible debido a que la potencia estratigráfica correspondiente al Solutrense cubría el équido grabado (Villaverde, 2005:77), como podemos ver en la figura 12. Por último, en Cueva del Niño se realizó la datación de un resto óseo encontrado bajo el panel inicial, relacionando la fecha obtenida (22.780 ± 60 B. P sin calibrar) con la realización del conjunto y refrendando la hipótesis de los autores de su adscripción al horizonte pre-Magdalenense (Gárate y García Moreno, 2011:36).

Por tanto, exceptuando las cavidades con depósito arqueológico y los escasos conjuntos en los que se han realizado dataciones directas e indirectas, nos encontramos con que la mayor parte de conjuntos, 8 del cómputo total, se han adscrito a una cronología basándose únicamente en las características morfológicas y estilísticas de las figuras. Ello genera una evaluación temporal poco precisa y en la que son posibles otras opciones. El grabado animal presente en Cova de la Taverna, por ejemplo, se adscribe al Solutrense-Magdalenense inicial con una argumentación que no excluye, en nuestra opinión, su vinculación con los grabados “finipaleolíticos” de sitios como Abric d’en Melià y Cingle del Barranc de l’Espigolar.

Centrándonos ya en la distribución temporal de las representaciones, con la información disponible en la actualidad, observamos que se trata probablemente de conjuntos sincrónicos en la mayor parte de los conjuntos, excepto en el caso de Cova de les Meravelles, en la que encontramos dos fases diferenciadas, avaladas por la comparación con las plaquetas de Cova del Parpalló y por la superposición de algunas figuras. La primera fase se adscribe al Gravetiense, al Solutrense inferior y al Solutrense medio antiguo, mientras que la segunda se adscribe al Solutrense superior y a las primeras etapas del Solutrense evolucionado (Villaverde, 2009:767), por lo que se trataría de dos fases diacrónicas pero inmediatas. Por otra parte, observamos que en esta región hay una distribución temporal muy asimétrica dentro del Paleolítico Superior, con una aparente polarización en los estadios centrales, es decir, en fases solutrenses (21.000-17.000 BP), y con un fuerte déficit de conjuntos durante el periodo Magdalenense (17.000-11.500 BP).

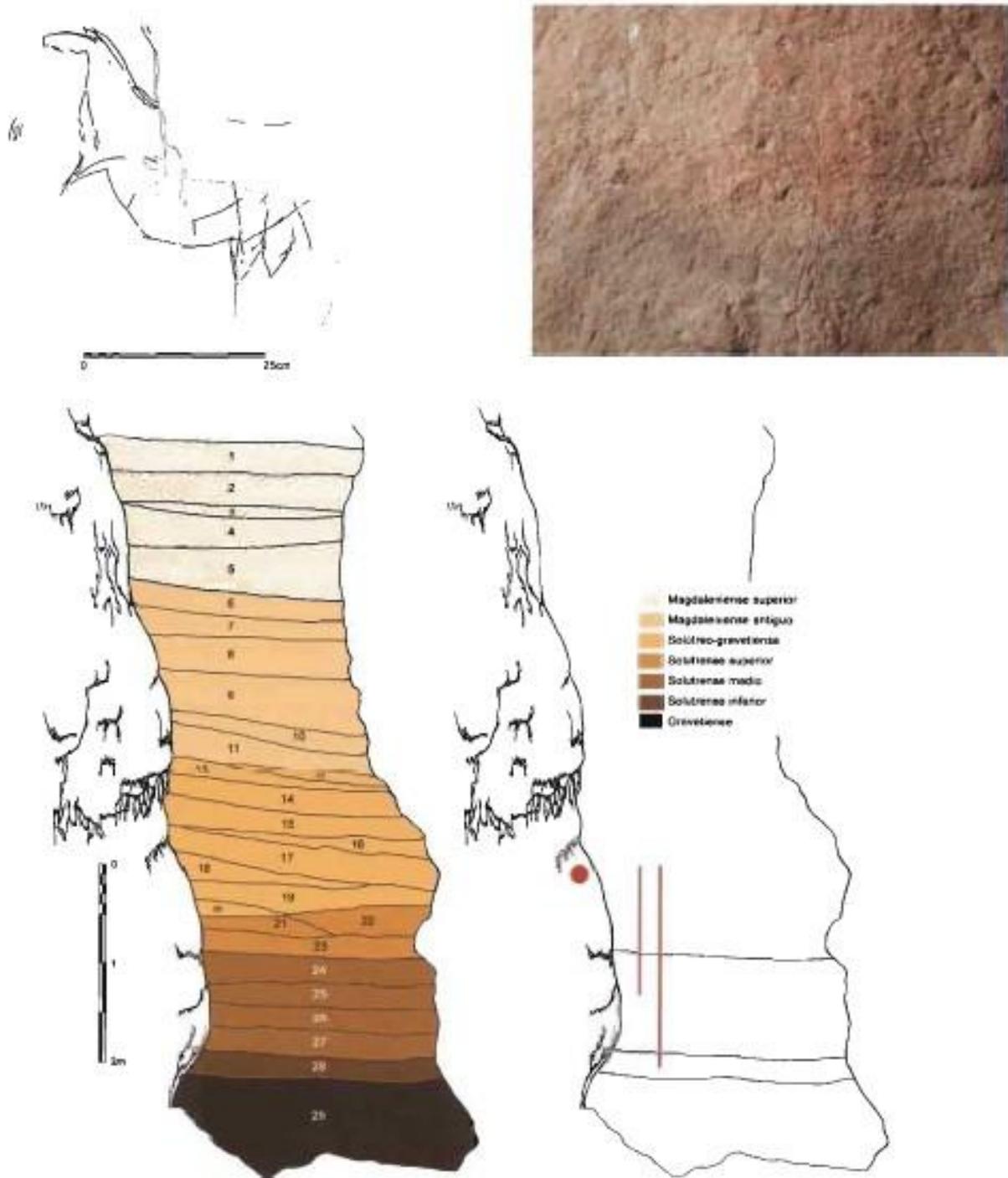


Figura 12. Reconstrucción de la situación de las capas de excavación del Talud por Pericot, con indicación de los periodos industriales (a partir de Aura, 1995) y situación del grabado del caballo en relación a los niveles solutrenses. A la derecha, proyección del campo manual, de pie y en cuclillas, con respecto a los niveles del Solutrense Medio e Inferior (Villaverde, 2005:77).

Adentrándonos en la cuestión de la sincronía de los conjuntos, nos parece clara la homogeneidad técnica y estilística interna de todas o casi todas las cavidades mediterráneas, exceptuando, como ya hemos señalado, Cova de les Meravelles. Esto supone la inexistencia, por el momento, de grandes centros parietales re-ocupados en diferentes fases del Paleolítico Superior, con presencia de composiciones en orden de superposición o la presencia de diversos estilos, algo que, en términos relativos, parece especialmente frecuente en la región Cantábrica (González Sainz, 2004:412). Sin embargo, en el Arco Mediterráneo, los casos de dicronía interna se reducen, en nuestra opinión, tan solo a Cova de les Meravelles, por lo que consideramos que las propuestas de dicronía interna tanto de Fuente del Trucho como del Conjunto del Arco, son revisables.

Así, aunque el conjunto oscense ha sido considerado por Utrilla *et alii* (2012:536) como una construcción a lo largo de milenios que abarcaría desde el Auriñaciense hasta el Solutrense inferior, en función del depósito exterior y las características morfo-estilísticas de las representaciones, nosotros consideramos más probable la sincronía de todo el conjunto, diferenciando en todo caso las representaciones exteriores e interiores, que serían diacrónicas pero inmediatas, como en el conjunto de Cova de les Meravelles. En cuanto al Conjunto del Arco, según Salmerón *et alii* (1998:109) habría diacronía entre las dos cabezas de cabra y el resto de representaciones, adscribiéndose las primeras al magdaleniense IV y el resto al estilo III, aunque nosotros creemos que se trata de un conjunto sincrónico, ya que la convención estilística de las cabras de frente aparece en la región Cantábrica durante todo el Magdaleniense, por lo que nos parece más lógico encuadrar todas las representaciones en un mismo horizonte estilístico.

Por otra parte, centrándonos en la asimetría temporal en la región que hemos comentado anteriormente, observamos que la mayor parte de los conjuntos se concentran en las fases centrales del arte del Paleolítico Superior, es decir, en fases Solutrenses, como observamos en la tabla 4, exceptuando únicamente Fuente del Trucho. Por otra parte, también es escaso el arte netamente Magdaleniense, en el que se encuadraría únicamente Cova de la Taverna, según Fullola y Viñas (1985:76), aunque

los argumentos que sustentan esta hipótesis son un tanto ambiguos, por lo que nosotros pensamos que también podría adscribirse a momentos finipaleolíticos.

Al igual que Cova de la Taverna, también nos encontramos con otros dos abrigos de cronología finipaleolítica, Abric d'en Melià y Cingle del Barranc de l'Espigolar, que, como hemos podido ver a lo largo de toda la disertación, se diferencian del resto de los conjuntos, tanto en su ubicación, en abrigos al aire libre, como en su estilo de carácter esquemático y en la distribución iconográfica, que se polariza en torno a la figura del ciervo astado y los cuadrúpedos indeterminados, desapareciendo también las representaciones de caballos, mientras que en el resto de conjuntos plenamente paleolíticos son el tema mayoritario. Por otra parte, aunque estos conjuntos carecen de depósito arqueológico, en sus inmediaciones se encuentran yacimientos del Epipaleolítico laminar como Joan Nepomucé, Mas Blanc y Cova Fosca (Martínez Valle *et alii*, 2003:289), que avalan la hipótesis de que se trate de conjuntos adscritos a una cronología epipaleolítica, vinculando así el cambio artístico con el cambio cultural, cosa que, sin embargo, no ocurrió en la región Cantábrica, en la que se mantuvo la temática tradicional, centrada en los équidos y los bisontes.

En definitiva, observamos una clara presencia en el arte parietal mediterráneo de fases antiguas, es decir del Gravetiense e, incluso, del Auriñaciense avanzado, en el conjunto de Fuente del Trucho. Además, contamos con una gran abundancia de conjuntos atribuidos a fases solutrenses o solutreo-gravetienses, mientras que hay un notable déficit de conjuntos atribuidos al periodo Magdaleniense, contrastando fuertemente con la distribución temporal en otras regiones, especialmente la cantábrica y las francesas. Por último, destacan Abric d'en Melià y Cingle del Barranc de l'Espigolar, ya que se atribuyen a fases finipaleolíticas, una categoría de conjuntos rupestres inexistente en las regiones más septentrionales.

IV. LAS REPRESENTACIONES ANIMALES DEL ARCO MEDITERRÁNEO EN EL CONTEXTO PALEOLÍTICO PENINSULAR

Una vez analizado el comportamiento gráfico en la región mediterránea, el siguiente paso para definir dicho comportamiento será contextualizarlo dentro del Paleolítico Superior peninsular. Para ello, compararemos los datos aportados a este trabajo, junto con los datos de los 73 conjuntos con representaciones animales de la Región Cantábrica, basándonos en los datos actualizados por C. González Sainz (2003) y los 15 del interior peninsular, basándonos en los datos aportados por J. J. Alcolea y R. de Balbín en su artículo *El Arte Rupestre Paleolítico del interior peninsular: Nuevos elementos para el estudio de su variabilidad regional* (2003). Por tanto, excluimos los conjuntos de Escoural (Montemor-o-Novo, Portugal), Alto Sabor (Braganza, Portugal), Zezere (Fundao, Portugal) y Ocreza (Macao, Portugal), debido a la parcialidad de los estudios realizados sobre algunos de éstos, por lo que su integración en este trabajo sólo dificultaría el análisis de la información que realizaremos a continuación.

1. Clases de yacimientos

Como ya explicamos en el apartado 1.1 del capítulo III de este trabajo, el emplazamiento del Arte Paleolítico siempre ha suscitado gran interés entre los investigadores. En el caso de los conjuntos del Arco Mediterráneo, contamos actualmente con 15, que se hallan mayormente en cavidades en las que no llega la luz del sol, aunque también contamos con 3 conjuntos en abrigos y uno al aire libre.

Para poder contextualizar los datos de la región mediterránea dentro del Arte Paleolítico peninsular, hemos realizado la tabla 6 con los datos tanto de los conjuntos de la región Cantábrica como los del interior peninsular, señalando el cómputo total y la ubicación de dichos conjuntos, bien en cuevas o covachas, bien en abrigos o al aire libre. Por otra parte, también hemos realizado las gráficas 5 con dichos datos para poder analizar tanto las peculiaridades como las semejanzas presentes en estas tres regiones del Arte Paleolítico peninsular.

6. El emplazamiento de las representaciones-Comparativa¹⁴				
	Cueva	Abrigo	Aire libre	TOTAL
Arco Mediterráneo	11	3	1	15
Región Cantábrica	70	3	-	73
Interior Peninsular	12	-	5	17

Lo primero que observamos en esta tabla es la desigualdad en el cómputo total de conjuntos rupestres en las tres regiones analizadas, destacando con mucha diferencia la región Cantábrica, con 73 conjuntos con representaciones animales, mientras que tanto en el Interior Peninsular como en el Arco Mediterráneo no llegan a los 20 conjuntos decorados hasta el momento, aunque en los últimos años se están multiplicando los hallazgos, por lo que dicha diferencia podría verse mermada en un futuro.

Por otra parte, como era de esperar, destacan en las tres regiones los conjuntos que se encuentran en cuevas, seguidos muy de lejos por los conjuntos en abrigos, tan solo 3 tanto en el Arco Mediterráneo como en la región Cantábrica, mientras que en el Interior Peninsular, hasta el momento, no se ha hallado ningún conjunto en estas condiciones. Sin embargo, aunque el número de conjuntos en abrigos sea el mismo en las dos regiones ya mencionadas, destacan los del Arco Mediterráneo, ya que representan un 20% del total, mientras que los del cantábrico sólo representan un 4,1%.

En cuanto a los conjuntos al aire libre, sólo contamos con seis en total, cinco de ellos en el interior peninsular (29,4% del cómputo total de conjuntos decorados), destacando en número en la Meseta Norte, mientras que Piedras Blancas es el único conjunto al aire libre del sur peninsular. Por otra parte, en la región Cantábrica, hasta el momento, no se ha descubierto ningún conjunto de estas características, debido a las

¹⁴ Tabla realizada a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012), Aparicio Pérez (coord.) (2003), Balbín (de) Behrmann y Alcolea González (2003).

posibilidades de conservación al aire libre en el cantábrico, dado el sustrato geológico dominante y los procesos de erosión y colmatación de valles, que dificultan más la conservación de hipotéticos conjuntos decorados al aire libre.

2. Número de efectivos y diversidad de tamaños

Como ya vimos en el apartado 1.2 del capítulo III, en el Arco Mediterráneo contamos con 142 representaciones que se encuentran en cavidades mayormente de escaso recorrido, siendo la más grande Cova de la Taverna con 472 metros de longitud, aunque sólo con un ciervo representado. El tamaño del resto de cavidades, sin embargo, oscila entre los 90 y los 5 metros y el conjunto con más representaciones animales es el de Cueva Ambrosio (29), aunque destacan los conjuntos pequeños, que tienen entre 1 y 5 figuraciones.

Sin embargo, en las dos regiones con las que estamos comparando los datos del Arco Mediterráneo tanto el tamaño de las cavidades como el número de representaciones de cada conjunto son muy diferentes. Centrándonos en la extensión de las cuevas de las tres regiones, observamos que la cavidad más profunda del Arco Mediterráneo, Cova de la Taverna, tiene más extensión que Cueva de la Griega que, con 340 metros, es la cavidad más profunda del Interior Peninsular. Sin embargo, destacan en tamaño sobre las tres regiones las cavidades de la región Cantábrica, en la que estaciones como la Cueva de El Linar y Cueva de El Portillo I cuentan con varios kilómetros de desarrollo. Pero, aunque la cueva de mayor extensión del Arco Mediterráneo destaca en la comparativa, el resto de cavidades son de dimensiones reducidas, cosa que se acentúa comparando los datos del Interior Peninsular y de la región Cantábrica.

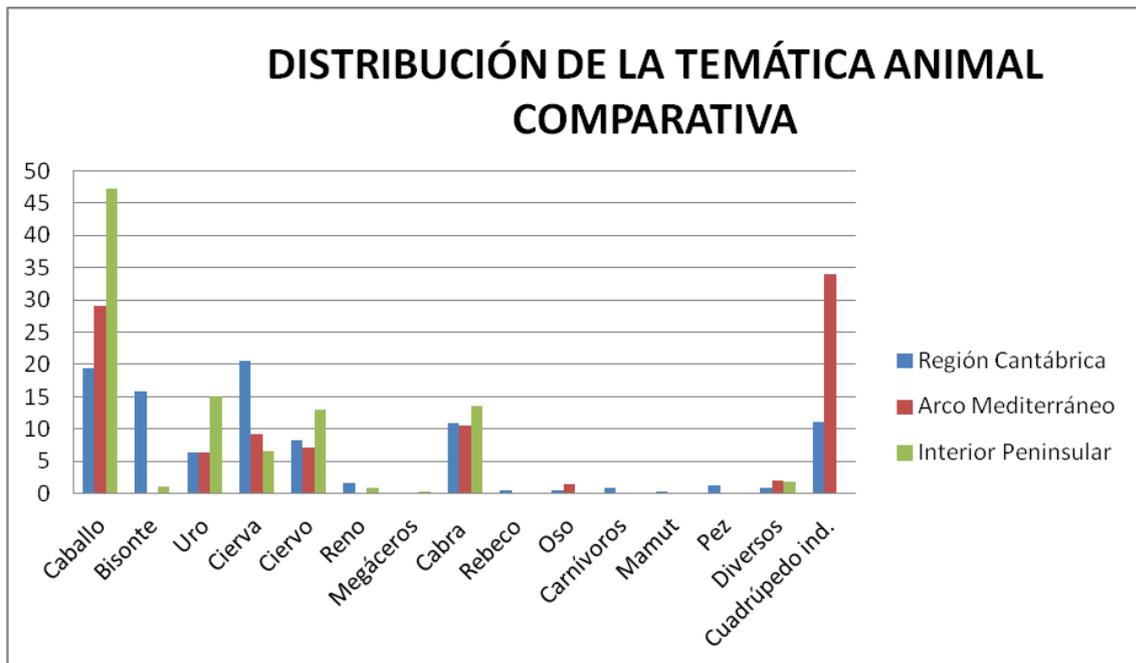
Por otra parte, en cuanto a la diversidad de tamaño de los conjuntos, el Arco Mediterráneo destaca por tener los conjuntos más pequeños de la Península Ibérica, destacando con 29 representaciones Cueva Ambrosio, mientras que en el Interior Peninsular encontramos conjuntos con decenas de representaciones, aunque son aún

mayores los de la región Cantábrica, como por ejemplo en Cueva del Castillo, con más de 150 representaciones. Lo mismo ocurre con los conjuntos al aire libre, entre los que destaca con más de 440 figuraciones animales Siega Verde, mientras que el único conjunto mediterráneo, Piedras Blancas, cuenta tan solo con 4 representaciones, tres équidos y un cuadrúpedo indeterminado.

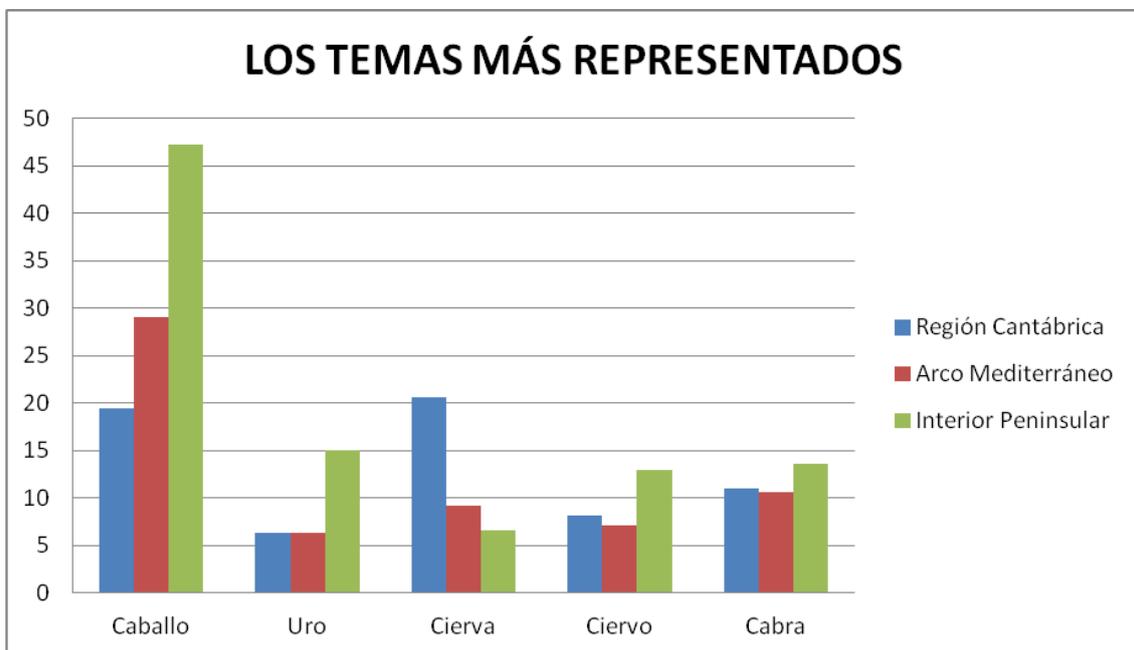
Por otra parte, en cuanto a los conjuntos presentes en abrigos, los del Interior Peninsular sólo se pueden comparar con Cueva Ambrosio, ya que cuentan con conjuntos artísticos con las características estilísticas y temáticas propias del arte netamente paleolítico, por lo que la relación existente entre los abrigos y la presencia de grabados finipaleolíticos en ellos es una característica diferenciadora del Arte Paleolítico del Arco Mediterráneo, a menos que se produzcan nuevos hallazgos con estas características en las otras dos regiones peninsulares.

3. La distribución temática animal

Como ya hicimos en el apartado *1.3* del capítulo III, en la que analizamos los temas representados en el Arco Mediterráneo, para realizar la comparativa entre las tres regiones artísticas, la región Cantábrica y el Interior Peninsular, nos apoyaremos en los datos presentes en las gráficas 3 y 4 y en la tabla 7, que encontramos en la página 81. En todas ellas están presentes el número de representaciones tema a tema para poder analizar el comportamiento gráfico de las tres regiones y sus peculiaridades dentro del marco del Arte Paleolítico peninsular.



Gráfica 3. Gráfico del emplazamiento de las representaciones. Realizado a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012), Aparicio Pérez (coord.) (2003), Balbín (de) Behrmann y Alcolea González (2003), González Sainz *et alii* (2003).



Gráfica 4. Gráfico del emplazamiento de las representaciones. Realizado a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012), Aparicio Pérez (coord.) (2003), Balbín (de) Behrmann y Alcolea González (2003), González Sainz *et alii* (2003).

7. La distribución de la temática animal-Comparativa ¹⁵						
	R. Cantábrica		A. Mediterráneo		Interior Peninsular	
	Nº figuras	%	Nº figuras	%	Nº figuras	%
Caballo	354	19,4	43	30,3	343	47,2
Bisonte	291	15,9	-	-	8	1,1
Uro	115	6,3	9	6,3	109	15
Cierva	375	20,6	13	9,2	48	6,6
Ciervo	149	8,2	10	7,1	95	13
Reno	31	1,7	-	-	7	0,9
Megáceros	4	0,2	-	-	3	0,4
Cabra	201	11,0	15	10,6	99	13,6
Rebeco	9	0,5	-	-	-	-
Oso	9	0,5	2	1,4	-	-
Carnívoros	15	0,8	-	-	-	-
Mamut	6	0,3	-	-	-	-
Pez	22	1,2	-	-	-	-
Diversos	15	0,8	3	2,1	14	1,9
Cuadrúpedo ind.	204	11,1	48	33,8	-	-
TOTAL	1800	100	143	100	726	100

Lo primero que observamos en la tabla 6 es una clara diferencia en la diversidad de temas representados en las tres regiones, destacando la región Cantábrica, en la que contamos con un mayor número de temas, seguida del Interior Peninsular, estando por detrás el Arco Mediterráneo, con tan solo 8 temas representados. Esta variación en la diversidad temática reside principalmente en la diferencia presente en el cómputo total de representaciones entre las regiones, por lo que futuros hallazgos podrían cambiar el panorama de la distribución temática. Por otra parte, en las cavidades cantábricas y, en menor medida, en las de la meseta, se representaron animales de clima frío, como el bisonte y el reno, que no encontramos en las cavidades mediterráneas, al tratarse de una región con una climatología más atemperada.

¹⁵ Tabla realizada a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012), Aparicio Pérez (coord.) (2003), Balbín (de) Behrmann y Alcolea González (2003).

Centrándonos brevemente en los cuadrúpedos indeterminados, destacan en el Arco Mediterráneo, representando un 33,8% del total, mientras que en la región Cantábrica sólo representan un 11,1%. Este dominio de las representaciones indeterminadas en la región mediterránea se basa en la gran presencia que tienen en los abrigos con grabados finipaleolíticos de la Comunidad Valenciana, Abric d'en Melià y Cingle del Barranc de l'Espigolar, en los que, como ya explicamos, se observa un cambio en el comportamiento gráfico, en el que dominan los ciervos macho y los cuadrúpedos indeterminados. Sin embargo, no podemos comparar los datos de este grupo temático con los del Interior Peninsular ya que no aparecen reflejados en el artículo de J. J. Alcolea y R. de Balbín (2003) en el que nos estamos basando para la realización de esta comparativa.

Por otra parte, en cuanto a la temática más representada en las tres regiones, vemos que coinciden en cinco temas: los caballos, los uros, las ciervas, los ciervos y las cabras, aunque varía la frecuencia en la que aparecen en las cavidades según cada región. Así, en el Arte Paleolítico del mediterráneo destacan los caballos (30,3%), por delante de la región Cantábrica, en la que sólo representan un 19,4%, estando por detrás de las ciervas (20,6%), que son el tema más representado en esta región. Por otra parte, los caballos dominan en el Interior Peninsular con un 47,2% del cómputo total, por lo que en este aspecto el Arco Mediterráneo se encuentra a medio camino entre el comportamiento gráfico cantábrico y el del interior peninsular.

Sin embargo, en cuanto a los uros representados, coinciden en porcentaje tanto en la región Cantábrica como en el Arco Mediterráneo, con un 6,3% de figuraciones, mientras que en el Interior Peninsular destacan como segundo tema más representado, con un 15%, por delante de los ciervos y las cabras. Además, las tres regiones presentan un cómputo de figuraciones de caprinos muy similar entre sí, con alrededor de un 11% del total, destacando levemente en el Interior Peninsular, en el que representan un 13,6%.

Pero, sin duda, las diferencias temáticas más relevantes se encuentran en la representación de los cérvidos y en las diferencias porcentuales entre las figuraciones de ciervos astados y ciervos sin astas. Como ya explicamos en el apartado 2.2.2 del capítulo II, los grupos de ciervos en la naturaleza son de tipo harén, en los que destaca el número de hembras, mientras que el número de machos es muy reducido, ya que su función en el grupo es la reproducción. Sin embargo, en el Arte Paleolítico peninsular este tema se ha reproducido de formas diferentes.

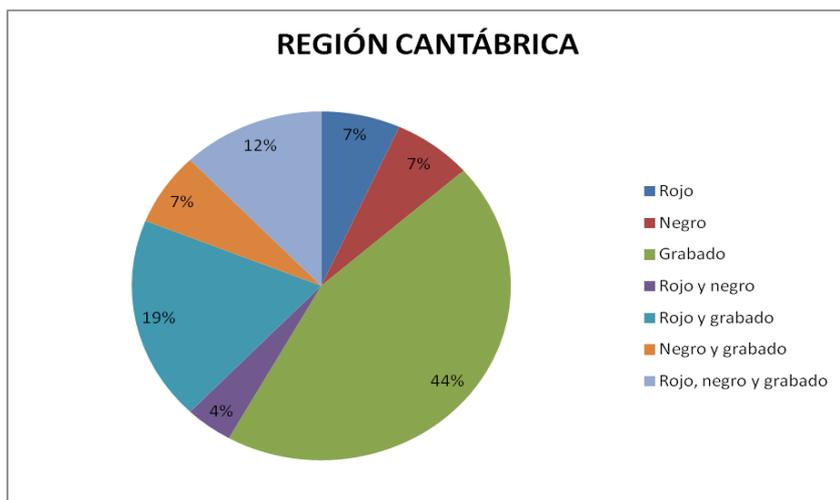
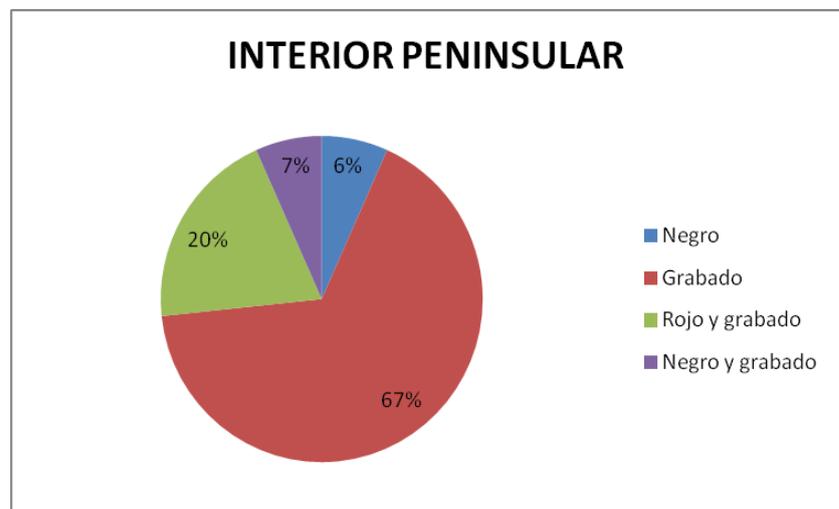
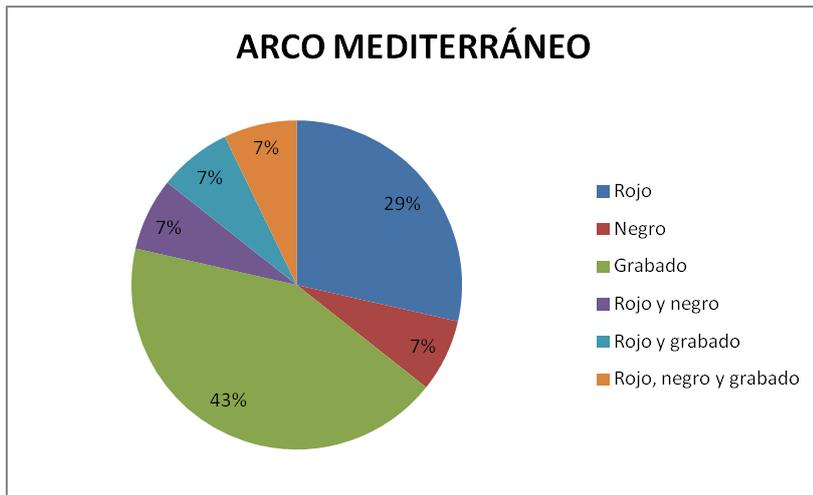
En la región Cantábrica las ciervas son el tema más representado (20,6%), mientras que el porcentaje de ciervos astados sólo alcanza el 8,2% del total. Sin embargo, el tratamiento de este tema en el Interior Peninsular es totalmente diferente; así, destacan los ciervos astados (13%), mientras que las ciervas sólo representan un 6,6% del total de figuraciones. Por otra parte, en el Arco Mediterráneo, además de que el total de cérvidos representados es considerablemente menor que en las otras dos regiones (16,3%), aunque sigue con la tendencia de la región Cantábrica, observamos más paridad en los datos, con un 9,2% de ciervas y un 7,1% de ciervos astados. Por tanto, los datos de las tres regiones artísticas nos muestran la diversidad cultural y de los comportamientos gráficos de los diferentes grupos paleolíticos peninsulares.

4. Distribución de los procedimientos técnicos

A continuación analizaremos los procedimientos técnicos utilizados para la realización de las representaciones en cada una de las regiones que estamos estudiando, como ya hicimos en el apartado 1.4 del capítulo III con el arte parietal del Arco Mediterráneo, pero en esta ocasión de forma más generalizada, analizando únicamente la técnica utilizada en cada uno de los conjuntos del Arco Mediterráneo, la región Cantábrica y el Interior Peninsular, a través de la tabla 8, que podemos encontrar en la página 85.

8. Distribución de los procedimientos técnicos por conjuntos¹⁶			
	Arco Mediterráneo	Región Cantábrica	Interior Peninsular
Presencia rojo	7 (38,9)	31 (27,2)	3 (15,8)
Presencia negro	3 (16,7)	22 (19,3)	2 (10,5)
Presencia grabado	8 (44,4)	61 (53,5)	14 (73,7)
Rojo	4	5	-
Negro	1	5	1
Grabado	6	33	10
Rojo y negro	1	3	-
Rojo y grabado	1	14	3
Negro y grabado	-	5	1
Rojo, negro y grab.	1	9	-
Proced. único	13	43	13
Combinaciones	2	30	4
Nº de centros rup.	15	73	17

¹⁶ Tabla realizada a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012), Aparicio Pérez (coord.) (2003), Balbín (de) Behrmann y Alcolea González (2003).



Gráfica 5. Gráfico del emplazamiento de las representaciones. Realizado a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012), Aparicio Pérez (coord.) (2003), Balbín (de) Behrmann y Alcolea González (2003).

En el Arco Mediterráneo destacan los conjuntos en los que únicamente se ha utilizado un procedimiento técnico para su elaboración, destacando con un 43% las técnicas sustractivas, seguidas de las cavidades pintadas en rojo (29%). Muy por detrás quedan las cavidades en las que se utilizan tanto técnicas sustractivas como aditivas, representando un 21% del total, siendo únicamente los conjuntos de Fuente del Trucho y Cueva Ambrosio en los que encontramos diversidad de procedimientos técnicos, bien combinando, bien la pintura roja y el grabado, bien ambos tipos de pigmento y el grabado, aunque como ya explicamos, la combinación de varios procedimientos técnicos en una misma representación es casi nula, contando únicamente en toda la región con una gran cabeza de caprino grabada y pintada y con un prótomos de caballo bícromo, ambos presentes en el conjunto de Cueva Ambrosio.

Por otra parte, en el Interior Peninsular destacan también los conjuntos elaborados únicamente con un procedimiento técnico, mayoritariamente el grabado, un 67% del total, en parte debido a la gran abundancia de conjuntos al aire libre presentes en esta región, que suelen caracterizarse por estar realizados mediante piqueteado, aunque Foz Côa es una excepción ya que parte de las figuraciones están realizadas con pigmento rojo. En cuanto a la combinación de varios procedimientos técnicos en una misma cavidad, en esta región únicamente está presente en cuatro conjuntos, destacando, por una parte, los conjuntos realizados con pigmento rojo y grabado (13%) y, por otra, el conjunto de La Hoz, en el que además se utiliza una técnica de modificación, el macarroni que, como veremos más adelante, es más abundante en la región Cantábrica.

Las técnicas de modificación, como expone Sanchidrián (2005:206), aluden a un modo figurativo que no añade nada al soporte ni elimina sustancia del mismo, sino que lo transforma, correspondiendo, por una parte, con el modelado y, por otra, con la técnica conocida como macarroni, que consiste en delinear una forma ayudado con las yemas de los dedos o una espátula sobre una superficie plástica, bien arcilla o roca descalcificada, de forma que el fondo sólo se desplaza. Esta técnica no está presente en ninguno de los conjuntos del Arco Mediterráneo, pero sí tanto en el Interior Peninsular como, en mayor medida, en la región Cantábrica.

Es en esta región donde encontramos más diversidad de procedimientos técnicos, debido a la gran cantidad de conjuntos documentados, aunque siguen destacando, con un 40% del total, las cavidades realizadas mediante la técnica del grabado, a la par que las cavidades en las que se han combinado varios sistemas técnicos para la elaboración del conjunto (42%). Dentro de este segundo grupo, destacan los conjuntos en los que se ha combinado el grabado con la realización de figuraciones en rojo (18%), seguido de los conjuntos realizados con pigmento rojo y negro y grabado (11%). Sin embargo, los conjuntos realizados únicamente con pigmento rojo son muy escasos, representando tan solo un 7% del total, mientras que en el Arco Mediterráneo representan un 29%.

Por otra parte, aunque tanto la bicromía como la utilización de sistemas politécnicos en una representación son prácticamente inexistentes en la región mediterránea, en la región Cantábrica aparecen en un número más amplio de representaciones, con ejemplos muy representativos en el Arte Paleolítico peninsular, como los famosos bisontes de la Cueva de Altamira o el bisonte de contorno rojo y negro y detalles grabados de la Cueva del Castillo.

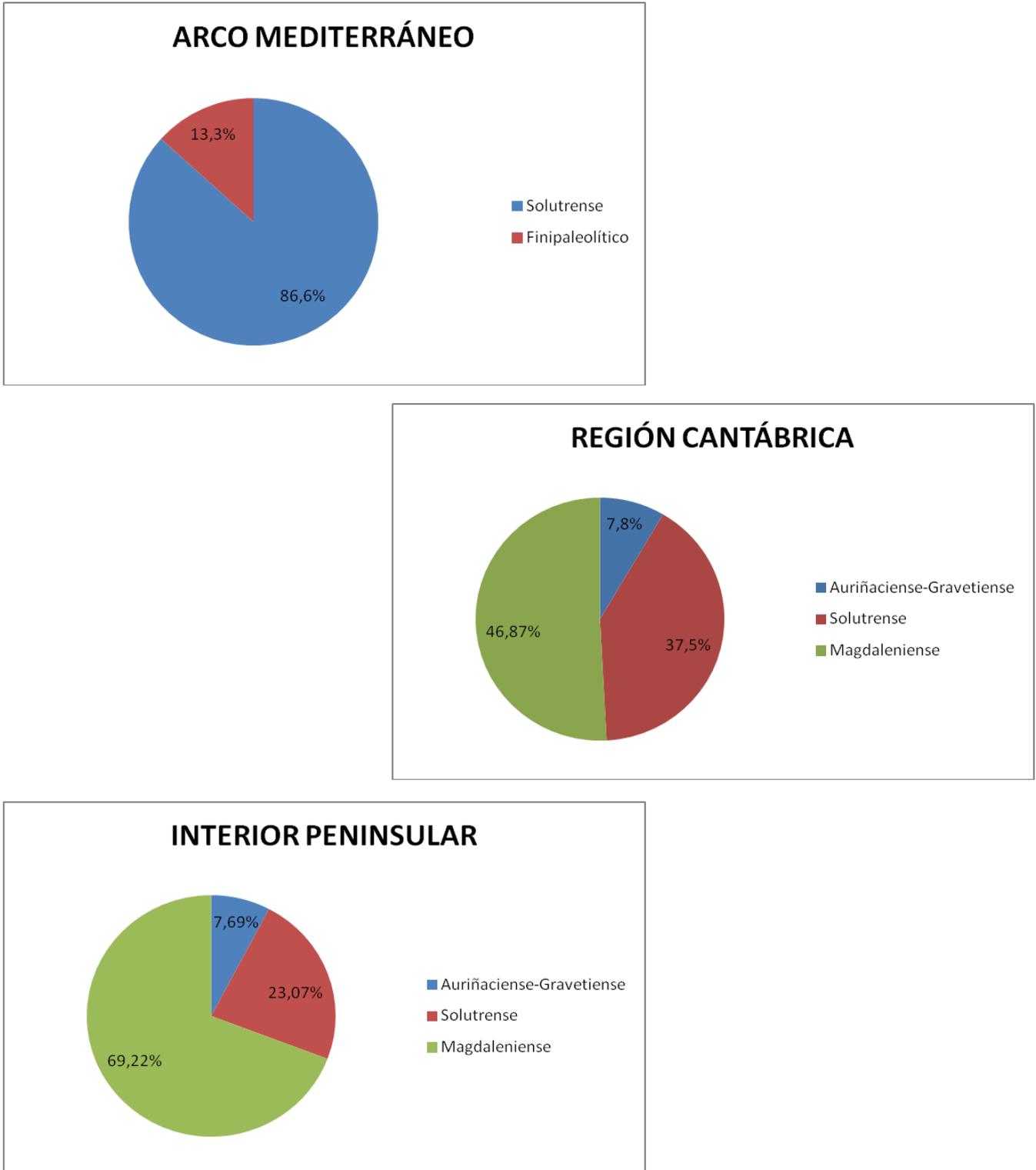
En definitiva, observamos que la presencia de los principales sistemas técnicos es muy desigual en las tres regiones, diferenciándose sobre todo el Interior Peninsular por el amplio desarrollo de los grabados, en parte relacionado con la amplia extensión de la técnica del piqueteado en conjuntos al aire libre y, seguramente, a problemas de conservación del pigmento en ese tipo de emplazamientos. Sin embargo, el Arco Mediterráneo y la Región Cantábrica muestran más paridad en los sistemas técnicos utilizados, con la excepción de la utilización del pigmento negro, más extendida en el cantábrico. Por otra parte, la complejidad técnica de los conjuntos rupestres es también muy diferente en las tres regiones. Así, destaca en conjuntos con un único procedimiento técnico el Arco Mediterráneo (78,6%) y el Interior Peninsular (73,3%), frente a los conjuntos con diversas combinaciones de procedimientos técnicos en la Región Cantábrica, en torno al 41,9%.

5. Distribución temporal de las representaciones

En el apartado 1.5 del capítulo III, expusimos mediante la ayuda de la tabla 4 la distribución cronológica del Arte Paleolítico del Arco Mediterráneo, exponiendo tanto el estilo al que se ha adscrito cada uno de los conjuntos como la presencia o no de depósito arqueológico en la cavidad y la realización de dataciones directas en las figuras. Sin embargo, para la realización de la comparativa entre el Arco Mediterráneo, la región Cantábrica y el Interior Peninsular nos vamos a centrar únicamente en la comparación de la cronología propuesta para cada uno de los conjuntos, como podemos observar en la tabla 9 y en las gráficas de la gráficas 6. De este modo, finalizaremos el encuadre del arte rupestre paleolítico mediterráneo en el contexto peninsular.

9. Distribución temporal de las representaciones-Comparativa¹⁷			
	Región Cantábrica	Arco Mediterráneo	Interior Peninsular
Auriñaciense-Gravetiense	7,8%	-	7,69%
Solutrense	37,5%	86,6%	23,07%
Magdalenense	46,87%	-	69,22%
Finipaleolítico	-	13,3%	-
I-II-III	1,56%	-	-
II-III-IV	6,25%	-	-

¹⁷ Tabla realizada a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012), Aparicio Pérez (coord.) (2003), Balbín (de) Behrmann y Alcolea González (2003), Aparicio Pérez, J. (coord.) (2003).



Gráfica 6. Gráfico de la distribución temporal. Realizado a partir de los datos de Utrilla *et alii* (2012), Fullola y Viñas (1985), Grimal y Alonso (1989), Martínez Valle *et alii* (2003), Guillem Calatayud y Martínez Valle (2009), Villaverde *et alii* (2009), Villaverde (2005), Hernández Pérez *et alii* (1988), Salmerón *et alii* (1998), Martínez García (1986/87), Ripoll López *et alii* (2012), Aparicio Pérez (coord.) (2003), Balbín (de) Behrmann y Alcolea González (2003).

Lo primero que observamos en la tabla de datos es que, hasta el momento, el Arte Paleolítico más antiguo de las regiones peninsulares de la comparativa es tanto el de la región Cantábrica, con un 7,8% de conjuntos adscritos a la fases iniciales del Paleolítico Superior, es decir, al Auriñaciense y al Gravetiense, como el del Interior Peninsular, con unos datos similares a los cantábricos. Mucho más recientes son los conjuntos artísticos del Arco Mediterráneo, entre los que únicamente Cova de les Meravelles y Cova del Parpalló se adscriben a los primeros estadios del Solutrense.

Por otra parte, observamos cómo tanto en la región Cantábrica como en el Interior Peninsular aparece un amplio espectro en la distribución temporal de las representaciones, mientras que en el Arco Mediterráneo el 86,6% de los conjuntos se adscriben a las fases centrales del Paleolítico Superior. Sin embargo, en el Interior Peninsular, destacan los conjuntos adscritos al Magdaleniense (69,22%) y en la región Cantábrica las figuraciones netamente magdalenienses (40,62%), seguidas de las adscritas al Solutrense (37,5%).

Además, en la región Cantábrica encontramos conjuntos contruidos a lo largo de milenios, como es el caso de El Pindal o Cueva Llonín, en las que encontramos representaciones que van desde el Gravetiense hasta el Magdalenense, adscritas a los estilos II, III y IV de Leroi-Gourhan. También en esta región encontramos un único conjunto, El Pendo, con una construcción temporal más antigua, desde los albores del Arte Paleolítico hasta el Solutrense superior, encuadrándose en los estilos I, II y III.

Lo mismo ocurre en algunos de los grandes conjuntos de Interior Peninsular, como es el caso de Foz Coa, serie de conjuntos al aire libre en los que encontramos representaciones adscritas tanto al Gravetiense como al Solutrense y al Magdaleniense (estilos II y III). Otro claro ejemplo de la construcción de un conjunto a lo largo de milenios es Cueva de El Reno, adscrita al estilo III, III avanzado y IV antiguo. Así, observamos que aunque también se trata de conjuntos que van creciendo a lo largo del tiempo, su construcción no fue tan dilatada en el Paleolítico Superior como sí ocurrió en

la región Cantábrica, pero aun destaca más la región mediterránea, en la que únicamente Fuente del Trucho y Cova de les Meravelles muestran conjuntos diacrónicos pero inmediatos en el tiempo, como ya explicamos en el apartado 1.5 del capítulo III.

También destacan las representaciones del Arco Mediterráneo en comparación con las de las otras dos regiones por la ausencia de conjuntos netamente magdalenienses, mientras que destacan en número en el Interior Peninsular, como ya hemos visto, y en la región Cantábrica, con un 46,87%, mostrando más paridad porcentual con los conjuntos solutrenses que en la meseta.

Por último, debemos mencionar los dos abrigos finipaleolíticos del Arco Mediterráneo, que no destacan únicamente por adscribirse a una cronología más reciente que el resto de conjuntos artísticos del Paleolítico Superior, sino que el conjunto de sus características también son reseñables, ya que sus diferencias estilísticas, temáticas y de ubicación hacen de estos dos conjuntos una muestra de un cambio artístico y cultural en los últimos estadios del Paleolítico peninsular en la región mediterránea, mientras que en el Interior Peninsular y en la región Cantábrica carecemos, al menos hasta el momento, de conjuntos con tales características.

Por tanto, observamos que las grandes diferencias en cuanto a la distribución temporal de las tres regiones radica en la presencia de centros de gran profundidad temporal relativamente abundantes en la región Cantábrica y, en menor medida, en el Interior Peninsular, mientras que en el Arco Mediterráneo son casi exclusivos los conjuntos sincrónicos. Por otra parte, la distribución temporal de cada región es muy asimétrica, estando más repartida a lo largo de todo el Paleolítico Superior en el cantábrico y en la meseta, mientras que en la región mediterránea está más polarizada en las fases centrales del Paleolítico Superior, especialmente en el periodo Solutrense.

V. CONCLUSIONES

La motivación que impulsó la realización de este trabajo radicaba en intentar formarnos una idea sobre el comportamiento gráfico de los grupos paleolíticos del Arco Mediterráneo, a través de los datos obtenidos de los conjuntos rupestres con temas animales, mediante la catalogación de todas las representaciones y su posterior análisis estadístico, comparando los datos obtenidos con los de la región Cantábrica y los del Interior Peninsular.

Gracias a ello hemos dilucidado que, aunque el Arte Paleolítico del Arco Mediterráneo presenta el menor número de conjuntos decorados de toda la Península Ibérica, destaca por la gran diversidad de emplazamientos en los que se realizaron las representaciones, 11 cuevas, 3 abrigos y 1 conjunto al aire libre, mientras que en las otras dos regiones es menor, en parte debido a que una climatología más fría podría haber dificultado la conservación tanto de posibles conjuntos realizados en abrigos como al aire libre.

Además, las representaciones se encuentran en conjuntos pequeños, teniendo el más grande de todos, el de Cueva Ambrosio, tan solo 29 figuraciones, y destacando en número los conjuntos en los que encontramos entre 1 y 5 animales representados, por lo que el cómputo total también es pequeño, con tan solo 142 figuraciones, mientras que tanto en la región Cantábrica como en el Interior Peninsular se multiplican.

De todas ellas, destacan los caballos y los cuadrúpedos indeterminados, que están presentes en 9 de los 15 conjuntos mediterráneos y, por detrás, el tema de las cabras, presente en 8 cavidades y con exclusividad en Cova Reinós, contrastando su preponderancia en esta región con el reducido número de cabras presente en el resto de las regiones peninsulares. A éste le siguen los temas de ciervos astados y ciervas, entre los que destacan las representaciones femeninas, aunque con más paridad que en la región Cantábrica. Sin embargo, el arte rupestre de esta región, también se caracteriza

por la escasa variedad de temas representados, debido en parte al reducido número de figuraciones halladas hasta el momento y a la carencia de animales de climatología fría.

Estos temas se distribuyen en dos tipologías de conjuntos, por una parte, los que se polarizan en torno a las representaciones de caballos o de cuadrúpedos indeterminados y, por otra, los conjuntos con variedad de temas representados. Dichos conjuntos, además, se caracterizan por la uniformidad técnica en las representaciones, destacando los conjuntos realizados mediante la técnica del grabado, seguidos de los conjuntos realizados con pigmento rojo, excepto en el caso de Fuente del Trucho y Cueva Ambrosio, en los que se combinan ambas técnicas, por lo que parece existir una relación directa entre el tamaño del conjunto y la complejidad técnica de éste. Por otra parte, la uniformidad técnica también se extiende a las representaciones en sí mismas, por lo que todas las representaciones están realizadas mediante un único sistema técnico, a excepción de dos figuraciones en las que se combinan grabado y pintura.

Además, el arte parietal mediterráneo se caracteriza por la gran abundancia de conjuntos adscritos a las fases centrales del Paleolítico Superior, con déficit de conjuntos netamente magdalenenses, mientras que éstos destacan en la región Cantábrica y el Interior Peninsular, al igual que los conjuntos realizados a lo largo de milenios, mientras que los conjuntos mediterráneos se caracterizan por ser sincrónicos, excepto en el caso de Fuente del Trucho y Cova de les Meravelles, ambos diacrónicos pero inmediatos.

Sin embargo, la tendencia de los conjuntos mediterráneos de englobar todas las características enumeradas hasta ahora, se rompe en los conjuntos de Abric d'en Melià y Cingle del Barranc de l'Espigolar, que se caracterizan por el dominio absoluto del grabado y de los cuadrúpedos indeterminados, además de la presencia exclusiva del ciervo astado, acercándose más a la distribución de este tema en el Interior Peninsular. Además, ambos conjuntos se encuentran en abrigos rocosos con las representaciones a la luz del sol y se adscriben a fases muy avanzadas del Paleolítico Superior e, incluso, al

Epipaleolítico. Por tanto, todas estas características diferenciadoras nos muestran un cambio cultural en los grupos mediterráneos en los últimos estadios del paleolítico, mientras que se desconocen conjuntos similares en el resto de regiones peninsulares.

En definitiva, el comportamiento gráfico de los grupos paleolíticos del Arco Mediterráneo se caracteriza por una complejidad menor tanto a nivel temático como técnico en comparación con el resto de regiones de la Península Ibérica. Así, el dominio del grabado y la uniformidad técnica de las representaciones conllevaría el aumento del número de cuadrúpedos indeterminados presentes en los conjuntos de dicha región. Además, tanto la sincronía de la mayor parte de los conjuntos, como su tamaño reducido, nos indicarían igualmente una menor organización y planificación por parte de los grupos paleolíticos en la realización de los conjuntos que, en cambio, parece mucho mayor en el resto de la Península Ibérica. Todo ello indica diferencias regionales, no sólo en el tratamiento del arte, sino además en relación con posibles diferencias en el género de vida y organización económica de los grupos paleolíticos e, incluso, en la relevancia que tendría el arte en el seno de éstos, ya que una menor complejidad del arte podría significar una implicación social diferente y, por tanto, una valoración de éste a nivel cultural diferente a la del resto de regiones peninsulares.

BIBLIOGRAFÍA

ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J. y R. de BALBÍN BEHRMANN (2013): *El Arte rupestre Paleolítico del interior peninsular*, Arte sin artistas: una mirada al Paleolítico, pp. 185-208.

ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J. *et alii* (2000): *La Cueva de El Reno (Valdesotos, Guadalajara). Una visión de conjunto de su arte parietal paleolítico*, Actas III Congreso de Arqueología Peninsular, Vol. 2.

ALMAGRO GORBEA, M. (1971): *La cueva de El Niño (Albacete). La cueva de la Griega (Segovia). Dos yacimientos de arte rupestre recientemente descubiertos en la Península Ibérica*, Trabajos de Prehistoria, 28, pp. 9-62.

ALONSO, A. Y A. GRIMAL (1990): *Pintura rupestre en Catalunya. Nuevos descubrimientos*, Revista de Arqueología, 105, 29-34.

ÁLVAREZ-ROMERO, J. Y R. A. MEDELLÍN (2005): *Equus caballus. Vertebrados superiores exóticos en México: diversidad, distribución y efectos potenciales*. Instituto de Ecología, Universidad Nacional Autónoma de México.

APARICIO PÉREZ, J. (coord.) (2003): *Catálogo del Arte Prehistórico de la Península Ibérica y de la España Insular, Arte Paleolítico: Cornisa cantábrica, Aragón, Comunidad Valenciana y Murcia*, vol. I y II, Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, nº 20.

AURA TORTOSA, J. E (1984-85): *La Cova del Parpalló y el Magdaleniense de facies Ibérica: estado actual y perspectivas*, Zephyrus nº 37-38.

BALBÍN (de) BEHRMANN, R. y J. J. ALCOLEA GONZÁLEZ (1994): *Arte Paleolítico de la Meseta Española*, Complutum, nº 5, pp. 97-138.

BALBÍN (de) BEHRMANN, R. y J. J. ALCOLEA GONZÁLEZ (2003): *El Arte rupestre Paleolítico del interior peninsular: Nuevos elementos para el estudio de su variabilidad regional*, El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI, Primer Symposium internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella.

BALBÍN (de) BEHRMANN, R. (2008): *Arte Paleolítico extremeño en el contexto del interior peninsular*, Actas del Congreso El Mensaje de Maltravieso 50 años después (1956-2006), Memorias 8.

BALBÍN (de) BEHRMANN, R. (2008): *El arte rupestre paleolítico al aire libre en la Península Ibérica*, Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 19-56.

BELTRÁN, A. (1993): *Arte prehistórico en Aragón*. Zaragoza: Ibercaja, p. 224.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (2002): *Art Rupestre dans la Grotte du Parpalló (Gandía, Valence, Spagne)*, INORA nº 33.

BERGMANN, L. (2009): *El arte rupestre paleolítico del extremo sur de la península ibérica y la problemática de su conservación*, Almoraima, 39.

CABRERA, A. (1911): *The subspecies of the Spanish ibex*. *Proced. Zool.Soc. London*, 963-977.

COLLADO GIRALDO, H. y S. RIPOLL LÓPEZ (1997): *La découverte de nouvelles représentations Paléolithiques en Extremadoura: la grotte de la Mina de Ibor*, *International Newsletter on Rock Art, INORA*, nº 17, pp. 8-11.

CORBET, G. (1980): *The mammals of the Palearctic region. A taxonomic review*. Cornell Univ. Press. London, 314 pp.

CORCHÓN RODRÍGUEZ, M. S. (2006): *Reflexiones sobre el Arte paleolítico interior: la Meseta norte española y sus relaciones con Portugal*, *Zephyrus*, 59, 111-134.

CORCHÓN RODRÍGUEZ *et alii* (2012): *Nuevas investigaciones en la Cueva de la Griega (Pedraza, Segovia, España). Aportaciones de las geotecnologías al estudio del Arte paleolítico*, UNED. Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Nueva Época. Prehistoria y Arqueología.

FORTEA PÉREZ, F. J. (1978): *Arte Paleolítico del Mediterráneo español*, *Trabajos de Prehistoria*, vol. 35, nº 1, 99-150.

FULLOLA I PERICOT, J. M Y R. VIÑAS I VALLVERDU (1985): *El primer grabado parietal naturalista en cueva de Cataluña: la Cova de la Taverna (Margalef de Montsant, Priorat, Tarragona)*, Caesaraugusta, 61, 62.

GÁRATE MAIDAGÁN, D. Y A. GARCÍA MORENO (2011): *Revisión crítica y contextualización espacio-temporal del arte parietal paleolítico de la Cueva de El Niño (Ayna, Albacete)*, Zephyrus, LXVIII, 15-39.

GARCÍA BORJA, P. *et alii* (2012): *Dataciones radiocarbónicas en contextos del Neolítico Antiguo de la Cova Fosca de la Vall d'Ebo (Alacant, España)*, Alberri, nº 22.

GARCÍA, M. *et alii* (2001): *Arte rupestre de estilo paleolítico del portalón de Cueva Mayor de la Sierra de Atapuerca (Ibeas de Juarros, Burgos): ¿Cronología paleolítica o contemporánea?*, Trabajos de Prehistoria, 58, nº1, pp. 153-169.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. Y E. RIPOLL PERELLÓ (1953): *Hallazgos en la cueva de la Pasiega (Puente Viesgo, Santander)*, Empúries: revista de món classic y antiguitat tardana, nº 15-16.

GONZÁLEZ SAINZ, C. *et alii* (2003): *Arte Paleolítico en la Región Cantábrica, Base de datos multimedia Photo VR, DVD-ROM versión Windows*, Universidad de Cantabria.

GONZÁLEZ SAINZ, C. (2004): *Arte parietal en la región Cantábrica: centros y peculiaridades regionales*, MA Famo (coord.), *Las sociedades del Paleolítico en la región Cantábrica*, Anejos de Kobie nº 8, pp. 403-424, Bilbao.

GRANADOS, J. E. *et alii* (2001): *La cabra montés (Capra pirenaica, Schinz 1838)*, Galemys 13 (1).

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.

GRIMAL, A. Y A. ALONSO (1989): *Sobre la figura de tipo levantino en la Cueva del Tendo, Moleta de Cartagena (Montsia-Tarragona)*, Boletín de la A.E.A.R., nº 2, 18-21.

GUILLEM CALATAYUD, P. M Y R. MARTÍNEZ VALLE (2009): *Arte rupestre en el Cingle del Barranc de l'Espigolar (La Serratella, Castelló)*, El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica, 10 años en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO: Actas IV Congreso (Valencia, 3, 4 y 5 de diciembre de 2008).

GUILLEM CALATAYUD, P. M. *et alii* (2001): *Hallazgo de grabados rupestre de estilo paleolítico en el norte de la provincia de Castellón: el Abric d'en Melià (Serra d'en Galceran)*, SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia; vol. 33; 133-140.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. *et alii* (1988): *Arte rupestre en Alicante*, Fundación Banco Exterior, Alicante.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, M *et alii* (2004): *Geomorfología de la Cueva de Tito Bustillo y del macizo kárstico de Ardines (Ribadesella, costa cantábrica, Norte de España)*, Boletín geológico y minero, vol. 115, nº 2, pp. 261-267.

LIESAU VON LETTOW-VORBECK, C. (2005): *Arqueozoología del caballo en la Antigua Iberia*, Gladius XXV, pp. 187-206.

LOMBA MAURANDI, J. *et alii* (1997): *Avance al estudio del arte rupestre paleolítico en Murcia: las cuevas de Jorge, Las Cabras y El Arco (Cieza, Murcia)*, Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología: Elche, 1995, vol. 1, págs. 201-216.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1986/87): *Un grabado paleolítico al aire libre en Piedras Blancas (Escullar, Almería)*, Ars Praehistorica, V/VI, págs. 49-57.

MARTÍNEZ VALLE, R. *et alii* (2003): *Las figuras grabadas de estilo paleolítico del Abric D'en Melià (Castelló): reflexiones en torno a la caracterización final del arte paleolítico de la España Mediterránea*, Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella, 279-290.

MARTÍNEZ VALLE *et alii* (2009): *Grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de Castellón*, Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 225-490.

MOLINA BALAGUER, LL. (1998): *La Cova de les Meravelles (Xaló. Marina Alta, Alacant). Estudi de materials sense estratigrafia*, Saguntum nº 31, pp. 79-88.

NADAL, J. *et alii* (2005): *Caballos y ciervos: Una aproximación a la evolución climática y económica del Paleolítico superior en el Mediterráneo peninsular*, Munibe nº 57.

RIPOLL LÓPEZ, S. (1994): *El yacimiento de la Cueva de Ambrosio: nuevas aportaciones al solutrense de la Península Ibérica*, Arqueología en la comarca de los Vélez (Almería): homenaje al profesor Miguel Guirao Gea, pp. 55-78.

RIPOLL LÓPEZ, S. *et alii* (1994): *Arte rupestre paleolítico en el yacimiento solutrense de la Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería)*, Trabajos de Prehistoria, 51, nº 2, pp. 21-39.

RIPOLL LÓPEZ, S. *et alii* (1997): *El paleolítico Superior en la Meseta*, UNED. Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología, pp. 57-87.

RIPOLL LÓPEZ, S. *et alii* (2012): *El arte rupestre paleolítico de la Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería, España). Una visión veinte años después*, Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología. Nueva época, nº 5.

SALMERÓN JUAN, J. *et alii* (1998): *El arte rupestre paleolítico de Cieza: primeros hallazgos en la región de Murcia. Resultado de la I campaña de prospecciones "Losares-Almadenes 93"*, Memorias de Arqueología.

SANCHIDRIÁN, J. L. (2005): *Manual de arte prehistórico*, Ariel Prehistoria, Barcelona.

SCHALLER, G. (1977): *Mountain monarchs. Wild sheep and goats of the Himalaya*. University of Chicago Press, Chicago, 425 pp.

UTRILLA, P. *et alii* (2012): *La cueva de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)*, Una cueva mayor del arte gravetiense, Pensando el Gravetiense: nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

VAN VUURE, T. (2002): *History, Morphology and ecology of the aurochs (Bos primigenius)*, 1-16.

VILLAVERDE, V. et alii (2007-08): *El gravetiense de la vertiente mediterránea ibérica: reflexiones a partir de la secuencia de la Cova de les Cendres (Moraira, Alicante)*, *eleia*, 24-25.

VILLAVERDE, V. et alii (2009): *L'art pariétal de la grotte les Meravelles. Vers une caractérisation de l'art paléolithique pré-magdalénien du versant méditerranéen de la Péninsule Ibérique*, *L'anthropologie*, 113, 762-793.

VILLAVERDE BONILLA, V. Y R. MARTÍNEZ VALLE (1992): *Economía y aprovechamiento del medio en el Paleolítico de la región central del Mediterráneo español*, Elefantes, ciervos y ovicaprinos: Economía y aprovechamiento del Medio en la Prehistoria de España y Portugal, Universidad de Cantabria.

VILLAVERDE BONILLA, V. Y R. MARTÍNEZ VALLE (1995): *Características culturales y económicas del final del Paleolítico superior en el Mediterráneo español*, Los últimos cazadores: Transformaciones culturales y económicas durante el Tardiglaviar y el inicio del Holoceno en el ámbito mediterráneo, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante.

VILLAVERDE BONILLA, V. (2005): *Arte mueble paleolítico en el Mediterráneo occidental: contexto y diversidad regional*, La materia del lenguaje prehistórico. El arte mueble paleolítico de Cantabria en su contexto. P. ARIAS Y R. ONTAÑÓN (Edit.) pp. 67-84.

VILLAVERDE BONILLA, V. (2004): *Arte Paleolítico de la región mediterránea de la Península Ibérica: de la Cueva de la Pileta a la Cova de les Meravelles*, Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea: Alicante 25-28 de octubre de 2004, pp. 17-44.

YRAVEDRA SAÍNZ DE LOS TORREROS, J. (2002-03): *La subsistencia en el paleolítico superior inicial en la región mediterránea de la península Ibérica*, *Quad. Preh. Arq. Cast.* n° 23.