

ESTUDIO INTEGRAL DEL ARTE PALEOLÍTICO DE LA COVA DE LES MERAVELLES (GANDÍA, VALENCIA) Y SU VALORACIÓN EN EL CONTEXTO DEL ARTE PALEOLÍTICO MEDITERRÁNEO IBÉRICO

Programa de Doctorado 3157: Geografía e Historia del Mediterráneo desde la Prehistoria a la Edad Moderna

Línea de investigación Arte Prehistórico

TESIS DOCTORAL



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA



Autora: Ana Cantó Núñez

Director: Valentín Villaverde Bonilla

Septiembre 2024

-PL-
24

———— TESIS DOCTORAL ————



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

**Estudio integral del Arte Paleolítico
de la Cova de Les Meravelles (Gandía, Valencia)
y su valoración en el contexto del Arte Paleolítico
Mediterráneo Ibérico.**

Programa de Doctorado 3157: Geografía de Historia del
Mediterráneo desde la Prehistoria a la Edad Moderna.

· *Línea de investigación de Arte Prehistórico* ·

Esta Tesis Doctoral ha sido elaborada en el marco del proyecto HAR2017-85153-P (“Síntesis del Paleolítico medio y superior en Valencia y Murcia: aspectos cronológicos, paleoambientales, económicos y culturales”), gracias a una ayuda para un contrato predoctoral para la formación de doctores/as, Subprograma Estatal de Formación (FPI), financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, FEDER y FSE, en el Departament de Prehistòria, Arqueologia i Història Antiga de la Universitat de València (2019-2023).

Dibujo y maquetación de portada | Paula López
Maquetación | Araceli Barrera Cruz

*A mi hija Anita,
que cura el alma.*

*A mis padres,
sin ellos no hubiese sido posible.*

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que me han ayudado de un modo u otro durante la elaboración de este trabajo y a las que siempre estaré agradecida.

Antes que nada, me gustaría dar las gracias a mi director Valentín Villaverde por toda la confianza que ha depositado en mí durante la realización de este trabajo, por haberme proporcionado todos los medios que he necesitado y, sobre todo, por haberme dado la oportunidad de descubrir un mundo tan bonito como el del Arte paleolítico. También le agradezco haber compartido tanto conmigo: las mañanas en el museo con las plaquetas de Parpalló, los ratos revisando calcos y ayudándome a descifrar el panel de Meravelles, su entusiasmo con cada avance del trabajo y su generosidad, contando conmigo para cada proyecto. Espero que estés orgulloso y que todo lo que me has enseñado haya quedado plasmado en esta Tesis.

A mi madre científica, Tina Badal, le quiero dar las gracias por tener siempre un buen consejo para darme y por ayudarme a ver todo con más claridad cuando no encontraba la salida. Siempre le agradeceré que me haya dejado aprender tanto de ella. No puedo terminar estas líneas sin mencionar a mis amigas Carmen Martínez y Yolanda Carrión, el mejor equipo con el que pude empezar a caminar en el mundo de la investigación, es mucho lo que me han enseñado. Gracias a las tres por todo el tiempo que dedicasteis a mi formación en Arqueobotánica. Para mí, siempre seréis un ejemplo a seguir.

También he de dar las gracias a Rafa Martínez, por su implicación y ayuda incondicional desde que empezamos con los trabajos en Meravelles. A Pere Miquel, le agradezco su atención y todas las facilidades y ayuda prestada. Y, a José Luis Lerma, su interés y visitas a Meravelles para realizar el modelo 3D del panel y el escaneado láser de la cueva. No me olvido de Miguel Ángel y Álvaro, a quienes agradezco que nos hayan acompañado y ayudado durante esas jornadas de campo.

Durante mi estancia en Toulouse tuve la oportunidad de formarme y aprender con mis tutoras Camille Bourdier y Esther López. Je remercie Camille pour son aide désintéressée, pour toutes les heures qu'elle a passées à m'enseigner la photographie et l'édition d'images, pour m'avoir reçu en tant qu'étudiant du cours et de l'équipe, et pour la visite de Niaux. A Esther debo agradecerle que me enseñara todo lo que sabe sobre documentación y elaboración de calcos, y también todos sus consejos y ánimos. Sin duda, todo lo que me enseñaron ha contribuido a mejorar esta Tesis.

También me gustaría agradecer a las personas que forman parte del tribunal que hayan aceptado leer y evaluar esta Tesis. Seguro que sus aportaciones y críticas enriquecerán este trabajo.

Tengo mucho que agradecer a mi amigo Leo, que me ha acompañado durante varias jornadas de documentación y siempre ha estado ahí para echarme una mano en todo lo que he necesitado. Gracias por tu tiempo y por ayudarme con el montaje de las láminas.

Quiero dar las gracias a todos y todas las compañeras y amigas del Departamento con las que he tenido la suerte de compartir muy buenos momentos en el despacho y en los cafés: África, Aleix, Alfredo, Álvaro, Daniela, Guillem, Joaquín, Lluís, María, Mariel, Marta, Nicole, Pili, Sandra, Santi, Sol, Vanessa... Especialmente quiero agradecer al "sábado de las bestias" por todas las risas, momentos de desconexión y mares de cerveza. Y a Cris y a Marga, por ofrecerme siempre su ayuda, por los buenos ratos que pasamos en Barranc Fondo y por ser tan buenas compañeras. Y gracias de nuevo a Carmen, por haber leído una parte de esta Tesis y haberla mejorado con sus sugerencias y comentarios. Además, me gustaría dar las gracias a Marian Medina por su visita a Meravelles durante su estancia en Valencia y por compartir su experiencia conmigo.

A la pequeña familia que me dio Bolomor. Especialmente a Isabela, por su valentía y apoyo en las últimas etapas de mi vida, y por ser incondicionalmente una gran amiga. A Pepe, por su amistad, generosidad y tan buenos consejos. A Cristian, por acompañarme en muchas jornadas de prospección y documentación y por ser mis segundos ojos, eres el mejor!! A Elías, por tantas risas, tantas Turía y por los largos paseos en bicicleta. A Juan, por su apoyo y por los buenos momentos vividos en Viver. Que nunca nos falte el vino y las ganas de brindar!

A mi amigo Blas, con quien tuve la oportunidad de compartir bachiller y los cuatro años de carrera. Siempre le estaré agradecida por todo lo que ha hecho por mí y por sacrificar sus días libres para acompañarme durante varias jornadas de campo. También a Celia y a Luna, que siempre han estado apoyándome en todo y me hacen olvidar todos los problemas cuando estamos los cuatro juntos. Y a Andreita, por estar por fin con nosotros y por ayudarme con la traducción al francés. Por nuestra complicidad y eterna amistad!

A mis amigas Albita, Bárbara, Claudia, Jess, Kriss, Moni, Pauli y Pili por estar siempre, por ayudarme a desconectar y por haberme regalado tan buenos momentos. Y a mis amigas de Cullera, Ana's, María's y Sara's, por todos estos años de amistad de la buena. Por todo lo que nos queda por vivir y compartir!

No tengo palabras suficientes para agradecer a mi familia todo lo que hace por mí día tras día y todo lo que me ha ayudado para sacar este trabajo adelante. A mi madre, tengo que darle las gracias por poner su granito de arena y darle más valor al yacimiento recogiendo y limpiando lo que otros habían olvidado dentro. A mi padre, quiero agradecerle que me acompañara durante tantos días en el trabajo de campo, no se me olvidan las largas horas que ha pasado en la cueva, saliendo corriendo a coger cobertura para contestar llamadas de trabajo o siguiéndome en las prospecciones para ayudarme con los apuntes y fotografías. A mis hermanas, María y Carla, les doy las gracias por mostrar tanto interés por el mundo de la Arqueología, por acompañarme a los museos y yacimientos y por preocuparos de que todo salga bien. A los cuatro, gracias por no soltarme nunca, por valorar tanto mi trabajo y por ser la mejor familia con la que he podido crecer. Este trabajo también es vuestro.

No me gustaría acabar sin mencionar a mis abuelas. A mi tía Anita le quiero dar las gracias por preocuparse tanto por mí y por quererme tanto. Ojalá fueses eterna. A mi tía Mati, por todos los recuerdos que hoy guardo de ella. Ojalá estuvieras aquí, cuanto hubiésemos disfrutado.

Por último, lo más importante. A mi hija Ana, gracias por ser mi motivación en el último año y por ser tan buena dentro y fuera de la tripita. A Curro, gracias por entenderme siempre y por haber sido mi gran apoyo en la recta final. Pero, sobre todo, gracias por todo lo que haces por nosotras. Os quiero.

Valencia, septiembre de 2024.

RESUMEN

La región mediterránea ibérica constituye un foco de producción artística de cierta entidad, que abarca desde Cataluña, pasando por el Alto Aragón, hasta la Comunidad Valenciana, Murcia, Albacete y Andalucía. En la actualidad, de 59 yacimientos con Arte rupestre paleolítico, 36 podrían atribuirse al pre-magdalenense. El descubrimiento del conjunto parietal de la Cova de les Meravelles (Gandía, Valencia) tuvo lugar en 2003 y tanto las dataciones realizadas por termoluminiscencia, como su estudio estilístico, sugirieron su atribución a la fase pre-magdalenense del ciclo artístico paleolítico, por lo que el hallazgo vino a reafirmar la importancia del arte de este período en la región.

En esta Tesis Doctoral presentamos un estudio íntegro de los grabados del panel principal y los resultados de la prospección del resto de zonas que conforman la cavidad. La elaboración de un nuevo modelo fotogramétrico del panel principal, la creación de ortomosaicos de cada sector y la consiguiente realización de sus calcos, ha permitido actualizar el número de motivos figurativos y realizar un primer inventario de signos.

En total, 36 zoomorfos y 265 signos se han identificado en el panel principal. El análisis y la interpretación del conjunto se ha realizado, en primer lugar, mediante el estudio individual de cada grafía desde el punto de vista temático, técnico y estilístico. En segundo lugar, en lo referido al espacio gráfico, poniendo especial énfasis en la singularidad del panel, caracterizado por la alta concentración de superposiciones y por la identificación de un número elevado de motivos en una zona que podríamos considerar de dimensiones reducidas. Por último, hemos realizado una breve reflexión sobre la distribución topográfica del arte, considerando la posible existencia de grafías paleolíticas en otra estancia. El análisis de las superposiciones en el sector superior derecho, así como el estudio estilístico de cada motivo y su comparación con la colección mueble de Parpalló, ha confirmado la presencia de dos fases estilísticas en el panel principal, y ha sugerido la existencia de posibles pautas compositivas en su ejecución. Asimismo, se ha puesto en evidencia la existencia de convenciones gráficas compartidas entre Meravelles y otros yacimientos dentro y fuera de la región, y la dificultad de distinguir únicamente mediante criterios estilísticos el arte de la fase antigua pre-magdalenense.

Palabras clave: *región mediterránea ibérica – arte parietal – pre-magdalenense – superposiciones – convenciones estilísticas – contactos regionales y suprarregionales*

RÉSUMÉ

La région méditerranéenne ibérique constitue un foyer de production artistique d'une certaine importance, allant de la Catalogne au Haut-Aragon, en passant par la Communauté Valencienne, Murcie, Albacete et l'Andalousie. Actuellement, sur 59 sites d'art rupestre paléolithique, 36 peuvent être attribués à la période pré-magdalénienne. La découverte du groupe pariétal de la Cova de les Meravelles (Gandía, Valence, Espagne) a eu lieu en 2003 et tant la datation par thermoluminescence que son étude stylistique ont suggéré son attribution à la phase pré-magdalénienne du cycle artistique paléolithique, ce qui a réaffirmé l'importance de l'art de cette période dans la région.

Dans cette Thèse de Doctorat, nous présentons une étude complète des gravures du panneau principal et les résultats du relevé du reste des zones qui composent la cavité. L'élaboration d'un nouveau modèle photogrammétrique du panneau principal, la création d'orthomosaïques de chaque secteur et la réalisation ultérieure de leurs tracés, ont permis de mettre à jour le nombre de motifs figuratifs et de réaliser un premier inventaire des signes. Au total, 36 zoomorphes et 265 signes ont été identifiés sur le panneau principal. L'analyse et l'interprétation de l'ensemble ont été réalisées, d'une part, à travers une étude individuelle de chaque élément graphique d'un point de vue thématique, technique et stylistique. D'autre part, en ce qui concerne l'espace graphique, en soulignant la singularité du panneau, caractérisé par une forte concentration de superpositions et par l'identification d'un grand nombre de motifs dans une zone que nous pourrions considérer comme étant de petite taille. Pour terminer, nous avons fait une brève réflexion sur la distribution topographique de l'art, en considérant l'existence possible de graffitis paléolithiques dans une autre salle. L'analyse des superpositions dans le secteur supérieur droit, ainsi que l'étude du style de chaque motif et sa comparaison avec la collection meuble du Parpalló, ont confirmé la présence de deux phases stylistiques dans le panneau principal et ont suggéré l'existence de possibles schémas de composition dans son exécution. Cette étude a également mis en évidence l'existence de conventions graphiques partagées entre Meravelles et d'autres sites au sein et en dehors de la région, ainsi que la difficulté de distinguer l'art de l'ancienne phase pré-magdalénienne seulement à l'aide de critères stylistiques.

Mots clés : *région méditerranéenne ibérique - art pariétal - pré-magdalénien - superpositions - conventions stylistiques - contacts régionaux et suprarégionaux*

ÍNDICE

PARTE I. CUADRO DE ESTUDIO

INTRODUCCIÓN	26
1.1. Antecedentes	27
1.2. Objetivos	28
1.3. Estructura del trabajo	28
1.4. Aclaración sobre las traducciones	30
CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO	32
2.1. La sistematización del Arte paleolítico europeo.....	33
2.1.1. El reconocimiento del Arte parietal y los primeros intentos de ordenación cronológica: breve historia de las investigaciones	33
2.1.2. Problemática actual en la seriación del Arte parietal paleolítico	36
2.2. Arte pre-magdalenense en la región mediterránea ibérica: Estado actual de las investigaciones.....	42
2.2.1. La consolidación de la región artística del mediterráneo ibérico	42
2.2.2. Arte parietal pre-magdalenense del Mediterráneo ibérico	47
2.2.2.1. Aragón	
2.2.2.2. Cataluña	
2.2.2.3. Comunidad valenciana	
2.2.2.4. Murcia	
2.2.2.5. Albacete	
2.2.2.6. Andalucía y Gibraltar	
2.2.3. El arte parietal magdalenense y el final del ciclo artístico paleolítico en la región: breves consideraciones	89
2.2.4. La colección de arte mueble de la Cova del Parpalló y su aportación a la ordenación del arte paleolítico.....	103

PARTE II. MATERIALES Y MÉTODOS

CAPÍTULO 3. LA COVA DE LES MERAVELLES	106
3.1 Antecedentes históricos	110
3.2 Actuaciones arqueológicas y primeras investigaciones	117
CAPÍTULO 4. METODOLOGÍA	122
4.1 Trabajo de campo	123
4.1.1. La prospección	123
4.1.2. La documentación: planteamiento y desarrollo	131
4.2. Trabajo de laboratorio	136
4.2.1. La elaboración del modelo fotogramétrico.....	136
4.2.2. El procesamiento de las imágenes y la realización de los calcos.....	137
4.2.2.1. El grabado	
4.2.2.2. La pintura	
4.3. El estudio de las superposiciones: origen y desarrollo del método	139
4.4. Análisis temático, técnico y estilístico: criterios de clasificación	142
4.4.1. Identificación temática.....	142
4.4.2. Estudio estilístico.....	147
4.4.3. Análisis técnico	155

PARTE III. RESULTADOS

CAPÍTULO 5. ZONAS DECORADAS EN LA COVA DE LES MERAVELLES	158
5.1. Panel principal	159
5.1.1 Sector superior izquierdo.....	161
5.1.1.1 Consideraciones generales	
5.1.1.2 Zoomorfos	
5.1.1.3 Signos	
5.1.2 Sector superior derecho	170
5.1.2.1 Consideraciones generales	
5.1.2.2 Zoomorfos	
5.1.2.3 Signos	
5.1.3 Sector inferior izquierdo.....	213

5.1.3.1 Consideraciones generales	
5.1.3.2 Zoomorfos	
5.1.3.3 Signos	
5.1.4 Sector inferior derecho	234
5.1.4.1 Consideraciones generales	
5.1.4.2 Zoomorfos	
5.1.4.3 Signos	
5.2 Estancia 1.....	251
5.3 Otras zonas de la cavidad: vestigios de difícil clasificación	255
5.3.1 Galería lateral.....	255
5.3.2 Antesala lateral	257
5.3.3 Piso elevado	260
5.4 Grafitis modernos y frecuentación histórica del yacimiento	262
CAPÍTULO 6. LECTURA DIACRÓNICA Y ESTUDIO COMPOSITIVO DEL PANEL PRINCIPAL.....	264
6.1 El panel principal y su organización	265
6.1.1 Sector superior izquierdo.....	265
6.1.2 Sector superior derecho	266
6.1.3 Sector inferior izquierdo.....	266
6.1.4 Sector inferior derecho	267
6.2 Análisis de la estratigrafía parietal y lectura diacrónica del sector superior derecho.....	268
6.3 Planteamiento, ejecución y pautas compositivas	271
6.3.1 Sector superior derecho	271
6.3.2 Sector superior izquierdo.....	289
6.3.3 Sector inferior izquierdo	291
6.3.4 Sector inferior derecho	293
6.3.5 Reflexiones finales sobre el proceso decorativo en el panel principal	296

PARTE IV. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

CAPÍTULO 7. EL CONJUNTO PARIETAL Y SU VALORACIÓN	298
7.1 Los temas representados.....	299
7.1.1 Zoomorfos	299
7.1.1.1 Cabras	
7.1.1.2 Caballos	
7.1.1.3 Uros	
7.1.1.4 Cérvidos	
7.1.1.5 Indeterminados	
7.1.2 Signos	306
7.1.2.1 Banda de líneas paralelas	
7.1.2.2 Haz de líneas	
7.1.2.3 Haz de líneas formando banda	
7.1.2.4 Haz de trazos cortos	
7.1.2.5 Trazos pareados	
7.1.2.7 Haz de trazos cortos formando banda	
7.1.2.8 Líneas sueltas	
7.1.2.9 Signos pintados	
7.1.3 El bestiario representado en el Arte paleolítico europeo	316
7.1.4 La temática de Meravelles en el contexto del arte Pre-magdalenense del mediterráneo ibérico	318
7.2 Los recursos técnicos empleados	325
7.2.1 Caracterización técnica	325
7.2.2 Variabilidad técnica durante el Pre-magdalenense en la región mediterránea ibérica.....	326
7.3 Estudio estilístico y procedimientos empleados en la realización de las figuras	329
7.3.1 El estilo y la forma en las representaciones zoomorfas.....	329
7.3.2 Fases estilísticas y propuesta cronológica: una correlación con el ámbito regional más inmediato	348
7.3.2.1 Fase estilística A	

7.3.2.2 Fase estilística B	
7.3.3 Más allá de La Safor: paralelos y contactos a nivel regional y suprarregional.....	375
7.4 Uso y organización del espacio gráfico: el recurso a las superposiciones y pautas decorativas	386
7.5 Algunas consideraciones sobre la elección de los espacios decorados y su grado de visibilidad	396
7.6 Breves apuntes sobre la protección y conservación del conjunto	399
CAPÍTULO 8. CONCLUSIÓN	404
CHAPITRE 8. CONCLUSION	412
BIBLIOGRAFÍA	422
INDICE DE FIGURAS Y TABLAS	454
ANEXO I. SUPLEMENTO AL CAPÍTULO 5	470
ANEXO II. SUPLEMENTO AL CAPÍTULO 6	512

PARTE I. CUADRO DE ESTUDIO

Introducción

“No es esto decir que solo he subido hasta el Maestro Pablo, porque me acompañaron mis queridísimos amigos [...] cuyos nombres estampo aquí para perpetua memoria”.

Roig y Civera, 1881, p.2

1.1. ANTECEDENTES

En las dos últimas décadas, los hallazgos de Arte parietal en la región mediterránea ibérica han crecido considerablemente, sobre todo en Andalucía y en la Comunidad Valenciana, donde el trabajo de campo y la prospección sistemática de cavidades ya conocidas ha dibujado un panorama muy diferente al que podíamos encontrar a mediados del siglo pasado, cuando la cantidad de conjuntos conocidos era baja y el reconocimiento de esta zona como región artística era casi impensable. En la actualidad, tanto el número de hallazgos como la definición de una serie de rasgos comunes en sus representaciones parietales, han contribuido a considerar el Mediterráneo ibérico como un foco de producción artística importante, en cierta medida comparable a la región cantábrica y otras regiones francesas.

El descubrimiento de Arte paleolítico en la Cova de les Meravelles (Gandía, Valencia) se remonta a 2003, cuando el conjunto fue estudiado de forma preliminar, subrayando la importancia de este hallazgo y su aportación al conocimiento del arte pre-magdalenense en la región (Villaverde *et al.*, 2005, Villaverde *et al.*, 2009). Veinte años después, se ofrece una revisión y un estudio íntegro de su panel principal, así como los resultados obtenidos en la prospección parietal de toda la cavidad. Nuestro análisis ha permitido confirmar la singularidad del conjunto, tanto a nivel regional como suprarregional, al conceder a los espacios decorados un tratamiento muy particular, que se suma a una larga lista de situaciones en las que podemos encontrar el Arte paleolítico en la región. Estos rasgos diferenciadores se refieren especialmente al espacio gráfico y al esquema compositivo. Por un lado, el panel principal alberga el grueso de motivos inventariados en un espacio que puede considerarse reducido y, por otro lado, las líneas sueltas adquieren una posición importante en el orden temático y se asocian tanto a otros signos como a zoomorfos, dando lugar a un palimpsesto múltiple y complejo.

1.2. OBJETIVOS

A comienzos de nuestro trabajo establecimos una serie de objetivos referidos al estudio del panel principal, que se fueron ampliando a medida que avanzábamos en la investigación. En primer lugar, actualizar la documentación existente mediante nuevas herramientas adaptadas a la complejidad técnica del conjunto y su costosa visibilidad. En este sentido, se plantearon diferentes campañas para la toma de fotografías en el panel principal y la realización y posterior comprobación de nuevos calcos. En segundo lugar, presentar un primer inventario y clasificación de los signos, así como revisar y ampliar el número de motivos figurativos catalogado hasta el momento. En tercer lugar, y una vez obtenido todo lo anterior, realizar un análisis temático, técnico y estilístico de las representaciones. En este punto era importante subrayar el interés y el valor cronológico de determinadas convenciones y la existencia de contactos con otras regiones artísticas. En cuarto lugar, estudiar la composición y abordar diferentes métodos para llevar a cabo una lectura objetiva de las superposiciones y, de este modo, confirmar o no la existencia de diferentes fases de ejecución del panel principal. Por último, evaluar el estado de conservación del soporte y la presencia de posibles daños de cara a su futura preservación. Los trabajos también se han dirigido a otras zonas de la cueva, por lo que un objetivo importante que se planteó desde el principio fue la prospección sistemática de todas las paredes y espeleotemas que componen la cavidad para ratificar la posible existencia de más zonas decoradas y llevar a cabo su documentación preliminar.

1.3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

En cuanto a la estructura del trabajo, esta Tesis se compone de nueve capítulos, incluyendo la introducción, la conclusión y la bibliografía, y un anexo. El segundo capítulo corresponde al marco teórico y se divide en dos grandes apartados. Por un lado, se ofrece una visión general sobre la ordenación del Arte paleolítico en Europa y su evolución desde los primeros descubrimientos. Por otro lado, se presenta un estado de la cuestión sobre el Arte pre-magdalenense en la región mediterránea ibérica, señalando los conjuntos parietales conocidos hasta el momento en las diferentes provincias, y detallando los hallazgos publicados en cada uno de ellos. Todo ello precedido de un breve apartado historiográfico sobre los estudios referidos al arte regional durante todo el S.XX y hasta la actualidad. Para finalizar con el marco teórico, dedicamos una parte a explicar los cambios que se producen durante el Magdaleniense con respecto a las manifestaciones artísticas del período anterior, y una relación de yacimientos y grafías que podrían encuadrarse en esta etapa. Por último, explicamos la importancia de la colección mueble de la Cova del Parpalló para comprender la evolución del Arte paleolítico y su potencial como marco de comparación para dotar de cronología relativa determinadas representaciones a nivel regional.

El tercer capítulo trata la historia de las investigaciones realizadas en la Cova de les Meravelles. Se exponen los primeros testimonios escritos que hacen referencia a la cueva desde el S.XVII, así como el resultado de todas las actuaciones arqueológicas llevadas a cabo en el yacimiento y los trabajos de investigación realizados hasta que tuvo lugar el descubrimiento de grabados paleolíticos en el panel principal.

En el capítulo cuatro se expone el método de trabajo seguido en esta Tesis Doctoral. Esta cuestión se aborda desde dos vertientes complementarias: por un lado, el trabajo de campo, donde se detallan todas las tareas que han tenido lugar en el mismo yacimiento y, por otro lado, el trabajo de laboratorio, basado *grosso modo* en el procesamiento de los datos obtenidos en campo, el tratamiento de imágenes y la elaboración de calcos. En el apartado de la metodología se explica, además, el procedimiento seguido en el estudio de las superposiciones y los criterios manejados en la identificación y descripción de las grafías.

Los resultados obtenidos en nuestro trabajo se tratan en los capítulos quinto y sexto. En el primero se describen todas las representaciones identificadas en el panel principal, así como otras grafías documentadas en el resto de la cavidad. Respecto al panel principal, se presenta un inventario detallado por sectores de todos los zoomorfos y signos, su descripción, fotografía y calco. En relación al resto de zonas, se realiza una breve valoración de los posibles grabados paleolíticos localizados en la Estancia 1, así como de otros testimonios de cronología incierta e inscripciones modernas. El capítulo seis se dedica al estudio de la estratigrafía parietal en el sector superior derecho y se reflexiona sobre las implicaciones que conllevan los resultados obtenidos para la comprensión del proceso de ejecución del panel.

El séptimo capítulo corresponde a la discusión. Aquí se procede a la evaluación e interpretación de los resultados, haciendo referencia, en primer lugar, al análisis temático, técnico y estilístico de todos los motivos identificados. En segundo lugar, se pone de relieve la importancia del patrón compositivo observado en Meravelles, haciendo hincapié, por un lado, en el recurso sistemático a las superposiciones y, por otro lado, a la ubicación del dispositivo gráfico. En tercer lugar, se realizan algunas reflexiones sobre la distribución de los espacios decorados en la cavidad, teniendo en cuenta la posible existencia de otro panel con grabados de cronología similar en la Estancia 1. Todo ello enmarcando la Cova de les Meravelles en el contexto del arte pre-magdalenense del Mediterráneo ibérico y el Alto Aragón, y sugiriendo la existencia de tradiciones gráficas compartidas con otros focos de producción artística, como la región cantábrica, el Sur de Francia y Portugal durante el Pre-magdalenense. Por último, se elabora una breve valoración sobre el estado de conservación del conjunto y posibles amenazas para su preservación.

Este trabajo finaliza con un apartado relativo a las conclusiones, donde se enumeran los principales planteamientos recogidos en esta Tesis Doctoral. El capítulo nueve corresponde a la bibliografía.

1.4. ACLARACIÓN SOBRE LAS TRADUCCIONES

Dado que esta Tesis Doctoral se inserta en el programa de “mención internacional”, el resumen y el capítulo ocho, referente a las conclusiones, se encuentran redactados en francés.

Capítulo 2. Marco teórico

“¿Van vuesas mercedes a entrar en las Maravillas? Nos gritó un pastor a los pocos pasos. - Sí - Pues a ver si desencantan a las tres Princesas - ¿Qué hay princesas por estos peñascos? - En las noches de tempestad suelen salir gritando y llevando encendidos cirios verdes en las manos”.

Roig y Civera, 1881, p.12

2.1. LA SISTEMATIZACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO EUROPEO

2.1.1. El reconocimiento del Arte parietal y los primeros intentos de ordenación cronológica: breve historia de las investigaciones

Desde el descubrimiento del conjunto parietal de la cueva de Altamira en 1879, su posterior estudio y publicación (Sanz de Sautuola, 1880) y, finalmente, el reconocimiento de su autenticidad y atribución al Paleolítico (Cartailhac, 1902) gracias, en parte, a los nuevos descubrimientos producidos en Francia, numerosos investigadores e investigadoras han intentado explicar el Arte paleolítico centrándose sobre todo en dos cuestiones: por un lado, su interpretación y significación y, por otro, su cronología, tratando de establecer un esquema evolutivo que permitiera fechar el arte. El último tercio del S.XIX y el S.XX estuvo marcado por una serie de hitos que fueron configurando el conocimiento del fenómeno gráfico paleolítico durante decenios y que, sin duda, dejaron su impronta en nuestra concepción del Arte hasta hace pocos años.

El reconocimiento del Arte parietal paleolítico se produjo en 1902. Se trata de una fecha tardía, sobre todo si tenemos en cuenta que los objetos de arte mueble fueron admitidos mucho antes (Lartet y Christy, 1864). Para comprender lo que ocurrió en este amplio período de tiempo debemos referirnos al propio contexto en el que se produjeron los hallazgos y la mentalidad imperante en la época. Como han señalado otros autores que han analizado en profundidad la historiografía sobre arte paleolítico (Moro y González Morales, 2004) hay tres cuestiones fundamentales, relacionadas entre sí, que influyeron en la forma de entender este fenómeno.

En primer lugar, nos encontramos en un momento en el que el evolucionismo y la obra de Darwin (1859) impregnaron la forma de concebir el arte paleolítico, entendiéndolo desde la idea lineal de progreso, así como negando la existencia de formas de expresión artísticas más elaboradas en nuestros orígenes (Mortillet, 1883, p.415 – 421). En segundo lugar, y consecuencia de la primera, el arte paleolítico fue entendido en este período como un arte menor o artesanía, lo que permitía compatibilizar la existencia de esta cultura material asociada a momentos prehistóricos con las sociedades “primitivas” que lo habrían realizado. Por último, y fruto de lo anterior, nos encontramos con los primeros intentos de conocer su significación bajo la teoría del “Arte por el Arte”, término que ha sido revisado posteriormente ya que su significado original no corresponde verdaderamente con la visión que la mayor parte de los investigadores de finales del S.XIX tenían del Arte paleolítico (Moro y González Morales, 2006). En definitiva, no se estaba negando la existencia de un fenómeno gráfico durante el Paleolítico, pero se concebía como una manifestación simplista ligada a la cotidianidad y al ocio, y desprovista de cualquier complejidad (Mortillet, 1883; Piette y Delporte, 1987).

Los primeros años del S.XX estuvieron marcados por un decaimiento del evolucionismo y los avances de los estudios etnográficos (Moro y González Morales, 2004), lo que junto al reconocimiento de la autenticidad de Altamira (Cartailhac, 1902) y el descubrimiento de nuevos enclaves de arte rupestre en Francia dio un giro al panorama. El reconocimiento del arte parietal como una manifestación artística propia del Paleolítico, la asunción de que las sociedades prehistóricas eran capaces de desarrollar un pensamiento más complejo de lo sostenido hasta el momento, así como la comparación etnográfica, propiciaron nuevas teorías para explicar su significado. Así, se fueron sucediendo distintas interpretaciones: la magia de la caza (Reinach, 1903), el totemismo (Durkheim, 1912), la magia y fecundidad (Breuil, 1952), el estructuralismo (Laming-Emperaire, 1962; Leroi-Gourhan, 1958), el chamanismo (Lewis-Williams y Dowson, 1988), hipótesis de carácter funcionalista (Jochim, 1983) o el arte como elemento transmisor de información (Mithen, 1988). En la actualidad, una vez aceptada la imposibilidad de conocer el significado de las obras paleolíticas, y ante la gran variedad de situaciones en las que aparece el arte, los estudios se han centrado en su función social y cultural analizando la interrelación de las manifestaciones artísticas y el contexto arqueológico y topográfico en el que se encuentran desde un punto de vista multidisciplinar (Bourdier, 2013; Garate *et al.*, 2015; Garate, 2017; Jaubert *et al.*, 2012).

Como señalamos al comienzo, la seriación del Arte paleolítico ha sido otra de las cuestiones que más ha preocupado en el ámbito de la investigación a lo largo del S.XX hasta el presente. Los primeros trabajos al respecto fueron obra del abate Henri Breuil, quien, a comienzos del siglo pasado, e influenciado por la corriente evolucionista, dividió el desarrollo del arte en cinco etapas (Breuil, 1907) que, finalmente, y debido a los nuevos descubrimientos de arte parietal, simplificó en dos ciclos independientes: auriñaco – perigordense y solútreo-magdalenense (Breuil, 1952). Realmente, la nueva propuesta de H. Breuil no presentaba cambios significati-

vos con respecto a la primera. Ambas formulaciones se asentaban sobre la idea de progreso y planteaban la evolución del arte desde representaciones más simples y “arcaicas” hasta los motivos más complejos y elaborados. En síntesis, para H. Breuil, la técnica y la forma eran los pilares que sostenían esta teoría. Por un lado, la perspectiva torcida, propia de los momentos más antiguos, daría paso a la perspectiva normal o “perfecta” en la fase reciente y, por otro lado, la técnica alcanzaría el culmen de su desarrollo con el paso de la monocromía a la policromía. No obstante, y pese a la influencia que tuvo la teoría de Breuil durante la primera mitad del S.XX, presentó diversos problemas que se vieron agravados tras el descubrimiento de Lascaux en 1940. H. Breuil atribuyó el arte de Lascaux al ciclo antiguo de su secuencia, mientras que otras investigadoras, como Annette Laming-Emperaire, quien estudió de cerca la cavidad y sus manifestaciones artísticas (Laming-Emperaire, 1959), pensaban que su conjunto parietal reunía características propias de momentos más recientes. La irrupción del Carbono 14 a mediados de siglo y su aplicación en Lascaux para datar un carbón en 1951, contribuyó a esclarecer la polémica al proporcionar un resultado de 15.566 ± 900 BP (Glory, 1964a), lo que suponía que el arte de Lascaux era más reciente de lo que inicialmente había propuesto el abate H. Breuil. Con todo, su sistema entró en crisis.

En 1965 Leroi-Gourhan publicó la obra *Préhistoire de l'Art Occidental*, en la que propuso una sistematización del arte en cinco fases que, a su vez, definían diversos estilos. En resumen, su sistema evolutivo comenzaba con un período prefigurativo, propio del Musteriense y caracterizado por grabados en hueso y piedra, y estaba seguido por el período primitivo (estilos I y II), representado por animales incompletos y desproporcionados. A continuación, el estilo III, propio del período arcaico y contemporáneo al Solutrense y comienzos del Magdaleniense, mostraba una elaboración más cuidada de las representaciones que en la fase anterior, con una mayor atención por los detalles y un interés cada vez más creciente en la mejora de las proporciones. Finalmente, el sistema culminaba con el período clásico y tardío, correspondientes al Estilo IV antiguo y reciente respectivamente, en el que el realismo, la proliferación de los detalles anatómicos, el control de las proporciones y las composiciones, daban muestra de la perfección que alcanzaba en arte en sus etapas finales (Leroi-Gourhan, 1965).

El sistema de Leroi-Gourhan fue aceptado y utilizado ampliamente durante la segunda mitad del S.XX, aunque algunos autores no estaban de acuerdo con el concepto de evolución del arte que suponía que las formas más sencillas debían ser necesariamente las más antiguas (Ucko, 1987). Este esquema era cada vez menos sostenible, sobre todo a la luz de las nuevas dataciones que desde mediados de la década de los noventa se estaban produciendo. En este contexto, las dataciones de la cueva de Chauvet, descubierta en 1994, supusieron un punto de inflexión. El arte de Chauvet que, según los esquemas imperantes en la época debía corresponder a una edad reciente, arrojó unas fechas que situaban su elaboración en el Auriñaciense (Clottes, 1995). Aunque el resultado de las dataciones no fue bien recibido por la comunidad científica al comienzo, dados los conceptos tan arraigados sobre la evolución lineal que habían

imperado en el estudio del Arte paleolítico durante más de un siglo, lo cierto es que poco a poco deconstruyeron los cimientos sobre los cuales se habían asentado las propuestas de Breuil y Leroi-Gourhan, ambas basadas en la idea de “progreso”, y ayudaron a demostrar la complejidad del arte desde sus inicios (Moro y González Morales, 2006).

2.1.2. Problemática actual en la seriación del Arte parietal paleolítico

En la actualidad, establecer cronologías muy precisas y detalladas sobre las obras de arte parietal paleolítico resulta una tarea compleja, sobre todo si tratamos de realizar propuestas numéricas en ausencia de dataciones directas o si nuestra intención es hacer coincidir estas formulaciones con las distintas etapas industriales. Desde la década de los noventa del siglo pasado, la irrupción del Carbono 14 como método de datación directa aplicado al arte parietal supuso un gran avance respecto a los sistemas tradicionales que, esencialmente, otorgaban una cronología indirecta a las manifestaciones rupestres. No obstante, para datar de forma directa las obras parietales tienen que darse una serie de circunstancias concretas que permitan la aplicación del método que queramos emplear y, además, en algunas ocasiones los resultados obtenidos no siempre han sido aceptados de forma unánime por la comunidad científica. Las condiciones concretas que se necesitan en cada tipo de muestreo imposibilitan en la mayoría de ocasiones la datación directa del arte y nos obliga a recurrir a los sistemas de datación relativa.

Los sistemas de datación indirecta comprenden una serie de métodos que nos permiten obtener una fecha *ante quem* para la realización de las figuras. El recurso a la comparación entre el arte mueble y parietal a partir de sus similitudes estilísticas ha sido ampliamente utilizado desde bien temprano, al igual que el estudio de las superposiciones entre motivos (Breuil, 1905 y 1952). Respecto a este último, se ha recurrido a la estratigrafía parietal para averiguar el orden de ejecución de las figuras de un mismo panel y establecer distintos periodos de decoración (Glory, 1964b; Lorblanchet, 1981; Lorblanchet, 2009). El estudio de las superposiciones se ha entendido desde dos puntos de vista desde el comienzo de las investigaciones sobre arte paleolítico: por un lado, desde una visión diacrónica, para obtener una ordenación temporal y estilística del arte y, por otro lado, sincrónica, poniendo el foco de atención en el interés compositivo de las superposiciones (González Sainz y Ruiz Redondo, 2010).

La comparación estilística entre las piezas mobiliarias y rupestres sigue siendo un método muy extendido para la datación relativa del arte, ya que las primeras suelen encontrarse en posición estratigráfica o, en caso de estar realizadas mediante materia orgánica, se han podido fechar mediante datación directa, lo que otorga un grado de confianza mayor. Este tipo de datación ha sido muy útil en la seriación del arte parietal en un mismo yacimiento, comparándolo con sus objetos mobiliarios (Breuil, 1953; González Sainz, 1993; San Juan-Foucher y

Foucher, 2016), así como entre yacimientos situados en una misma región (Casabó *et al.*, 2014) o a distancias más amplias (Garate *et al.*, 2012). No obstante, la equiparación entre similitudes estilísticas puede tener ciertas limitaciones dadas las diferencias técnicas existentes entre ambas modalidades de soporte y el hecho de que determinadas convenciones gráficas puedan perdurar durante amplios períodos de tiempo (González Sainz y Garate, 2007; Ochoa *et al.*, 2021; Villaverde, 2020a).

El cierre de la cavidad en un momento que se pueda datar constituye otro punto de referencia para conocer la fecha relativa de la elaboración del arte, aunque debemos tener en cuenta que las últimas ocupaciones no tienen por qué coincidir con el cierre del yacimiento (Arias *et al.*, 2000). Las paredes con arte parietal cubiertas por niveles arqueológicos gozan de ciertas ventajas a la hora de conocer su cronología (Ripoll *et al.*, 2012), así como aquellas en las que es posible establecer la distancia entre la pared decorada y el suelo arqueológico, estudiando el campo manual (Lorblanchet, 1973; Villaverde, 2016) y los desprendimientos de la pared o del techo decorado que se han conservado en los niveles arqueológicos (Broglia *et al.*, 2009; White *et al.*, 2018). También es posible otorgar una cronología relativa al arte si durante la excavación de un yacimiento encontramos restos arqueológicos (herramientas, restos de colorante...) que se puedan relacionar de manera directa con el proceso decorativo de su conjunto parietal (Plisson, 2007). Por último, el estudio del contexto arqueológico interno de las cuevas decoradas, con los distintos vestigios conservados fruto de las actividades humanas llevadas a cabo en la cavidad, tales como los restos de iluminación y superficies quemadas, pueden brindar una gran oportunidad para conocer las distintas fases de frecuentación de las cuevas decoradas y, en algunas ocasiones, poder acercarnos, en un rango cronológico amplio, a la producción de sus manifestaciones artísticas (Medina-Alcaide *et al.*, 2018a; Medina-Alcaide *et al.*, 2023).

Los métodos de datación directa empleados actualmente para fechar el arte parietal son: el Carbono 14, las series de Uranio y, por último, la termoluminiscencia. La datación por Radio-carbono, que a comienzos de la década de los noventa ya había sido aplicada en los estudios de Arte paleolítico, es el sistema pionero. Los primeros análisis fueron realizados en las cuevas francesas de Cougnac y Pech Merle (Valladas *et al.*, 1990) y, muy poco tiempo después, en el norte de la Península Ibérica, con los estudios realizados en Altamira y Castillo, y en Francia en la cueva de Niaux (Valladas *et al.*, 1992). El límite más evidente que presenta el Carbono 14 es que únicamente puede ser aplicado cuando existen restos de material orgánico, algo que no siempre ocurre en el Arte parietal. Es decir, para datar una representación mediante este sistema, tiene que haber sido realizada mediante carbón vegetal o que la receta pictórica incluya materia orgánica, o darse otras circunstancias como la existencia de inclusiones de microorganismos fosilizados u oxolatos de calcio cubriendo las representaciones.

Diversos investigadores e investigadoras han señalado que las dataciones obtenidas por Carbono 14 pueden presentar una serie de problemas que se deben tener en cuenta tanto en el muestreo como en la interpretación de los resultados. En primer lugar, se han obtenido resultados que son incompatibles con las propuestas estilísticas previamente establecidas (Clottes, 1995; González Sainz, 2007), aunque en el caso de Chauvet resultó ser positivo al cuestionar la visión imperante sobre la evolución lineal del arte. En segundo lugar, existe la posibilidad de que el aspecto inicial de una figura haya sido alterado como consecuencia de modificaciones y repintes, de ahí que se haya sugerido que las muestras recogidas en una misma figura, pero en distintas zonas de la misma, no deben mezclarse (Lorblanchet y Bahn, 1999). En tercer lugar, cuando datamos una pintura, hay que tener presente que estamos fechando el pigmento y no la figura (Bednarick, 1994). En el caso del carbón, la fecha que obtenemos es la de la muerte del ser vivo, es decir, estamos suponiendo que la edad de la muerte de la madera es la misma que la de la ejecución del arte (Pettit y Pike, 2007). Por último, debemos tener en cuenta que algunos resultados pueden verse afectados por contaminación, lo que puede alterar el resultado cronológico de la muestra (Fortea, 2000—2001). Algunos autores han apuntado que la existencia de protocolos universales y acordados de forma unánime por los diversos especialistas para la datación directa del arte, así como la exposición en los distintos trabajos tanto del tratamiento de las muestras como de los problemas que puedan plantear las muestras erróneas, sería efectivo de cara a solventar los inconvenientes que puedan acarrear este tipo de dataciones y su interpretación (Pettit y Pike, 2007; Steelman y Rowe, 2012).

Algunos autores han planteado la posibilidad de datar la misma muestra en dos laboratorios distintos para valorar su fiabilidad (Fortea, 2002) y en otros trabajos se ha optado por recurrir a varios sistemas de datación para avalar la validez de los resultados (Pons-Branchu *et al.*, 2022).

El sistema de la serie del Uranio y la Termoluminiscencia se presentan como alternativas al método del Carbono 14, en tanto que los dos primeros pueden aplicarse a motivos realizados mediante materia no orgánica y, al contrario del C14, no es necesario extraer la muestra del pigmento, lo que supone una ventaja de cara a la conservación del Arte. Con ambos métodos lo que fechamos son las capas de calcita que se superponen o infraponen a la representación que queremos datar y que, por tanto, están directamente relacionadas, obteniendo fechas *ante* o *post quem* de la realización de los motivos. El método de la serie de Uranio ha proporcionado en los últimos años resultados muy importantes, a la vez que controvertidos, al demostrar que los inicios del Arte no figurativo tuvieron lugar en el Paleolítico medio y están asociados a los neandertales (Hoffmann *et al.*, 2018). Otros proyectos llevados a cabo en la región cantábrica han aportado fechas aurinienses para motivos de La Garma, El Castillo, Altamira y Tito Bustillo, y han puesto de relieve la importancia de la actividad gráfica durante el Pre-magdalenense en la región (Pike *et al.*, 2012), ya que la mayor parte de los resultados obtenidos mediante C14 habían proporcionado fechas magdalenenses (Ochoa, 2011).

Con todo, y a pesar de las limitaciones, los avances realizados en el estudio del Arte paleolítico gracias a la introducción de estos métodos han sido notorios y sus contribuciones muy evidentes en diversos ámbitos. Por un lado, han ayudado a demostrar no solo la importancia numérica que adquirió el Arte desde comienzos del Paleolítico superior, sino también su complejidad, cuestionando las teorías evolutivas más arraigadas. Por otro lado, han obligado a la comunidad científica a reflexionar sobre la posibilidad de establecer etapas muy acotadas para la división del Arte paleolítico a partir de, únicamente, criterios estilísticos, así como a valorar las secuencias y variaciones regionales.

En la Península Ibérica disponemos de 33 yacimientos que contienen manifestaciones paleolíticas que han sido fechadas de manera directa con 117 dataciones realizadas por Carbono 14, 137 mediante las series de Uranio y 15 por Termoluminiscencia (Ochoa *et al.*, 2021). Se trata de un número muy reducido, ya que no todas las manifestaciones artísticas son susceptibles de ser datadas mediante estos métodos y, cuando lo son, se necesita un respaldo económico que no siempre está presente. Lo cierto es que ante este panorama y, a pesar de las posibilidades que la datación directa nos ha brindado en la denominada “era post-estilística” (Lorblanchet y Bahn, 1993), el recurso a las dataciones indirectas, incluyendo el estilo, seguirá estando presente. Las propuestas expuestas en los últimos años abogan por utilizar aquellos motivos que se han datado mediante los sistemas directos como “puntos de anclaje” para situar cronológicamente y mediante criterios estilísticos aquellos conjuntos que no puedan fecharse de cualquier otro modo (Petzinger y Nowell, 2011). También se sugiere la comparación temática y estilística con aquellos conjuntos datados de manera directa o indirecta y cuyos resultados sean fiables (Petrognani y Robert, 2020). Si en algo coinciden los diversos autores es en huir de lo que Clottes denominó “doble suposición” (Clottes, 1993) para referirse a los conjuntos que se datan estilísticamente tomando como referencia aquellos datados del mismo modo.

En los últimos años, ante la imposibilidad de establecer fases más concretas en la división del Arte paleolítico investigadores e investigadoras han optado por estructurarlo en dos grandes etapas:

1) Pre-magdalenense.

En este período se observa una cierta continuidad estilística, así como la existencia de rasgos comunes que demuestran la existencia de relaciones a larga distancia entre los distintos territorios del Suroeste europeo. La terminación de los hocicos de los caballos en “pico de pato”, los cuernos de los bisontes en visión frontal y la línea del vientre con una forma cóncava en los mamuts son algunas de las convenciones estilísticas que se caracterizan por su continuidad y su amplia distribución geográfica, sin olvidar la existencia de variaciones y tratamientos estilísticos propios de cada región (Petrognani, 2009).

2) Magdaleniense.

En este momento se puede apreciar una marcada regionalización y muy pocas evidencias de los contactos observados con anterioridad (Villaverde, 2005a).

Es precisamente la variabilidad formal de carácter regional la que dificulta, sobre todo en el Pre-magdaleniense, una ordenación secuencial y de carácter universal del arte parietal (Villaverde, 2015 y 2020a).

Autores como Petrognani (2009 y 2013) han distinguido diferentes tendencias dentro de estas amplias etapas. De este modo, señala que el Auriñaciense estaría caracterizado por una variabilidad formal fuerte, el Gravetiense por una variabilidad formal media y una tendencia sintética, el Solutrense por una rigidez formal media y una tendencia naturalista y, por último, el Magdaleniense por una rigidez formal alta y una tendencia realista. En definitiva, según este autor, nos estaríamos encontrando con una sociedad cada vez más normativa, que incorpora una progresiva rigidez en los códigos de representación que alcanza su culmen en el Magdaleniense.

Yacimientos como Parpalló y su colección de arte mueble han mostrado que es muy difícil distinguir a partir de, únicamente, criterios estilísticos las manifestaciones propias del Gravetiense y Solutrense antiguo, dadas las similitudes formales que presentan en ambos períodos. De ahí que, ante la ausencia de dataciones directas, sea tan complicado establecer fechas tan acotadas para los conjuntos rupestres de estas etapas (Villaverde *et al.*, 2009). Lo mismo ocurre en Cosquer, donde se han distinguido dos fases principales de decoración (33.000-30.000 y 25.000-21.000 cal BP) y otra intermedia (30.000-27.000 cal BP) a partir de distintas campañas de datación por Radiocarbono (Valladas *et al.*, 2017), pero la continuidad estilística entre las manifestaciones artísticas de los dos períodos sigue siendo una característica notoria.

Petzinger y Nowell (2011) estudiaron la relación de conjuntos parietales franceses datados de forma directa e indirecta y mediante criterios estilísticos para cada etapa cultural. Los resultados mostraron que una gran parte de yacimientos con arte auriñaciense habían sido atribuidos a estas fases mediante dataciones directas y que el estilo nunca se había utilizado como único criterio; algo similar ocurría en el Gravetiense, aunque aquí el número de yacimientos datados era menor. Sin embargo, la situación cambiaba notablemente al llegar al Solutrense y Magdaleniense. Los conjuntos pertenecientes a estas etapas contaban con un número considerable de dataciones estilísticas y existían muy pocos fechados mediante sistemas directos.

Los ejemplos expuestos hasta ahora sirven para ilustrar la problemática existente en torno a la seriación del Pre-magdaleniense, un vasto período que hasta el momento ha sido muy difícil separar en fases sucesivas, así como de precisarlas en términos cronológicos ante la ausencia de dataciones directas. Solo en el caso de la región central mediterránea ibérica, gracias a la

rica colección de Arte mueble de Parpalló y la certeza de su cronología, se ha podido avanzar con la distinción de dos fases dentro del Pre-magdalenense que, además, se han podido trasladar a otros yacimientos parietales de la región (Villaverde *et al.*, 2009; Casabó *et al.*, 2018). En definitiva, se pone de manifiesto la necesidad de aumentar el número de dataciones directas sobre motivos Pre-magdalenenses, así como de aprovechar las ventajas que ofrecen los conjuntos muebles bien fechados. Puede que, en un futuro, gracias al desarrollo y los avances producidos en las técnicas de datación directa, como las series de Uranio, el número de motivos paleolíticos datados aumente y esto nos permita precisar con más detalle la división del arte Pre-magdalenense (Ochoa *et al.*, 2021).

2.2. ARTE PRE-MAGDALENIENSE EN LA REGIÓN MEDITERRÁNEA IBÉRICA: ESTADO ACTUAL DE LAS INVESTIGACIONES

2.2.1. La consolidación de la región artística del mediterráneo ibérico

Hablar del Arte paleolítico en la vertiente mediterránea ibérica como un foco de producción artística equiparable al Cantábrico o Francia no fue una tarea fácil durante la primera mitad del S.XX, cuando los descubrimientos de arte paleolítico se limitaban a unos pocos yacimientos con representaciones parietales en Andalucía y a la colección de arte mueble de la Cova del Parpalló (Gandía, Valencia). El vacío existente entre el núcleo andaluz y el yacimiento valenciano, así como la tradición investigadora del momento, favorecieron esta coyuntura hasta aproximadamente la década de los ochenta del siglo pasado. El progresivo aumento de yacimientos excavados y capaces de proporcionar una secuencia ocupacional firme en la fachada mediterránea peninsular, junto con el incremento paulatino de dispositivos parietales, motivaron un cambio en el panorama y ayudaron a configurar y avalar el establecimiento de un núcleo artístico en la región mediterránea ibérica (Villaverde, 2021).

Para comprender la evolución de esta situación en términos historiográficos, se han propuesto diferentes etapas que abarcarían la práctica totalidad del S.XX hasta la actualidad. Según se ha señalado en anteriores trabajos, la historia de las investigaciones sobre Arte paleolítico en nuestra región puede entenderse mediante la articulación de tres fases, en las cuales se sucedieron diversas publicaciones, hallazgos e interpretaciones, y en las que el estudio y análisis de las plaquetas de Parpalló jugaron un papel muy significativo (Villaverde, 2005a, b y c; Villaverde 2015; Villaverde, 2021).

La primera etapa señalada abarca el período comprendido entre 1915 y 1942 y está marcada por los primeros hallazgos de arte parietal y mueble en la vertiente mediterránea peninsular. En 1905 tuvo lugar el descubrimiento de la cueva de la Pileta (Benaoján, Málaga), cuya publicación se produjo años después (Breuil *et al.*, 1915). Seguidamente, en 1918, se dieron a conocer las manifestaciones gráficas procedentes de la cueva de Ardales y de la cueva del Higuierón, ambas situadas también en el núcleo malagueño (Breuil, 1921).

Durante la primera mitad del S.XX, la influencia del abate H. Breuil en los estudios sobre Arte Prehistórico en el ámbito mediterráneo fue muy notable, y prueba de ello fue el peso que tuvo la cronología otorgada por este investigador al Arte Levantino, que remontaba a momentos paleolíticos (Breuil y Cabré, 1909), y que fue apoyada por el ámbito de la investigación durante un período de tiempo considerable (Obermaier, 1925). Sin duda, este hecho influyó en los estudios y análisis posteriores sobre el arte de nuestra región, incluso cuando a finales de los

años veinte del siglo pasado se excavó la Cova del Parpalló (Gandía, Valencia) sacando a la luz su imponente colección de Arte mueble. De hecho, fue el propio Breuil quien en 1913 descubrió la primera plaqueta con la figuración de la cabeza de un zoomorfo mientras prospectaba el yacimiento y las zonas aledañas (Villaverde, 1994; Ripoll, 1996).

En 1942 Luis Pericot publicó su obra *La cueva del Parpalló (Gandía)*, dando cuenta de los resultados obtenidos durante las campañas de excavación realizadas entre 1929 – 1931 en el yacimiento. Al rico conjunto de plaquetas pintadas y grabadas se añadía la importancia de su potencia estratigráfica y su secuencia industrial, que ofrecía un gran número de materiales arqueológicos entre los que destacó la industria lítica y ósea (Pericot, 1942). No obstante, la obra de L. Pericot no gozó del reconocimiento que se hubiese esperado, ni tampoco la propia colección de Arte mueble, cuya valoración y adscripción al Paleolítico resultaba incómoda con los supuestos establecidos en la época. A la coyuntura histórica del momento, marcada por la postguerra en España y la Segunda Guerra Mundial, que supuso un cierto retroceso en el conocimiento de la Prehistoria a nivel internacional (Ripoll, 1996), se añadió la rareza desde la que se concibió el arte de Parpalló, debido, en gran parte, a la cronología que se le había otorgado al Arte Levantino, y a su supuesto alejamiento de los conjuntos parietales conocidos en la zona cantábrica y francesa. Tampoco Ardales (Ardales, Málaga) y Pileta (Benaolán, Málaga) presentaban similitudes técnicas, estilísticas ni temáticas con el Arte Levantino, por lo que para seguir manteniendo la cronología paleolítica de esta corriente artística, Breuil tuvo que justificar tanto las diferencias observadas entre el Arte Levantino y el conjunto valenciano y los núcleos malagueños, como las similitudes que empezaban a entrecruzarse con la llamada región franco-cantábrica, alegando incursiones puntuales y limitadas de esta última en nuestro territorio (Villaverde, 2005a). De hecho, a pesar de reconocer esta disparidad, para H. Breuil, la cronología paleolítica de Parpalló y del Arte Levantino podía seguir manteniéndose (Breuil, 1954). En definitiva, podríamos señalar que tanto la influencia del abate Breuil, como la de Leroi-Gourhan en los estudios sobre el Paleolítico europeo, jugaron en contra de Parpalló, pues en sus principales trabajos las referencias a su colección de arte mueble fueron escasas y se le concedió muy poca importancia (Villaverde, 2021).

Una segunda fase en la historia de las investigaciones podría establecerse a partir de mediados del siglo XX hasta la década de los ochenta aproximadamente. En este momento, tanto los dispositivos parietales descubiertos en Andalucía, como el conjunto mueble de Parpalló cobrarán especial importancia cuando Graziosi (1956), a la luz de los descubrimientos producidos en Europa Occidental y el Norte de África, proponga la existencia de dos grandes provincias artísticas: la franco-cantábrica y la mediterránea, e intente explicar el juego de interrelaciones poblacionales e influencias culturales durante el Paleolítico superior y comienzos del Holoceno en ambos núcleos, cuestión que ya introdujo en trabajos anteriores al plantear la existencia de similitudes entre Parpalló y las piezas muebles de Romanelli (Puglia, Italia) (Graziosi, 1932).

D. Peyrony también analizó los contactos entre los territorios con arte paleolítico y planteó, un año después de estudiar el arte de Crabillat (Dordogne, Francia) (Peyrony y Peyrony, 1941), que existían suficientes testimonios como para establecer un sistema de conexiones durante el Paleolítico superior entre el Norte de África, Sicilia e Italia y entre esta última y el Suroeste francés, sugiriendo, a su vez, que la cultura Capsiense y Perigordienne tendrían un mismo origen asiático, desde donde se extendió por un lado, hacia Europa y, por otro lado, a África (Peyrony, 1942).

Las consideraciones propuestas por Graziosi (1932) y por Peyrony (1942) acerca de los vínculos entre territorios artísticos también tuvieron su huella en posteriores propuestas presentadas por L. Pericot. En su trabajo *Un cuadrilátero artístico en el Paleolítico superior: Africa – Romanelli – Perigord – Parpalló*, expone su afinidad con la propuesta de Peyrony añadiendo, a los vínculos propuestos anteriormente, los resultados proporcionados por Parpalló para el Paleolítico Superior y el estudio de las plaquetas de Cueva de la Cocina (Dos Aguas, Valencia) para el Mesolítico. De este modo, y tomando como referencia los grabados de tipo geométrico, mayores en los niveles superiores magdalenenses de Parpalló, expone su afinidad con los hallados en Romanelli y yacimientos capsianos del norte de África. Asimismo, señala que los antropomorfos de Parpalló serían comparables a los publicados por Peyrony para Romanelli, la Dordoña y África (Pericot, 1943).

Como señalamos anteriormente, la amplia secuencia de plaquetas grabadas y pintadas de Parpalló constituyó un punto de referencia en las teorías formuladas por Graziosi en su obra *L'Arte dell'antica età della pietra* publicada en 1956. En este amplio trabajo, Graziosi trata los datos disponibles sobre arte mueble y parietal de la llamada “provincia artística mediterránea” y de la “provincia franco-cantábrica”, ambos términos en desuso en la actualidad. Para Graziosi los núcleos principales de arte mueble en el mediterráneo se encontraban en Parpalló (Gandía, Valencia) y en Romanelli (Puglia, Italia), a los que añade las piezas mobiliarias de Liguria y Tivoli. Por lo que respecta al arte parietal, integra en su trabajo las manifestaciones gráficas de Pileta (Benaolán, Málaga), Romanelli (Puglia, Italia), Levanzo (Trapani, Italia), Monte Pellegrino (Palermo, Italia), Baume-Latrone (Grand, Francia) y Ebbou (Ardèche, Francia). La principal conclusión que se puede extraer de la tesis de Graziosi se basa en las diferencias que presenta, para el autor, el arte paleolítico en ambas provincias durante las etapas avanzadas del Paleolítico superior, destacando la “personalidad” propia del arte mediterráneo, caracterizado por una tendencia esquemática o abstracta que tendría su culmen en los niveles magdalenenses de Parpalló, y que se diferenciaría del franco-cantábrico, para el que señala una disposición realista de las figuraciones. No obstante, y a pesar de tratarse de dos tipos de manifestaciones diferentes, Graziosi señala que tanto la tendencia naturalista como la esquemática podrían estar relacionadas en su origen, durante las primeras etapas del Paleolítico superior, y habrían convivido en ambas provincias dejando testimonios de ello, por ejemplo, en algunos motivos pintados de Pileta o en las plaquetas pintadas de Parpalló anteriores al Magdalenense, donde

el naturalismo propio de la región franco-cantábrica estaría presente, aunque con formas más arcaicas. Del mismo modo, las piezas de Parpalló de los niveles más recientes, así como otras figuras de Pileta, se caracterizarían por el esquematismo propio de la provincia mediterránea (Graziosi, 1956). Aunque sobrepasa los límites cronológicos de nuestro trabajo, es interesante apuntar como Graziosi utilizó estos conceptos para explicar el origen del Arte postpaleolítico, que habría desembocado, por un lado, en un arte esquemático presente en la mayor parte de Europa y, por otro, en un arte realista que se situaría en el Levante peninsular y en el Sahara (Graziosi, 1964).

La propuesta de Graziosi sobre la existencia de dos grandes provincias artísticas no se puede sustentar en la actualidad, ya que los supuestos sobre los que se asentaba eran de carácter general y los estudios posteriores, centrados en áreas concretas, han mostrado que el arte y los contextos industriales en los que se integra, presentan diferencias importantes que imposibilitan el mantenimiento de una “provincia artística mediterránea” que incluya conjuntamente el Sureste francés, Italia y el Mediterráneo español (Villaverde, 2005a, b y c). A pesar de ello, debemos resaltar el hecho de que estableciera un fondo común en ambas provincias para el comienzo de la secuencia, ya que esto suponía que los contactos entre el Mediterráneo, Francia y el Cantábrico durante las etapas pre-magdalenenses fueron intensos, tal y como se ha podido demostrar en los últimos años con la existencia de tradiciones gráficas compartidas entre estos territorios (Hernando Álvarez, 2014; Petrognani, 2013; Villaverde y Cantó, 2022).

Las décadas de los sesenta y setenta supondrán un punto de inflexión en cuanto al conocimiento del Arte paleolítico de la región mediterránea ibérica. En este momento se abre la última etapa considerada en la historiografía, que podríamos extender prácticamente hasta la actualidad. Por un lado, nos encontramos con un ligero aumento en el inventario de conjuntos con Arte parietal. A los enclaves ya conocidos (Pileta, Ardales, Higuera y Palomas I) se suman los descubrimientos de Moleta de Cartagena (Ripoll, 1964), la Cueva del Niño (Almagro, 1971), Cueva de Nerja (Giménez Reyna, 1964) y Cueva del Toro (Fortea y Giménez, 1972-1973). Por otro lado, el contexto arqueológico proporcionado por Parpalló quedaba avalado y completado con la información extraída durante las excavaciones de la cueva de Malladetes (Barx, Valencia) (Fortea y Jordá, 1976). Estas dos cuestiones fueron objeto de análisis en uno de los trabajos más importantes del momento, la síntesis de F. J. Fortea (1978), *Arte paleolítico del Mediterráneo español*.

Las contribuciones más significativas del trabajo de Fortea (1978), y que supusieron un avance significativo con respecto a las propuestas anteriores, están relacionadas, en primer lugar, con la evolución de la secuencia artística de Parpalló. Respecto a esta cuestión, Fortea señala que, a pesar de la uniformidad apuntada anteriormente, es posible observar, junto al geometrismo característico de su conjunto mueble, una creciente predisposición a integrar un componente realista en sus representaciones, que podía observarse sobre todo a partir

del Magdaleniense, al incorporar progresivamente un mayor número de detalles anatómicos, así como una mejora de las proporciones en las figuraciones zoomorfas. Este realismo, que no llega a alcanzar el grado de desarrollo del Cantábrico, lo observa no solo en Parpalló, sino también en Pileta y El Niño. Asimismo, y en relación a los rasgos evolutivos de la secuencia, observa una cierta continuidad entre las formas del Gravetiense y Solutrense inferior, lo que hace muy difícil diferenciar ambos períodos en base al estilo de las figuras. En consecuencia, y al relacionar el arte de Parpalló con las correspondientes etapas industriales, Fortea señala las ventajas que ofrece este enclave, ya que estos mismos criterios podían trasladarse también al ámbito del Arte parietal en la vertiente mediterránea española.

En segundo lugar, y en relación a lo expuesto anteriormente, Fortea (1978) observa rasgos de regionalización, sobre todo a partir del Solutrense medio, y que tienen su reflejo en algunas convenciones estilísticas, como se desprende de la proyección y alargamiento de los cuellos, o el uso de la convención trilineal en Parpalló, Pileta y Ardales. A pesar de la progresiva individualización que se estaba produciendo en el ámbito mediterráneo durante este período, y que tuvo su culmen en el Magdaleniense, también observó ciertos paralelismos en los signos de Parpalló y Pileta con otros conjuntos de la región cantábrica, particularmente en los motivos de tendencia rectangular. Estas relaciones se extenderían también hasta las cavidades del Valle de Ardèche y el yacimiento italiano de Paglicci. Este punto es importante ya que sitúa la existencia de contactos suprarregionales durante etapas pre-magdalenienses.

Por último, un punto destacado del trabajo de Fortea (1978) es la unidad que confiere al ámbito mediterráneo peninsular tanto en lo que se refiere a sus manifestaciones artísticas, como a la tipología de sus industrias.

Desde la publicación de Fortea hasta la actualidad, el panorama ha cambiado cuantiosamente. El número de yacimientos que albergan arte parietal ha aumentado de forma progresiva y la secuencia industrial propuesta para el Paleolítico Superior en el mediterráneo ibérico ha sido ratificada y desarrollada ampliamente con nuevas excavaciones, el estudio y revisión de sus materiales y un repertorio considerable de dataciones absolutas. Todo ello ha contribuido a completar el panorama expuesto hasta ahora, aceptando, rechazando y/o completando las propuestas anteriores. Son varios los trabajos realizados al respecto y que han intentado dar cuenta de la validez de una región artística mediterránea en la Península Ibérica, equiparable a otros grandes centros de producción artística como la región Cantábrica (Villaverde, 2005a, b y c; Villaverde, 2015; Villaverde 2020a; Villaverde, 2021), así como de las similitudes que presenta el arte de nuestra región con otras zonas, como la última mencionada y el sur de Francia, y que serían resultado de contactos y relaciones a nivel suprarregional que se dieron de manera intensa durante el Pre-magdaleniense (Cantó y Villaverde, 2022; Hernando Álvarez, 2014; Petrognani, 2010 y 2013).

Como se ha señalado en estudios anteriores, son varias las razones que confirman la cohesión cultural que caracteriza este amplio territorio, tanto en lo referente a la evolución artística de su arte parietal y mueble, como en las similitudes que presenta su industria lítica y ósea, confiriendo un fondo común para esta región, que abarcaría desde el sur de Cataluña hasta la costa atlántica andaluza, incluyendo los núcleos de Aragón y Albacete. Todo ello sin perder de vista la presencia de variaciones y rasgos propios de cada zona concreta, como es de esperar al tratarse de un área tan extensa a nivel territorial (Villaverde, 2005b, 2018, 2020a).

2.2.2. Arte parietal pre-magdalenense del Mediterráneo ibérico

En la actualidad hasta 59 yacimientos de la región mediterránea ibérica poseen Arte rupes- tre paleolítico. De todos ellos, hasta 36 (tabla 1) podrían contener grafías pre-magdalenenses (figura 1), aunque como veremos más adelante, la adscripción cronológica de alguno de ellos podría resultar problemática al carecer de una base sólida que garantice su datación.



Figura 1. Mapa de distribución de los sitios con arte parietal pre-magdalenense de la región mediterránea ibérica.

Estudio integral del Arte paleolítico de la Cova de Les Meravelles

YACIMIENTO	LOCALIDAD	PROVINCIA	AÑO	EMPLAZAMIENTO	TÉCNICA
Fuente del Trucho	Asque-Colungo	Huesca	1978	Cueva	Pintura roja, negra y grabado
Cueva Hermosa	Calcena	Zaragoza	2009	Cueva	Pintura roja
Cova de la Moleta de Cartagena	Sant Carles de Ràpita	Tarragona	1964	Cueva	Pintura negra
Cova Dones	Millares	Valencia	2021	Cueva	Pintura roja y grabado
Cova del Parpalló	Gandía	Valencia	1999	Cueva	Grabado
Cova de les Meravelles	Gandía	Valencia	2003	Cueva	Grabado
Cova del Comte	Pedreguer	Valencia	2011	Cueva	Grabado y pintura negra
Cova Reinós	Vall d'Ebo	Alicante	1982	Cueva	Pintura roja
Cueva de Jorge	Cieza	Murcia	1992	Cueva	Pintura roja
Arco I	Cieza	Murcia	1992	Cueva	Pintura roja
Cueva del Niño	Aýna	Albacete	1970	Cueva	Pintura roja
Cueva de Almaceta	Lúcar	Almería	1989/1991	Cueva	Pintura roja
Cueva de Ambrosio	Vélez Blanco	Almería	1992/1994	Cueva	Pintura roja, negra y grabado
Piedras Blancas	Escullar	Almería	1986	Bloque - Aire libre	Grabado
Cueva de El Morrón	Torres	Jaén	1981	Cueva	Pintura roja y negra

Tabla 1. Yacimientos con arte parietal pre-magdalenense en la región mediterránea ibérica (Cv = ciervo; Cva = cierva; E = équido; Bv = bóvido; Cp = cáprido; Indet=indeterminados; Antrop=antropomorfo).

	ZOOMORFOS	CV	CVA	E	BV	CP	INDET	OTROS	MANOS / ANTROP.	SIGNOS	BIBLIOGRAFÍA
	16	2		9	1	1	1	2	40	X	Utrilla <i>et al.</i> , 2014
	-								1	X	Bea <i>et al.</i> , 2019
	1				1						Ripoll, 1964
	19	1	7	7	2		2			X	Ruiz-Redondo <i>et al.</i> , 2023
	1			1							Beltrán, 2002
	36	1	4	6	4	7	13			X	Villaverde <i>et al.</i> , 2009
	15		2	7		1	5			X	Casabó <i>et al.</i> , 2014
	1					1					Hernández <i>et al.</i> , 1988
	1			1						X	Salmerón Juan <i>et al.</i> , 2018a
	3 + 1?		1	2 + 1?						X	Salmerón Juan <i>et al.</i> , 2018b
	9		3	2	1	1	2			X	Gárate Maidaqán y García Moreno, 2011
	1			1						X	Martínez García, 1992
	29		1	17	1	1	8	1	1	X	Ripoll <i>et al.</i> , 2012
	2			1			1				Martínez García, 2009 y 2012
	2					2				X	Sanchidrián <i>et al.</i> , 2017a

Estudio integral del Arte paleolítico de la Cova de Les Meravelles

YACIMIENTO	LOCALIDAD	PROVINCIA	AÑO	EMPLAZAMIENTO	TÉCNICA	
Cueva de las Ventanas	Piñar	Granada	2018	Cueva	Grabado	
Cueva de Malalmuerzo	Moclín	Granada	1983/2015	Cueva	Pintura roja y negra	
Cueva de Nerja	Nerja	Málaga	1960	Cueva	Pintura roja y negra	
Cueva Navarro	Cala del Moral	Málaga	1980	Cueva	Pintura roja y negra	
Cueva Victoria	Rincón de la Victoria	Málaga	2007	Cueva	Pintura roja	
Cueva del Higuerón	Rincón de la Victoria	Málaga	1918	Cueva	Pintura roja	
Cueva del Tesoro	Rincón de la Victoria	Málaga	1980	Cueva	Pintura roja, negra y grabado	
Cueva del Toro o Calamorro	Benalmádena	Málaga	1970	Cueva	Pintura roja	
Pecho Redondo	Marbella	Málaga	-	Cueva	Pintura roja y negra	
Cueva de Ardales	Ardales	Málaga	1918	Cueva	Pintura roja, negra y grabado	
Cueva de la Pileta	Benaolán	Málaga	1905/1915	Cueva	Pintura roja, negra y amarilla	
Cueva de las Palomas I	Tarifa	Cádiz	1929	Cueva	Pintura roja	
Cueva de las Palomas IV	Tarifa	Cádiz	2019	Cueva	Pintura roja y amarilla	

	ZOOMORFOS	CV	CVA	E	BV	CP	INDET	OTROS	MANOS / ANTROP.	SIGNOS	BIBLIOGRAFÍA
	8		3		3		2			X	Cortés Sánchez <i>et al.</i> , 2018
	4			3	1					X	Cabello y Cantalejo, 2019
	33	1	7	9	1	6	9			X	Sanchidrián, 1994
	1				1					X	Sanchidrián, 1981
	1+1?				1			1	1	X	Cantalejo <i>et al.</i> , 2007
	2	1				1				X	Cantalejo <i>et al.</i> , 2007
	2			1				1		X	Cantalejo <i>et al.</i> , 2007
	1				1					X	Fortea y Giménez, 1972-73
	-									X	Cantalejo <i>et al.</i> , 2007
	80		53	18	2	3		4		X	Cantalejo <i>et al.</i> , 2006
	62		7	9	13	17	17			X	Sanchidrián, 1997
	2			2						X	Fernández <i>et al.</i> , 2021
	-								4	X	Fernández <i>et al.</i> , 2021

Estudio integral del Arte paleolítico de la Cova de Les Meravelles

YACIMIENTO	LOCALIDAD	PROVINCIA	AÑO	EMPLAZAMIENTO	TÉCNICA	
Cueva del Moro	Tarifa	Cádiz	1995	Cueva	Pintura roja y grabado	
El Caminante	Tarifa	Cádiz	2009	Abrigo	Pintura roja	
Horadada	San Roque	Cádiz	1992/2009	Abrigo	Grabado	
Cueva de los Márquez	Jerez de la Frontera	Cádiz	1975/1977	Cueva	Pintura roja y negra	
Cueva de las Estrellas	Castellar de la Frontera	Cádiz	2014	Abrigo	Pintura roja	
VR15 o de la Yedra	Villaluenga del Rosario	Cádiz	1991/1992	Cueva	Pintura negra y grabado	
VR7	Villaluenga del Rosario	Cádiz	1996	Cueva	Grabado	
Gorham's Cave	Gibraltar		2000	Cueva	Pintura negra	
					Total	

	ZOOMORFOS	CV	CVA	E	BV	CP	INDET	OTROS	MANOS / ANTROP.	SIGNOS	BIBLIOGRAFÍA
	8	1		7						X	Barcia-García <i>et al.</i> , 2023
	2			1 + 1?							Ruiz Trujillo <i>et al.</i> , 2014
	2						2				Ruiz Trujillo <i>et al.</i> , 2013
	-									X	Medina-Alcaide <i>et al.</i> , 2020
	3			2			1			X	Collado <i>et al.</i> , 2019
	2				1	1				X	Fernández <i>et al.</i> , 2017
	1	1								X	Gutiérrez López <i>et al.</i> , 1994
	1	1							1		Simón-Vallejo <i>et al.</i> , 2018
	353	9	88	108	34	42	63	9			

2.2.2.1. ARAGÓN

El número de yacimientos con Arte paleolítico en Aragón con una atribución paleolítica segura es muy reducido. En la actualidad, otros conjuntos en su día propuestos como paleolíticos, como Roca Hernando (Utrilla *et al.*, 2001) suscitan algunas dudas en cuanto a su cronología tal y como se ha señalado en publicaciones más recientes (Villaverde, 2020a). Lo mismo ocurre con los trabajos de revisión en Cueva Drólica o la Cueva del Forcón. En el primero se ha descartado la autoría humana de las incisiones consideradas en su momento como paleolíticas, al tratarse de zarpazos de oso (Montes y Bea, 2007) y, en el segundo, se pone en duda la cronología paleolítica e incluso prehistórica de los trazos digitales hallados sobre la arcilla (Ruiz-Redondo *et al.*, 2016).

Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)

El conjunto de grabados y pinturas de Fuente del Trucho fue descubierto en 1978. Se trata de un rico dispositivo parietal formado por zoomorfos, signos y manos que, gracias al recubrimiento de calcita sobre muchos de los motivos, ha podido ser datado mediante U-Th proporcionando una edad mínima para su ejecución, que se situaría entre 24.300 y 31.200 años BP (Hoffmann *et al.*, 2016).

En Fuente del Trucho podemos distinguir dos zonas diferenciadas: por un lado, los grabados exteriores y, por otro lado, las manifestaciones pictóricas que se encuentran en el interior de la cavidad. En el sector externo, que combina en la ejecución de las figuras el grabado inciso con la excisión, se ha podido documentar en un mismo panel una figura correspondiente a un oso, una cabeza del mismo animal, una planta de pie que podría corresponder a un oso, una zarpa y, por último, dos posibles caballos y un cérvido. Por lo que respecta a la zona interior, se divide en 21 paneles entre los que se han inventariado seis caballos de identificación segura y dos dudosos, un cérvido, una cabra y un indeterminado. Cabe señalar que para uno de los caballos clasificados como dudosos se han planteado otras propuestas alternativas que apuntan a su identificación como un uro (Villaverde, 2020a) (figura 2).

En cuanto a las manos, se han podido identificar por el momento unos 44 ejemplares, todos ellos realizados con pintura roja, excepto 3 que fueron realizadas con pintura negra y una última en amarillo. Por último, los signos suponen un grupo importante, con la presencia de cinco trilobulados, un motivo triangular y otro angular, así como puntuaciones en serie, digitaciones y trazos pareados (Utrilla *et al.*, 2012, 2014 y 2015).

Las muestras utilizadas para su datación mediante U-Th suman un total de 14, y fueron tomadas en motivos no figurativos como signos trilobulados y puntuaciones, también de manos provenientes de dos paneles diferentes y sobre el posible uro, identificado como caballo, que

mencionamos anteriormente. El conjunto de dataciones sugiere que la ejecución del arte parietal de Fuente del Trucho habría tenido lugar durante el Gravetiense (Hoffmann *et al.*, 2016), aunque como se ha señalado en algunos trabajos, y teniendo en cuenta criterios estilísticos, no podría descartarse la realización de algunos caballos durante el Solutrense (Utrilla *et al.*, 2014).

Cueva Hermosa (Calcena, Zaragoza)

El descubrimiento de los restos pictóricos de Cueva Hermosa tuvo lugar en 2009. En un estudio preliminar publicado en fechas relativamente recientes, se señala la existencia de manchas, puntuaciones o trazos pintados en rojo mediante los dedos, así como una posible mano en positivo realizada mediante la misma técnica, pero con una coloración distinta, descrita como marrón (Bea *et al.*, 2019).

Se trata, por tanto, de un pequeño conjunto formado, hasta el momento, exclusivamente por motivos no figurativos, que se encuentran en tres paneles repartidos por dos zonas diferenciadas de la cueva. En uno de los paneles las puntuaciones o trazos se disponen en distintas filas y columnas dando lugar, en uno de los casos, a una forma rectangular y, en el otro, a una representación de tendencia más cuadrangular (figura 3).



Figura 2. Zoomorfo identificado como équido, localizado en el panel 8 de la Sala interior, y digitaciones de Fuente del Trucho (Utrilla *et al.*, 2012).



Figura 3. Puntuaciones documentadas en el panel 3 de Cueva Hermosa (Bea *et al.*, 2019).

Por lo que respecta a su datación, en la publicación preliminar del conjunto, los autores ponen de relieve la dificultad de enmarcar cronológicamente las puntuaciones, que están ampliamente repartidas durante todo el Paleolítico superior y que, en el caso de Cueva Hermosa, no cuenta con otras representaciones que permitan, al menos, un estudio estilístico más pormenorizado de las grafías. Subrayan que se trataría, sin duda, de un contexto paleolítico, sin precisar la cronología del conjunto dentro de este extenso periodo, aunque destacan las dataciones obtenidas en yacimientos como El Castillo, Altxerri B o Fuente del Trucho, que sitúan la ejecución de este tipo de motivos en momentos antiguos del Paleolítico superior (Bea *et al.*, 2019).

2.2.2.2. CATALUÑA

Los yacimientos con arte parietal en Cataluña son muy escasos y se ubican exclusivamente en la provincia de Tarragona. Tan solo uno de los tres conocidos hasta la fecha podría encuadrarse en el Pre-magdalenense y, aunque fue publicado durante la segunda mitad del S.XX, actualmente su única figura zoomorfa está desaparecida. La Cova de la Taverna (Margalef del Montsant, Tarragona) contiene la manifestación de un ciervo atribuido al Magdalenense, y la Cova de la Font Major (L'Espluga de Francolí, Tarragona), descubierta hace pocos años, todavía no ha sido publicada y las pocas imágenes a las que se puede tener acceso en publicaciones de prensa apuntan hacia una cronología Magdalenense.

Cova del Tendo o de la Moleta de Cartagena (Sant Carles de la Ràpita, Tarragona)

La única representación documentada en la Cova de la Moleta de Cartagena se encuentra desaparecida actualmente. Se trata de la figura de un bóvido pintado en negro y en posición vertical, junto al que se pudo catalogar un pequeño conjunto de trazos de costosa interpretación que, en el momento de su hallazgo, se identificó como una posible figura humana de estilo "levantino", lectura que deberíamos descartar en la actualidad (figura 4).

La figura del bóvido fue adscrita a la fase auriñaco-perigordense de Breuil, es decir, se relacionó con las fases antiguas del ciclo artístico paleolítico (Ripoll, 1964). Dadas sus características técnicas y estilísticas, que podemos apreciar en las fotografías y calcos conservados, nos parece correcta su atribución al Pre-magdalenense.



Figura 4. Calco del bóvido y trazos pintados en negro de la Cova del Tendo o de la Moleta de Cartagena (Ripoll, 1964).

2.2.2.3. COMUNIDAD VALENCIANA

En la actualidad se han publicado un total de 15 yacimientos con arte parietal paleolítico en la Comunidad Valenciana, a los que podemos sumar Cova Negra (Ayora, Valencia) que se dio a conocer en el Congreso El Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica en 2018 (Martínez-Valle y Guillem Calatayud, 2018), aunque por el momento desconocemos el número de representaciones que alberga y su cronología. Incluimos en este cómputo la reciente publicación de Cova Dones, cuyo estudio preliminar ha revelado la existencia de un rico conjunto parietal (Ruiz-Redondo *et al.*, 2023).

De todos ellos, cinco conjuntos y, al menos, gran parte de sus representaciones pueden adscribirse al Pre-magdalenense de forma segura. Recientes trabajos de prospección llevados a cabo en tierras valencianas ayudarán, sin duda, a completar y aumentar el panorama rupestre en la región central del Mediterráneo ibérico.

Cova del Parpalló (Gandía, Valencia)

No cabe duda de que el arte mueble de Parpalló ha sido y continúa siendo un gran referente en el estudio del Arte paleolítico europeo, tanto por su riqueza numérica, como por la gran variedad de técnicas y convenciones estilísticas que han permitido analizar la evolución del arte desde el comienzo de su secuencia, durante el Gravetiense, hasta los momentos finales del Paleolítico superior en la región mediterránea ibérica (Villaverde, 1994). No nos detendremos

en el presente apartado en los aspectos relacionados con el arte mobiliario y su importancia en la seriación del Arte paleolítico, ya que será objeto de comentario en un apartado dentro de este mismo capítulo.

Aunque las excavaciones de Parpalló tuvieron lugar en los años treinta del siglo pasado, cuando se dio a conocer la colección de plaquetas pintadas y grabadas, el descubrimiento de arte parietal en la cavidad no tuvo lugar hasta 1999 (Beltrán, 2002). En ese momento los conjuntos rupestres conocidos en las comarcas valencianas eran muy reducidos y se limitaban a la Cova de Reinós, descubierta en 1982, y Cova Fosca, conocida un año más tarde, ambas situadas en la Vall d'Ebo (Alicante).

El conjunto parietal de Parpalló es bastante austero y está formado por dos motivos zoomorfos y distintos trazos grabados. Aunque una parte de estos últimos fueron descritos inicialmente como la posible representación de una cabra, no se ha podido identificar con certeza durante el estudio pormenorizado del panel (Villaverde, 2018). Uno de estos motivos podría adscribirse con seguridad a momentos pre-magdalenenses, de ahí que nos centremos en su comentario. Se trata de un caballo grabado, cuya posición estratigráfica en el sector Talud, así como sus características estilísticas, ha permitido su adscripción a momentos solutrenses (figura 5). De este modo, y gracias a la detallada documentación que contamos sobre las excavaciones realizadas en esta zona de la cueva (Aura, 1995), se ha podido establecer una relación entre su secuencia y la posición de la persona que lo grabó, es decir, el campo manual disponible. Teniendo en cuenta estas cuestiones, es posible vincular la ejecución del caballo en el Solutrense inferior o medio, desde donde pudo realizarse de pie o de cuclillas (Villaverde, 2005b; Villaverde, 2018).



Figura 5. Calco del caballo grabado de la Cova del Parpalló (Villaverde, 2018).

Cova de les Meravelles (Gandía, Valencia)

El conjunto rupestre de la Cova de les Meravelles, objeto de estudio en el presente trabajo, fue descubierto en 2003. Como dedicaremos un apartado específico a la historia de las investigaciones llevadas a cabo en el yacimiento, no nos detendremos ahora en estas cuestiones. Limitaremos nuestros comentarios a señalar que la actual revisión ha supuesto un aumento considerable en el número de zoomorfos, que en un estudio preliminar estaba integrado por una veintena y carecía de un inventario completo de los signos. Respecto a la cronología del conjunto, tanto las dataciones de la costra estalagmítica que recubría los grabados, como la realizada en la roca madre, así como el estudio estilístico del conjunto, las superposiciones entre motivos y su comparación con la cercana Cova del Parpalló, situaron la ejecución del panel en fechas pre-magdalenenses, pudiendo observar varias fases en su realización, que coincidirían con las fases antigua y reciente propuestas para la región central mediterránea (Villaverde *et al.*, 2009; Villaverde, 2017).

Cova del Comte (Pedreguer, Alicante)

El arte parietal de la Cova del Comte fue descubierto en 2011. Se trata de un conjunto notable, compuesto por zoomorfos y signos que ha enriquecido sin duda el conocimiento del arte en la zona central del Mediterráneo ibérico (Casabó *et al.*, 2014). Las manifestaciones artísticas se reparten en veinte paneles y las técnicas de ejecución son diversas, documentándose motivos grabados y pintados tanto en rojo como en negro. En el caso de los zoomorfos, fueron realizados mediante el grabado y se documentan un total de 15. Entre estos se han podido identificar siete caballos, dos ciervas, una cabra y, por último, cinco animales indeterminados. Por lo que respecta a los signos, líneas sueltas rectas, pareadas o en grupo aparecen repartidas en varios paneles y fueron trazadas mediante pintura negra. Con la misma técnica de ejecución se realizó un arboriforme que, según describen los autores, se encuentra superpuesto a otro signo grabado. Esto mismo ocurriría con el resto de trazos negros que, cuando comparten espacio con otros motivos, siempre aparecen superpuestos a estos (Casabó *et al.*, 2018). Los signos grabados que más han llamado la atención del conjunto de Comte son dos motivos de tendencia circular realizados mediante círculos concéntricos, que podrían corresponder a dos espirales (figura 6). Completan el inventario un rectángulo relleno mediante trazos verticales y equidistantes entre sí, un aspa, un zig-zag y diversos signos angulares (Casabó *et al.*, 2014, 2016 y 2018).

En cuanto a su cronología, se proponen al menos dos fases de ejecución para el conjunto parietal de Comte, apoyándose para ello en comparaciones estilísticas sobre todo con la colección mueble de Parpalló, en las superposiciones entre motivos y, por último, en las dataciones absolutas obtenidas en los sondeos de la Sala interior y de la Galería, donde se excavó un sector próximo. Como apuntan los autores, el conjunto de dataciones realizadas en estas dos zonas

y en el sondeo del área de la entrada denotan que los posteriores usos de la cavidad en época más reciente provocaron diversas transformaciones en la estratigrafía que pueden dificultar la definición de esta en determinadas zonas de la cueva. No obstante, aquellos estratos que ha sido posible definir y las dataciones absolutas obtenidas, nos estarían hablando de al menos dos momentos de ocupación que podrían situarse en el Solutrense y en el Magdaleniense (Casabó *et al.*, 2018).

Así, la Cova del Comte contaría con un conjunto de zoomorfos realizados exclusivamente mediante la técnica del grabado, y que habrían sido realizados en momentos pre-magdalenenses, mientras que los signos en negro, compuestos por los diversos trazos descritos y el arboriforme, encajarían bien con la ocupación magdaleniense de la cavidad.



Figura 6. Espiral de morfología circular documentada en el panel 2 de la Cueva del Comte (Casabó *et al.*, 2014).

Cova Dones (Millares, Valencia)

El descubrimiento de su arte parietal tuvo lugar recientemente, y aunque las tareas de documentación y estudio de las grafías paleolíticas en la cavidad están todavía en curso, un estudio preliminar ha puesto de manifiesto la importancia del conjunto parietal de Cova Dones al albergar más de 110 motivos pintados y grabados, entre los que se han inventariado, al menos, 19 figuras zoomorfas (siete caballos, siete ciervas, dos uros, un ciervo y dos animales indeterminados) y un gran número de signos, entre ellos rectángulos, meandros, “macarroni”, líneas sueltas y restos de pigmento. La particularidad técnica del conjunto es un rasgo que es necesario poner de relieve, ya que las figuras pintadas fueron realizadas en su totalidad con arcilla roja (figura 7). Por último, en cuanto a su cronología, se plantea una cronología pre-magdalenense para, al menos, una parte del conjunto (Ruiz-Redondo *et al.*, 2023).

Cova Reinós (Vall d'Ebo, Alicante)

Se trata del primer descubrimiento parietal que tuvo lugar en la Comunidad Valenciana. El panel, situado a 10 m de la boca e iluminado por la luz natural, consta únicamente de una figura ejecutada mediante pintura roja e identificada como una cabra que mira hacia la derecha y en posición ascendente (figura 8).

Desde su publicación, la cabra fue adscrita al Solutrense, cronología que además se sustentaba en los restos de industria lítica recogidos en superficie en el yacimiento, los cuales podían atribuirse a la misma fase (Hernández *et al.*, 1988). Sus características estilísticas, con claros paralelos en el Solutrense medio y evolucionado de Parpalló, confirmarían su realización durante esta horquilla cronológica (Villaverde, 2018).



Figura 7. Uro pintado de Cova Dones (Ruiz-Redondo *et al.*, 2023).



Figura 8. Calco del cáprido pintado en rojo de Cova Reinós (Hernández *et al.*, 1988).

2.2.2.4.MURCIA

El número de hallazgos en Murcia no ha crecido desde 1992, momento en el que miembros del Club de Espeleología Los Almadenes descubrieron cuatro estaciones con arte rupestre en el municipio de Cieza: Cueva de Jorge, Arco I, Arco II y Cueva de las Cabras (Salmerón *et al.*, 1999; Mateo Saura, 2001). La revisión realizada en 2016, debido al incendio que asoló el lugar un año antes, supuso la actualización de las grafías documentadas en cada yacimiento y la publicación de calcos actualizados atentos a las nuevas tecnologías. Según indican los autores del estudio, tres de estos yacimientos podrían datar de la etapa pre-magdalenense, mientras que Arco II constituiría el único sitio con arte parietal magdalenense en la región (Ruiz López *et al.*, 2018; Salmerón *et al.*, 2018). En nuestra opinión, el conjunto de Cueva de las Cabras reúne suficientes características como para proponer su posible filiación al Magdalenense, cuestión que trataremos más adelante cuando nos refiramos al final del ciclo artístico en la región mediterránea.

Cueva de Jorge (Cieza, Murcia)

La Cueva de Jorge alberga un pequeño dispositivo parietal ejecutado mediante pintura roja y formado por un motivo zoomorfo, identificado como caballo (figura 9), y otros trazos de difícil lectura situados a un lado y a otro de la colada ubicada a un metro a la derecha del caballo. En la parte izquierda de la colada se han documentado, según describen los autores, dos trazos cruzados y, a la derecha, diversos trazos de tendencia recta y curva. En los estudios iniciales se señaló la existencia de una mancha sin forma definida que podría tratarse de otro animal en esta zona del panel (Salmerón *et al.*, 1999), aunque en la última revisión no se ha podido identificar. Por lo que respecta a la cronología, la figura del caballo es atribuida al Solutrense en base a sus características estilísticas (Salmerón *et al.*, 2018a).



Figura 9. Caballo pintado en rojo situado en el panel 1 de Cueva de Jorge (Salmerón *et al.*, 2018).

Cueva de las Cabras (Cieza, Murcia)

El dispositivo parietal de la Cueva de las Cabras se ubica en dos zonas diferenciadas de la cavidad: por un lado, la sala principal, que alberga los paneles I y II y, por otro lado, la cámara lateral que da cabida al panel III. Por lo que concierne a las novedades que se publicaron tras los trabajos realizados en 2016 – 2018, debemos destacar, en primer lugar, que el inventario de motivos figurativos documentados en la galería lateral ascendió, pasando de cuatro a cinco zoomorfos en el panel III. De este modo, al inventario, integrado en principio por dos bóvidos y dos cápridos, se sumaba la identificación inédita de la posible grupa de otro zoomorfo y restos de pintura formados por una línea vertical y una forma oval. Asimismo, se propone que uno de los zoomorfos identificado en su momento como bóvido, podría tratarse de una cabra hembra (Salmerón *et al.*, 1999; Ruiz López *et al.*, 2018). En otros trabajos también se ha cuestionado esta identificación sugiriendo que la figura podría tratarse de un caballo (Mateo Saura, 2001). La identificación de uno de los motivos clasificado como cabra ha generado ciertas dudas debido a la ausencia de la cabeza y el mal estado de conservación de la figura. En este sentido, en otros trabajos se apuntó la posibilidad de que se tratase de un cérvido, dado su largo cuello (Salmerón *et al.*, 1999), o de un indeterminado (Mateo Saura, 2001).

En segundo lugar, se produjeron algunas modificaciones con respecto a las identificaciones realizadas en 1998 que afectaron, por un lado, a la lectura del antropomorfo esquemático, descrito tras la revisión como un arboriforme y, junto a este, lo que los autores describen como el posible cuello de un animal (panel II). Por otro lado, influyó en la interpretación de un conjunto de trazos de difícil definición que, después de las nuevas tareas de documentación, aumentaban el catálogo de motivos con la identificación de otro arboriforme, un prótomo de caballo y lo que podría ser otro prótomo enfrentado al anterior (panel I), pero con una conservación mucho más deficiente (Salmerón *et al.*, 1998; Ruiz López *et al.*, 2018).

En la revisión de Cueva de las Cabras, el conjunto es atribuido estilísticamente al Solutrense (Ruiz López *et al.*, 2018), aunque en anteriores trabajos se ha señalado que el panel III, o parte del mismo, podría encuadrarse en el Estilo III o inicios del Estilo IV de Leroi-Gourhan (Salmerón *et al.*, 1999; Mateo Saura, 2001). En nuestra opinión, y como se expondrá más adelante, pensamos que sus grafías podrían encuadrarse en el Magdalenense.

Cueva del Arco I (Cieza, Murcia)

El arte de la Cueva del Arco I se reparte en tres paneles situados en una misma galería (“cavidad E”). Los trabajos realizados en la década de los 90 del siglo pasado arrojaron a la luz la existencia de tres zoomorfos y un signo meandriforme (Salmerón *et al.*, 1999). Estas identificaciones se han podido confirmar durante los trabajos de revisión, ahora añadiendo una quinta figura (Salmerón *et al.*, 2018b).

El panel I alberga dos prótomos de caballo, uno situado en la parte superior que mira hacia la izquierda y el segundo situado a menor altura, que mira hacia la derecha (figura 10). El panel II da cabida al meandriforme ya documentado años atrás y que gracias al uso del software DStretch ha podido completarse con una cuarta línea, de difícil visibilidad, que se situaría en la parte superior. Por último, en el panel III se destacó la presencia de una cierva en posición descendente hacia la derecha. En los nuevos trabajos la existencia de este ejemplar se ha podido confirmar, destacando la particularidad de su morro descrito como “pico de pato”, solución que no se aplica a las ciervas en el arte paleolítico. Es en este panel donde se encontraría la principal novedad fruto de estos últimos trabajos, con la presentación de un motivo inédito. Se trataría de los restos de un zoomorfo mal conservado e incompleto, situado a la izquierda del anterior (Salmerón *et al.*, 1999; Salmerón *et al.*, 2018b).

En cuanto a su cronología, el conjunto se atribuye íntegramente al Solutrense mediante su estudio estilístico (Salmerón *et al.*, 2018b).

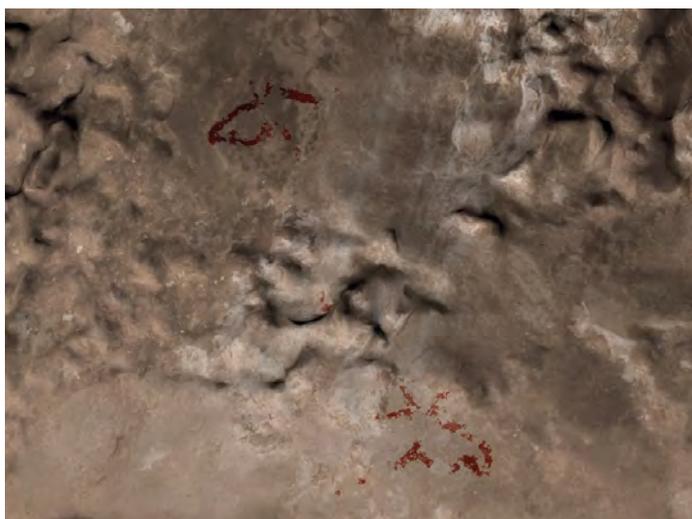


Figura 10. Calcos de los prótomos de caballo inventariados en el panel I de Arco 1 (Salmerón *et al.*, 2018b).

2.2.2.5. ALBACETE

Desde el descubrimiento de la Cueva del Niño en 1970, no se ha producido ningún hallazgo nuevo en Albacete. Este enclave con arte paleolítico, a pesar de ser el único en la provincia, es de especial importancia ya que constituye una prueba más del flujo de contactos entre la región mediterránea y la cantábrica, recibiendo influencias de ambas zonas (Garate *et al.*, 2011).

Cueva del Niño (Ayna, Albacete)

Desde 2009, la Cueva del Niño ha sido objeto de revisión por parte de distintos especialistas, dada la necesidad de actualizar tanto el inventario de grafías rupestres, estudiadas un año después de su descubrimiento (Almagro, 1971), como los materiales arqueológicos obtenidos en los trabajos de excavación a finales de la década de los setenta del siglo pasado (Higgs *et al.*, 1976) y la secuencia estratigráfica del yacimiento (Garate *et al.*, 2011).

El dispositivo parietal, constituido por 22 grafías, se encuentra dividido en dos sectores de la cavidad (A y B) y está ejecutado mediante pintura roja, salvo un motivo para el cual se empleó la pintura negra. En el vestíbulo de la entrada (sector A) se sitúa el panel principal, que está compuesto por un total de 13 representaciones. Entre los motivos figurativos se documentan tres ciervas, dos cabras, dos ciervos, un caballo, un bóvido y un animal indeterminado. Los motivos no figurativos están constituidos por manchas y dos líneas, una de ellas de recorrido sinuoso y ejecutada mediante pintura negra. El fondo de la cavidad (sector B) da cabida a tres paneles. El primero solo alberga un grupo de tres manchas sin forma definida, mientras que el segundo está formado por un équido, un cáprido, dos motivos identificados como serpientes, una mancha de pintura informe, una línea recta y dos trazos curvos. Debemos mencionar en este punto la discusión en torno a la identificación de las dos serpientes que, según especialistas como V. Villaverde (2020), encajarían mejor en la categoría de los signos como serpenti-formes. Por último, el tercer panel se compone únicamente de la representación de un animal indeterminado (Garate *et al.*, 2011; García Moreno *et al.*, 2016).

Después de la campaña de revisión, se pudo definir con más claridad la estratigrafía del yacimiento, que cuenta con una rica secuencia de ocupación que se remontaría al Paleolítico medio, testimonios de frecuentación durante el Paleolítico superior, así como niveles correspondientes al Neolítico y Calcolítico (García Moreno *et al.*, 2016; García Moreno *et al.*, 2021).

La atribución cronológica del conjunto ha sido objeto de distintas valoraciones. La primera propuesta formulada por Almagro Gorbea (1971) señalaba la ejecución del conjunto a finales del Solutrense o comienzos del Magdalenense, es decir, entre el estilo III y IV de Leroi-Gourhan (1965). Años después, Fortea (1978) apuntó la posibilidad de que el arte del Niño fuera realizado en dos etapas diferenciadas: por un lado, el caballo y las ciervas del panel principal habrían sido ejecutados durante el Solutrense medio-superior (figura 11), y el resto de motivos del panel principal y del sector B, en el Magdalenense. Esta propuesta es compartida por otros investigadores, en relación con las características estilísticas de las figuras y su relación con la secuencia de Parpalló (Villaverde, 2020). En la última revisión del conjunto, los autores proponen que el dispositivo parietal del Niño o, al menos, una parte de sus motivos, habría sido realizado

en los inicios del Solutrense, o incluso antes, si tenemos en cuenta la datación realizada sobre un hueso procedente del hogar situado a pie del panel principal y que arrojó una fecha de 27977 – 26934 cal BP (Garate *et al.*, 2011; García Moreno *et al.*, 2016; García Moreno *et al.*, 2021).



Figura 11. Caballo A. I. 10 situado en el panel principal de Cueva del Niño (Garate *et al.*, 2011).

2.2.2.6. ANDALUCÍA Y GIBRALTAR

Desde que Fortea publicó su síntesis sobre el Arte paleolítico del Mediterráneo español en 1978, momento en el que tan solo se documentaban seis conjuntos con arte parietal paleolítico en Andalucía, el panorama ha cambiado considerablemente. En la actualidad se contabilizan 32 yacimientos con manifestaciones rupestres paleolíticas (Ramos-Muñoz *et al.*, 2022), más Gorham's Cave en Gibraltar, que se caracterizan por una gran diversidad de soportes, así como por la variedad temática, del número de representaciones y de la ordenación del espacio gráfico en cada uno de los yacimientos.

Cueva de Almaceta (Lúcar, Almería)

La Cueva de Almaceta se encuentra en el municipio de Lúcar en la provincia de Almería y se sitúa a 1200 metros de altitud. El descubrimiento del arte parietal que alberga tuvo lugar en 1989, cuando el grupo de Espeleo-Filabres descubrió una figura pintada. Dos años más tarde, gracias a la prospección parietal de la cavidad se descubrió el resto de manifestaciones parietales (Martínez García, 1992).

El conjunto, ejecutado mediante pintura roja en su totalidad, está formado por dos paneles, el primero de los cuales se sitúa a 10 m de la entrada, donde la luz natural ilumina el suelo de manera tenue, y posee la única figura zoomorfa documentada (figura 12). Se trata de un

prótomo de caballo orientado hacia la izquierda y cuyo ojo se ha representado aprovechando una mancha de origen natural del soporte (Martínez García, 1992). En esta misma zona se documentan también cinco puntuaciones y un trazo pintado. El panel II, de mayores dimensiones, se sitúa en otra galería unos metros más al fondo de la cavidad y en él únicamente se documentan signos: veinte puntuaciones, cuatro trazos y un posible cruciforme. Se le otorga una cronología Solútrea-Magdalenense (Martínez García, 1992).

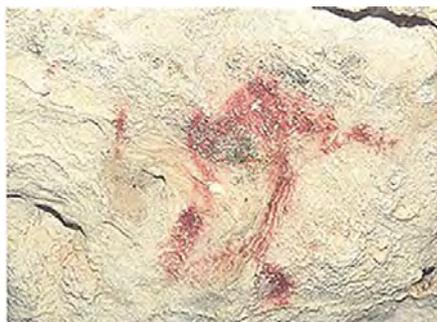


Figura 12. Prótomo de caballo pintado en rojo de Cueva de Almaceta (Martínez García, 1992).

Cueva de Ambrosio (Vélez Blanco, Almería)

La Cueva de Ambrosio se encuentra a 1083 m de altitud y el conjunto parietal fue descubierto entre 1992 y 1994. Las últimas investigaciones realizadas describieron de manera íntegra el conjunto, compuesto por tres paneles que albergan en total 29 representaciones zoomorfas, signos y una figura descrita como un rostro humano (Ripoll *et al.*, 2012). El primer panel se sitúa en el área más exterior, en la pared izquierda del abrigo, y el resto se ubica a unos 4,5 m de la entrada. Todo el conjunto se encuentra iluminado por la luz natural.

La singularidad de Ambrosio reside en que sus manifestaciones parietales se han podido situar cronológicamente con dataciones absolutas al estar recubiertas por los niveles arqueológicos del yacimiento, de modo que el panel IA se habría realizado desde el suelo de ocupación del nivel IV, encuadrado en el Solutrense superior y con una datación de C14 que fecharía el estrato en torno a 21520 ± 120 BP. Los paneles IB, II y III, cubiertos por los niveles IV y V, habrían sido realizados desde el nivel VI, nivel presumiblemente datado en el Solutrense medio con una cronología de 17000 BP que, según los autores, podría verse envejecida una vez realizadas las nuevas dataciones del nivel. La asignación cronológica del conjunto queda confirmada por la adscripción estilística del conjunto próxima al estilo III de Leroi-Gourhan (1965) (Ripoll *et al.*, 2012).

Las técnicas de ejecución de los motivos son variadas, así como su temática. Las figuras documentadas en el panel IA y adscritas al Solutrense superior se ejecutaron mediante grabado y se puede distinguir un caballo, la línea cervico-dorsal y oreja de otro caballo, un ave y un pró-

tomo de bóvido. El panel IB, II (figura 13) y III comprenden un total de 25 figuras zoomorfas: ocho cabezas de caballo, una línea cérvico-dorsal de un posible équido, tres caballos, cuatro prótomos de caballo, una línea ventral y cuartos traseros de un posible animal indeterminado, una cabeza de cabra, seis cabezas de animales indeterminados y un prótomo de una posible cierva. Entre los signos se documenta una forma subcuadrangular, que podría corresponder a un signo tectiforme y un triángulo vertical, a lo que se suma un motivo que los autores describen como un rostro humano. Las técnicas de ejecución de este conjunto de motivos son variadas con figuras que se realizaron mediante grabado y pintura roja y negra (Ripoll *et al.*, 2012).



Figura 13. Caballo pintado del panel II de Cueva de Ambrosio (Martínez García, 2009).

Piedras Blancas (Escullar, Almería)

El descubrimiento del caballo grabado de Piedras Blancas tuvo lugar en 1986. El hallazgo, en parte fortuito, se produjo mientras se estaba prospectando la zona para documentar arte Esquemático (Martínez García, 1986-1987 y 1992). El caballo (figura 14) se representó sobre un bloque preparado previamente mediante el alisado de su superficie y fue adscrito mediante paralelos estilísticos con otros conjuntos de la región como Pileta, Ardales, Nerja y Parpalló, al Solutrense inferior-medio (Martínez García, 1992, 2009 y 2012).

A finales del 2005 la zona volvió a ser prospectada por Primitiva Bueno y Rodrigo de Balbín, quienes pudieron comprobar que, además del bloque descubierto años atrás, existían más vestigios grabados en la estación rupestre, entre los que se pudo identificar una línea cérvico-dorsal de otro caballo (Martínez García, 2009).



Figura 14. Caballo grabado de Piedras Blancas (Martínez García, 2009).

Cueva de El Morrón (Torres, Jaén)

El conjunto parietal de la cueva de El Morrón fue descubierto en 1981 por los grupos de Espeleología Amaya y Equus. La cavidad, que alberga los únicos testimonios de arte rupestre en la provincia de Jaén, se encuentra a unos 1000 m.s.n.m.

Los restos parietales documentados se encuentran a unos 40 m de profundidad aproximadamente, en un medio de total oscuridad. Entre los restos figurativos se documentan dos cabras, uno realizado con pintura negra y el otro en rojo (figura 15), y entre los motivos no figurativos, trazos rectos y curvilíneos en negro y rojo, así como manchas rojas, completan el repertorio (Sanchidrián, 1982; Sanchidrián *et al.*, 2015). En la última revisión realizada del conjunto se pudieron documentar una serie de trazos que podrían corresponder al tren posterior de un zoomorfo, de ejecución similar a la cabra roja (Sanchidrián *et al.*, 2017a).

Los restos arqueológicos hallados durante las prospecciones, entre los que encontramos cerámica a mano y a torno, una lasca de sílex y restos humanos, no contribuyen a la datación del conjunto parietal al tratarse de materiales más recientes que podrían corresponder a época histórica. Ante la imposibilidad de realizar dataciones directas, la atribución cronológica del conjunto se ha realizado mediante su estudio y comparación estilística con otros conjuntos, como la colección de arte mueble de Parpalló. Sus similitudes con piezas correspondientes al Solutrense inferior y medio y sus principales características formales han permitido la atribución de los restos pictóricos al período pre-magdaleniense (Sanchidrián *et al.*, 2015; Sanchidrián *et al.*, 2017a).



Figura 15. Cáprido pintado en rojo documentado en el panel 3 de Cueva de El Morrón (Sanchidrián *et al.*, 2017a).

Cueva del Malalmuerzo (Moclín, Granada)

En 1983, el Departamento de Prehistoria de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada impulsó la primera campaña de excavaciones en la Cueva de Malalmuerzo. Miembros del Grupo de Exploraciones Subterráneas de la Sociedad Excursionista de Málaga acudieron a la cavidad para realizar el levantamiento topográfico, cuando José María Gutiérrez y Federico Ramírez descubrieron restos pictóricos en las paredes. Este mismo año se publicó el dispositivo parietal, formado por zoomorfos y signos pintados en rojo y negro y distribuidos en 19 paneles (Cantalejo, 1983). Entre los zoomorfos se documentaron un caballo y un bóvido pintados en rojo y entre los motivos no figurativos se distinguieron puntuaciones, trazos pareados, líneas sueltas rectas y curvas, bastones y manchas (Cantalejo, 1983; Espejo y Cantalejo, 1988).

En 2015, J.M. Fernández se percató de la existencia de otro motivo, un caballo pintado en rojo (figura 16), situado en una galería de la sala principal, que había quedado oculto por parte del sedimento arqueológico excavado y estudiado un año más tarde (Cabello y Cantalejo, 2019). Años más tarde se publicó la revisión del conjunto, ampliando, por tanto, el número de zoomorfos documentados. Además, en la misma zona de la cavidad en la que se encontraba el caballo publicado en 1983, se detallaba la presencia de uno más, de factura similar, de modo que el recuento final quedaba integrado por tres équidos y un bóvido pintados en rojo (Cabello y Cantalejo, 2019).

La cavidad fue ocupada en varias ocasiones durante el Paleolítico superior, tal y como atestiguan los restos arqueológicos hallados durante su excavación. Una primera ocupación Solutrense quedaría atestiguada por los vestigios parietales, así como los restos de industria lítica Solútreo-gravetiense. Más tarde, y tal y como muestran las nuevas dataciones realizadas por C14, los sedimentos correspondientes a la ocupación Magdaleniense habrían cubierto parte del dispositivo parietal (Cabello y Cantalejo, 2019).

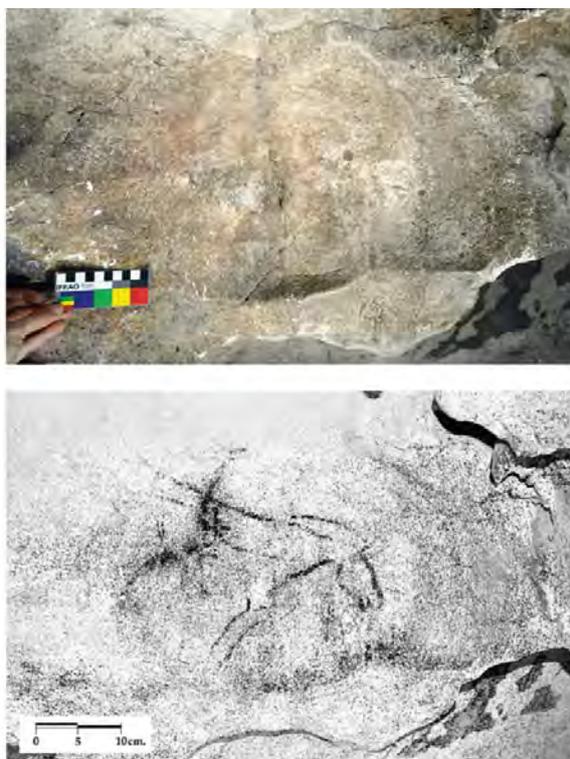


Figura 16. Nuevo caballo documentado en 2015 en Cueva del Malalmuerzo (Cabello y Cantalejo, 2019).

Cueva de las Ventanas (Piñar, Granada)

A pesar de que el yacimiento fuera conocido desde comienzos del S.XIX, su conjunto parietal pasó desapercibido hasta 2018. Los vestigios rupestres se encuentran repartidos en tres zonas (A, B y C) y están iluminados por la luz natural.

El repertorio gráfico está formado por motivos figurativos y no figurativos y la técnica de ejecución de los mismos es el grabado. Entre los primeros se documentan ocho zoomorfos (tres uros, tres ciervas y dos indeterminados) (figura 17) y entre el segundo grupo, líneas verticales en ocasiones en serie, y con tendencia a converger. Además, restos de pintura roja en extensión, sin forma aparente está infrapuesta a los motivos grabados y repartida en las tres zonas con arte parietal (Cortés Sánchez *et al.*, 2018).

Los autores sitúan la ejecución del dispositivo parietal en momentos antiguos del Pre-magdalenense y proponen su realización en dos horizontes gráficos. Por un lado, se habrían realizado los motivos no figurativos en una primera fase que coincidiría con el Auriñaciense evolucionado y, por otro lado, una segunda fase gravetiense en la que se habrían plasmado los ocho zoomorfos. Para ello, se apoyan en las dataciones realizadas en el panel del Sector C, así como

en la existencia de un conjunto de herramientas líticas localizadas en este mismo sector, y cuya clasificación tipológica, así como la datación realizada sobre los carbonatos adheridos a uno de los raspadores, las sitúa en los momentos iniciales del Paleolítico superior, concretamente en el Auriñaciense evolucionado con una fecha de 35887 – 37897 cal BP (Cortés Sánchez *et al.*, 2018).

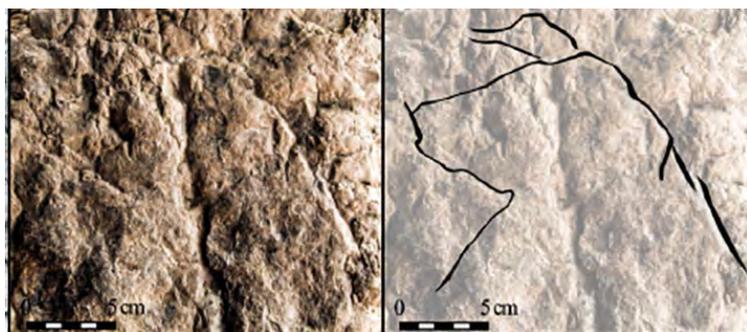


Figura 17. Uro grabado documentado en la zona C de Cueva de las Ventanas (Cortés Sánchez *et al.*, 2018).

Por lo que respecta a las dataciones realizadas por C14 y U/Th en las pátinas de meteorización del Sector C, los autores las clasifican en dos grupos según la antigüedad de las fechas obtenidas. En primer lugar, un conjunto de fechas más recientes que abarcarían desde 15318 ± 851 BP a 8421 – 8579 cal BP y, en segundo lugar, un grupo con dataciones más antiguas, entre las que se encontraría la mencionada anteriormente para el raspador y otra realizada sobre una pátina de carbonato que cubría algunas de las líneas grabadas y que dio como resultado 33979 – 33499 cal BP. En definitiva, y sirviéndose de las dataciones más antiguas, los autores asignan una cronología anterior al Solutrense para los grabados parietales de Cueva de las Ventanas.

Cueva de Nerja (Nerja, Málaga)

La Cueva de Nerja fue descubierta en 1959, año en el que tienen lugar los primeros trabajos arqueológicos en la cavidad. En 1960 se descubre el dispositivo iconográfico, que dio lugar a una serie de publicaciones que se sucedieron en los años siguientes dando cuenta de algunos de sus vestigios parietales (Dams, 1987; Giménez, 1962; Sanchidrián, 1986). Años más tarde tendrá lugar una publicación exhaustiva del conjunto en un trabajo monográfico (Sanchidrián, 1994).

En el inventario general de las manifestaciones rupestres se enumeran un total de 589 motivos, formados por zoomorfos y signos ejecutados mediante pintura roja y negra esencialmente, ya que la técnica del grabado solo se utilizó en la ejecución de dos grupos de dimensiones reducidas en el techo de la Sala del Cataclismo y que son descritos como motivos no figurati-

vos. Por lo que respecta a los zoomorfos, se inventarían un total de 38, aunque como señaló V. Villaverde (2009) el motivo Ne. 241/I, descrito inicialmente como ciervo, podría corresponder, en realidad, a un bóvido o caballo asociado a una cabeza de cierva, de modo que el inventario de temas animales se elevaría a 39 y estaría formado por nueve équidos, ocho cérvidos, seis cápridos, seis pisciformes, un bóvido y nueve indeterminados. El resto de figuras son signos, constituidos principalmente por haces de líneas paralelas y trazos pareados, signos de tendencia curvilínea, cuadrangulares, circulares, cruciformes, puntuaciones y manchas (Sanchidrián, 1994). Respecto a estas últimas, recientemente se ha publicado un estudio que incluye el análisis de las manchas presentes en distintas cavidades, entre ellas Nerja, y se ha podido distinguir entre manchas de carácter intencional y otras accidentales (Medina-Alcaide *et al.*, 2018b).

Respecto a la ordenación cronológica del conjunto, durante su estudio integral se distinguieron dos grandes ciclos gráficos: el primero, compuesto por animales y signos se habría realizado en momentos del Solutrense, y el segundo, formado por los pisciformes de las Galerías Altas, se habría ejecutado durante el Magdaleniense (Sanchidrián, 1994). La cronología solutrense de parte del conjunto ha sido constatada no solo por criterios estilísticos, así como por los niveles de ocupación estudiados durante las excavaciones arqueológicas, sino que también fue confirmada por las dataciones de dos fragmentos de carbón situados en una repisa sobre la figura Ne. 241/I (figura 18), que situaba su ejecución en el Solutrense medio con una cronología de 19900 ± 210 BP (Sanchidrián *et al.*, 2001; Sanchidrián y Márquez, 2003).

Años más tarde, una nueva campaña de dataciones en sectores profundos de la cavidad, y que atestiguaban la presencia humana en fechas anteriores, planteó la posibilidad de que algunas de las obras parietales de Nerja hubieran sido ejecutadas en momentos pre-solutrenses y, en consecuencia, la revisión de parte del dispositivo parietal adscrito inicialmente al Solutrense (Sanchidrián *et al.*, 2012).



Figura 18. Ciervo Ne. 241/I pintado en negro situado en las Galerías Altas de Cueva de Nerja (Sanchidrián y Márquez, 2003).

Cueva del Humo (La Araña, Málaga)

Los primeros trabajos arqueológicos en la cavidad se llevaron a cabo en 1942 (Sánchez Montes, 1947), aunque hasta 2011 no tuvo lugar el descubrimiento del conjunto parietal. Las manifestaciones rupestres se encuentran repartidas en cuatro zonas diferenciadas de la cavidad: Galería Mayor, donde se encuentra el denominado Panel de las Venus, la Galería Juli, el Corredor y la Sala Mayor. Los resultados provisionales de su estudio sugieren la existencia de zoomorfos, signos y figuras femeninas, repartidos en los cuatro sectores mencionados y ejecutados mayoritariamente mediante la técnica del grabado, salvo algunos signos que se plasmaron con pintura roja y negra.

En total se han identificado tres figuras zoomorfas grabadas, entre las que se describe un prótomo de una posible cierva, dos prótomos de animales indeterminados y cuatro figuras femeninas. Por lo que respecta a los signos, se documenta una agrupación considerable formada por líneas verticales paralelas, inclinadas y quebradas (grabado), trazos cortos y verticales, manchas sin forma definida y agrupaciones de puntos (pintura roja y negra), así como asociaciones de líneas paralelas, mayormente verticales, otras inclinadas, normalmente de tendencia rectilínea, y algún motivo curvo (Ortega Ruiz y Ramos Fernández, 2015).

Por el momento no se disponen de dataciones absolutas que permitan situar la ejecución del conjunto en un momento concreto, por lo que su adscripción cronológica se ha tenido que realizar mediante el análisis estilístico y su correlación con la secuencia ocupacional en el mismo yacimiento y otros cercanos. Además, en el denominado Panel de las Venus se han definido varias fases de ejecución, a través del estudio de la formación del soporte, en el que se han distinguido hasta cuatro cambios medioambientales, lo que ha llevado a sugerir la elaboración de los temas en tres fases diferenciadas. De este modo, nos encontraríamos con una primera fase, que los autores correlacionan con el Estilo II de Leroi-Gourhan o el ciclo Auriñaco-Perigordense de Breuil. A este momento se adscriben los tres zoomorfos mencionados, signos y dos figuras femeninas. En un futuro, cuando se dispongan de las dataciones de la costra sobre la que se ejecutaron los primeros temas se podrá ajustar el rango de ejecución de una manera más precisa. En la segunda fase, que asocian al Estilo III de Leroi-Gourhan o Graveto-Solutrense de Breuil, se habría realizado otra figura femenina, que los autores ponen en relación con el ciclo medio de Ardales. Por último, en la tercera fase, que adscriben con dudas al Magdaleniense, se ejecutó la cuarta figura femenina y algunas asociaciones de líneas paralelas generalmente rectilíneas y otras curvas (Ortega Ruiz y Ramos Fernández, 2015).

Por lo que respecta a la secuencia estratigráfica del yacimiento, se han definido ocupaciones del final del Paleolítico inferior, niveles correspondientes al Paleolítico medio y, con dudas, la posible presencia de ocupaciones esporádicas a comienzos del Paleolítico superior. Los

indicios para asegurar la ocupación del yacimiento durante el Paleolítico superior son muy escasos, contando esencialmente con las grafías paleolíticas (Ramos *et al.*, 2001; Ortega Ruiz y Ramos Fernández, 2015).

En nuestra opinión, su estudio se encuentra todavía en una fase muy incipiente, y el material que se ofrece en la publicación no muestra una clara visualización de los motivos identificados, de ahí que, por el momento, hayamos preferido no incluir este conjunto en el recuento de yacimientos con Arte pre-magdalenense.

Cueva Navarro (Cala del Moral, Málaga)

El arte parietal de Cueva Navarro fue descubierto en 1980 y publicado un año más tarde, dando a conocer un total de 131 motivos pintados en rojo y negro, y organizados en 53 grupos. El conjunto de signos es el más abundante, y está formado por puntuaciones, trazos pareados, figuras de tendencia oval, líneas sueltas, bastones y manchas. Entre los motivos figurativos tan solo se documenta una figura zoomorfa correspondiente a un bóvido pintado en negro (Sanchidrián, 1981) (figura 19).

Las grafías se distribuyen por toda la cavidad, con paneles que se encuentran desde los 5 m hasta los 60 m de profundidad con respecto a la entrada. Cronológicamente, y basándose en paralelos estilísticos del bóvido y algunos signos, como los ovals y trazos pareados, el conjunto fue atribuido al Solutrense (Sanchidrián, 1981).



Figura 19. Bóvido pintado en negro de Cueva Navarro (Sanchidrián, 1981).

Cueva Victoria (Rincón de la Victoria, Málaga)

El conjunto de arte rupestre de la Cueva de la Victoria se descubrió en 2007. En total, ocho paneles se encuentran distribuidos por los distintos sectores que integran la cavidad, y dan cabida a diez motivos pintados en rojo (figura 20), entre los que se distinguen dos zoomorfos (una posible ave y una línea cérvico-dorsal de un bóvido), signos (tres puntuaciones, barras, una línea curva y manchas) y un motivo integrado por cuatro barras verticales que podría tratarse, según los autores, de una mano positiva (Cantalejo *et al.*, 2006b y 2007).



Figura 20. Línea cérvico-dorsal de un bóvido pintada en rojo y documentada en el panel 2 de Cueva Victoria (Cantalejo *et al.*, 2007).

El yacimiento ha sido excavado en dos ocasiones. Las primeras intervenciones se centraron en la Sala del Dosel y tuvieron lugar en la década de los cuarenta del siglo pasado bajo la dirección de Giménez Reyna y Carlos Rein y en los años setenta, cuando Fortea volvió a excavar, esta vez en la Sala de las Conchas (Fortea, 1973). Fruto de los trabajos realizados se pudo definir un primer nivel superficial del Neolítico, con cerámica decorada y sin decorar, uno intermedio Epipaleolítico con microlitos laminares y, por último, la secuencia correspondiente a la ocupación paleolítica, con cantos rodados, piezas de sílex, malacofauna y hogares (Cantalejo *et al.*, 2007), así como dos arpones que fueron atribuidos al Magdaleniense (Cortés-Sánchez, 2002).

Dadas las características estilísticas y temáticas del conjunto, se ha propuesto una cronología antigua para el mismo, que podría atribuirse a los momentos iniciales del Paleolítico superior y a los estilos I y II de Leroi-Gourhan (Cantalejo *et al.*, 2006b y 2007).

Cueva del Higuierón o de la Cala (Rincón de la Victoria, Málaga)

Las manifestaciones rupestres de este sector de las Cuevas del Cantal son conocidas desde comienzos del S.XX. Descubiertas por H. Breuil en 1918, fueron revisadas en los años setenta por Fortea (Fortea, 1978) y más tarde por María del Mar Espejo y Pedro Cantalejo (Cantalejo *et al.*, 2007).

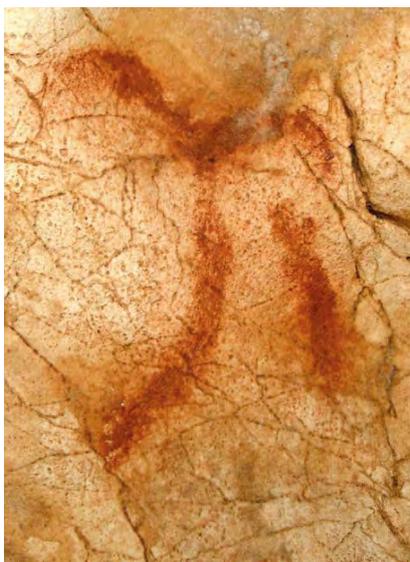


Figura 21. (izda.).
Cabra pintada
documentada en el
panel 8 de Cueva del
Higuerón (Cantalejo *et al.*, 2007).

Figura 22. (dcha.).
Caballo pintado en rojo
inventariado en el panel
1 de Cueva del Tesoro
(Cantalejo *et al.*, 2007).

Las grafías se encuentran repartidas por toda la galería y organizadas en 41 paneles que integran signos y, en menor medida, zoomorfos. Entre los últimos se documenta una cabra (figura 21) y un cérvido y entre los motivos no figurativos puntuaciones, signos angulares, trazos cortos, líneas curvas, así como barras dispuestas en vertical o en posición oblicua y horizontal, y dispuestas en serie o paralelas entre sí (Cantalejo *et al.*, 2006b y 2007). La mayor parte del dispositivo gráfico fue ejecutado con pintura roja, excepto algunos signos lineales que fueron realizados con carbón (Cantalejo *et al.*, 2007)

En cuanto a su cronología, el conjunto es atribuido a momentos antiguos y adscrito por sus autores a los estilos II y III de Leroi-Gourhan (Cantalejo *et al.*, 2006b y 2007).

Cueva del Tesoro (Rincón de la Victoria, Málaga)

Su descubrimiento tuvo lugar en la década de los ochenta del siglo pasado, durante los trabajos de revisión realizados en la vecina Cueva del Higuerón (Cantalejo *et al.*, 2007). En total, 24 motivos se encuentran repartidos entre los 13 paneles documentados y fueron elaborados mediante distintas técnicas de ejecución. En pintura roja se realizó un caballo (figura 22), puntuaciones, manchas y un signo angular; con pintura negra un motivo pisciforme, barras horizontales y oblicuas, manchas y un angular; por último, sirviéndose del grabado digital se ejecutaron haces de líneas en distintas variantes.

Los autores atribuyen estas manifestaciones artísticas a una etapa antigua, concretamente, el caballo lo sitúan en el estilo II y III de Leroi-Gourhan y, asimismo, señalan las dificultades para atribuir el motivo pisciforme a una cronología concreta.

No obstante, el conjunto es incluido, como el resto de las grafías de las cuevas del Cantal, en los primeros momentos del ciclo artístico paleolítico (Cantalejo *et al.*, 2006b y 2007) y, por tanto, en el Pre-magdalenense.

Cueva del Toro o Calamorro (Benalmádena, Málaga)

Los vestigios parietales de esta cavidad fueron descubiertos en 1970 y publicados pocos años más tarde (Forteza y Giménez, 1972-1973). El dispositivo iconográfico se divide en tres paneles: el primero se encuentra a poca distancia de la entrada y recibe luz natural, los otros dos, a 10 m y 17 m respectivamente, se encuentran en la oscuridad.

El repertorio gráfico es reducido y está constituido por un bóvido y signos, entre los que podemos distinguir puntuaciones y trazos verticales, estos últimos situados en el primer panel más próximo a la entrada.

Por lo que respecta a la cronología, dadas las similitudes estilísticas que presenta con otras cavidades de la zona como Ardales y Nerja, los autores proponen encuadrarlo en el Estilo III de Leroi-Gourhan y, por tanto, en el Solutrense-Magdalenense inferior.

Pecho Redondo (Marbella, Málaga)

Encontramos pocas referencias a este yacimiento que, según se informa en otras publicaciones de conjunto, alberga un pequeño conjunto de arte parietal constituido exclusivamente por signos (Ramos-Muñoz *et al.*, 2022). Entre ellos se documentan puntuaciones y manchas pintadas en rojo y algunas formas en negro ejecutadas mediante carboncillo (Cantalejo *et al.*, 2007). Aunque no se dan detalles sobre su cronología, se establecen algunos paralelos con otros enclaves de la zona como Malalmuerzo, Toro y Victoria, todos ellos considerados pre-magdalenenses.

Cueva de Ardales (Ardales, Málaga)

Se trata de uno de los grandes conjuntos rupestres del sur peninsular, tanto por el número de representaciones, como por la riqueza técnica, estilística, temática y cronológica del conjunto. El descubrimiento de la cavidad tuvo lugar en 1821, pero no fue hasta 1915 cuando H. Breuil descubrió y documentó gran parte del dispositivo iconográfico (Breuil, 1921).

En 1992 se publicó el trabajo monográfico Cueva de Ardales. Su recuperación y estudio (Ramos-Muñoz, 1992) y, años más tarde, en 2002, se retomaron los trabajos de documentación y excavación que darán lugar al descubrimiento de nuevos motivos zoomorfos y signos (Cantalejo *et al.*, 2006c).

En total se han inventariado 1009 motivos repartidos en 251 paneles que se distribuyen por gran parte de la cavidad. De estos, 786 corresponden a signos compuestos por trazos de tendencia rectilínea y curva de diferentes longitudes, verticales y horizontales, haces regulares de líneas convergentes, en serie, retículas, marañas de trazos, meandros, festones y lazos abiertos y cerrados, signos angulares, barras paralelas, convergentes, cruzadas, tangentes y en ángulo y, por último, puntos y manchas. Respecto a los motivos figurativos, se han inventariado 98 zoomorfos: 63 cérvidos (entre estos un gran porcentaje de ciervas), 25 équidos, tres cápridos, dos bóvidos, un ofidio y un pisciforme. Las técnicas de ejecución son muy variadas, con motivos realizados mediante pintura roja, negra, ocre y marrón, así como grabadas tanto por incisión como por digitación (Cantalejo *et al.*, 2006c; Cantalejo y Espejo, 2013).

El estudio integral de las grafías, así como el análisis de las superposiciones en los diferentes paneles, ha permitido establecer tres grandes etapas, compuestas a su vez por diferentes fases, para la ejecución del conjunto. El ciclo inicial comprendería las manifestaciones realizadas en el Auriñaciense y Gravetiense, el ciclo medio, las solutrenses, mientras que el ciclo final estaría compuesto por motivos magdalenienses y epipaleolíticos. La mayor parte del conjunto estaría asociado a cronologías pre-magdalenienses (Cantalejo *et al.*, 2006c; Cantalejo y Espejo, 2013).

Cueva de la Pileta (Benaolán, Málaga)

El arte de la Cueva de la Pileta fue descubierto por José Bullón en 1905 y, dos años después, W. Verner visitó el yacimiento, descubriendo más pinturas rupestres y llevando a cabo una planimetría preliminar de la cueva. Habrá que esperar a 1915 para que se publique una monografía sobre el arte parietal de Pileta (Breuil *et al.*, 1915). En 1985 se retomaron las labores de documentación y análisis, que dieron lugar a una publicación de carácter provisional en la que se presentó el estudio estilístico, temático y cronológico del conjunto. La cueva cuenta con una amplia secuencia estratigráfica, con ocupaciones que abarcan hasta época histórica. Fruto de las recurrentes visitas a la cavidad durante un amplio período de tiempo, se pueden distinguir manifestaciones artísticas pleistocenas, así como postpaleolíticas (Sanchidrián, 1997).

Los grabados y pinturas paleolíticas fueron ordenadas en diferentes horizontes gráficos a partir de su estudio estilístico y comparativo con la colección de arte mueble de Parpalló y a través del análisis de la estratigrafía parietal allí donde las superposiciones entre motivos lo permitían. En consecuencia, se pudieron reconocer dos grandes fases decorativas. La primera estaría constituida por los horizontes A, B, C, D y E, que correspondería al período Solutrense y, por otro lado, una segunda etapa comprendida por los horizontes F, G, H y puede que I, que estaría correlacionada con momentos más recientes del Paleolítico superior encuadrables en el Magdaleniense (Sanchidrián, 1997).



Figura 23. Uro pintado en negro de la Cueva de la Pileta datado en el Solutrense medio (Sanchidrián y Márquez, 2003).

Para una de las figuras del horizonte C, identificada como un uro pintado en negro (figura 23), se dispone de una datación directa que sitúa su ejecución en 20130 ± 350 BP y, por tanto, en el Solutrense medio (Sanchidrián y Márquez, 2003). Otra datación, en este caso indirecta, de una lámpara con restos de coloración roja y amarilla arrojó unos resultados de 26760 ± 129 BP (Cortés-Sánchez *et al.*, 2016).

El inventario correspondiente a las etapas solutrenses está compuesto por 62 motivos zoomorfos, entre los que se documentan ciervos, caballos, uros, cabras y una serie de animales indeterminados, así como por motivos no figurativos, entre los que encontramos haces rectilíneos, trazos pareados, escaleriformes, cruciformes, líneas de puntos y un signo de tendencia triangular (Sanchidrián, 1997). Por lo que respecta a las manos positivas documentadas, su cronología no correspondería al Paleolítico y su plasmación habría tenido lugar en épocas posteriores, a partir del Holoceno, e incluso algunas de ellas podrían ser producto de visitas recientes durante el siglo pasado (Sanchidrián *et al.*, 2013).

Cueva de las Palomas I (Tarifa, Cádiz)

Se trata del primer abrigo con arte parietal paleolítico descubierto en Andalucía, con grafías directamente iluminadas por la luz solar (Martínez García, 2009). En 1929 H. Breuil y M. C. Burkitt advirtieron de la existencia de arte parietal en el yacimiento, pero en este momento el contexto era poco propicio para admitir su cronología paleolítica. Habrá que esperar a la publicación de nuevos conjuntos, entre ellos la cueva de Ambrosio, para que los motivos hallados en Palomas I fueran considerados paleolíticos (Bergmann, 2009). Entre las grafías parietales se inventaría un prótomo de équido acompañado de un conjunto de puntuaciones en serie (Bergmann, 2009; Martínez García, 2009) (figura 24), al que hay que añadir una figura de caballo incompleto, cuya fotografía fue publicada recientemente (Fernández *et al.*, 2021). Todo el conjunto habría sido ejecutado mediante pintura roja.



Figura 24. Fotografía tratada con DStretch del prótomo de caballo de Cueva de las Palomas I (Fernández *et al.*, 2021).

Cueva de las Palomas IV (Tarifa, Cádiz)

Los vestigios parietales de Palomas IV fueron descubiertos en 2019 en el curso de los trabajos de revisión que se estaban realizando en el Complejo de las Palomas. El conjunto se divide en dos paneles, el primero ubicado a 193 cm de altura respecto al suelo y el segundo a 50 cm. En total se han documentado: cuatro manos en negativo, seis puntuaciones en serie formando dos columnas en posición vertical y, por último, varios trazos lineales. Excepto la última grafía, realizada con pigmento amarillo, el resto de motivos fueron ejecutados mediante pintura roja (Fernández *et al.*, 2021).

No cabe duda de que el conjunto es de cronología paleolítica y se encuentra infrapuesto a los motivos postpaleolíticos. Según los autores, y basándose en las comparaciones con yacimientos cercanos como Cueva de Las Estrellas y Palomas I, el conjunto podría atribuirse al Solutrense o al Magdalenense inferior e indican que podría haber sido realizado en diferentes momentos, dadas las diferencias técnicas y de pigmento entre la ejecución de una de las manos localizada en el Panel 2 y los trazos lineales amarillos, que se superponen al primer motivo descrito.

Cueva del Moro (Tarifa, Cádiz)

El dispositivo parietal de la Cueva del Moro fue descubierto en 1995 por Lothar Bergmann. En el piso superior del abrigo se localizan motivos no figurativos compuestos por agrupaciones de puntuaciones, de cronología dudosa, mientras que en el piso inferior se encuentra el conjunto de cronología paleolítica. El yacimiento no presenta restos de ocupación (Bergmann, 1996; Mas Cornellà *et al.*, 1995).



Figura 25. Caballo casi completo situado en el panel A de Cueva del Moro (Mas Cornellà *et al.*, 1995).

El arte parietal paleolítico se estructura en dos paneles que reciben la luz natural. El primer panel, situado a 94 cm de altura respecto al suelo del abrigo, alberga seis motivos identificados como caballos, dos de ellos casi completos (figura 25), tres prótomos y una figura que corresponde al tren anterior del animal. El panel B está constituido por dos zoomorfos, uno de ellos es un prótomo de caballo y el segundo un cérvido. La técnica de ejecución de las ocho grafías es el grabado (Bergmann, 1996).

Por lo que respecta a la cronología, el conjunto es atribuido, por sus rasgos formales y paralelos estilísticos, al período Solutrense y se propone su ejecución en dos fases: el panel A habría sido realizado en el Solutrense inferior y medio, y el panel B en el Solutrense superior. Los caballos del primero presentan similitudes con plaquetas del Solutrense inferior y medio de Parpalló y el segundo con dos équidos de la cueva de Ambrosio correspondiente al Solutrense superior, junto con caballos grabados de Parpalló de este mismo período. Para la atribución cronológica del cérvido se apoyan en sus similitudes con otros ejemplares de Ardales y fechados en el Solutrense medio-final (Bergmann, 1996).

Recientemente, y gracias a los avances producidos en la documentación del arte rupestre en los últimos años, el repertorio de grafías paleolíticas de la Cueva del Moro ha aumentado con la catalogación de nuevos motivos que pasaron desapercibidos en estudios anteriores dado su mal estado de conservación, que provoca que las grafías sean casi imperceptibles a la vista. Los estudios publicados se han centrado en el panel A, donde se han podido documentar cuatro motivos constituidos por círculos concéntricos o en espiral que se encuentran en el interior de uno de los caballos grabados, así como otro motivo de características similares cerca del vientre. Asimismo, se han documentado restos de pintura sin forma definida y otros que podrían interpretarse como líneas de puntos en la parte superior del animal, pero su identificación es muy complicada por el estado de conservación del pigmento. En el tren trasero del caballo pue-

den observarse una serie de líneas de puntos en horizontal, que se extienden desde el interior del animal, sobrepasando el surco grabado, hasta el exterior hacia la parte derecha del panel. Seguidamente se puede identificar otra línea de puntos, en este caso de forma curva, que queda incompleta por desprendimientos del soporte. Por último, se ha podido documentar una alineación de quince puntos, de características similares a las descritas, que se encuentran en un nicho de la roca (Barcia-García *et al.*, 2023).

Respecto a la cronología de los motivos, los autores se basan en paralelos estilísticos con otros conjuntos del ámbito mediterráneo, como Parpalló o Comte, para situar la ejecución de los círculos concéntricos durante el Solutrense superior – Magdalenense inferior. Lo mismo ocurre con la última alineación de puntos descrita, que comparan con otros yacimientos gaditanos (Palomas I y IV, Estrellas) y que consideran que corresponde probablemente a momentos solutrenses (Barcia-García *et al.*, 2023).

El Caminante (Tarifa, Cádiz)

La información que encontramos acerca del arte rupestre de El Caminante es muy reducida. De hecho, se desconoce su ubicación y únicamente se dispone de la documentación realizada por Lothar Bergmann tras su descubrimiento en 2009 (Bergmann, 2009).

El conjunto está compuesto por dos caballos incompletos y ejecutados con pintura roja y aprovechando los accidentes naturales del soporte para representar algunas partes del animal. En el caballo nº1 se representó mediante pintura lineal roja la cabeza con indicación de la crinera y la línea del pecho, mientras que la línea cérvico-dorsal y el comienzo de la grupa se representó aprovechando una grieta de la pared (figura 26). El caballo nº2 está mucho peor conservado y en la fotografía original es difícil su identificación. De este último se representó la cabeza mostrando el ojo y una de las orejas, mientras que la línea cérvico-dorsal vuelve a trazarse mediante una fisura natural del soporte.

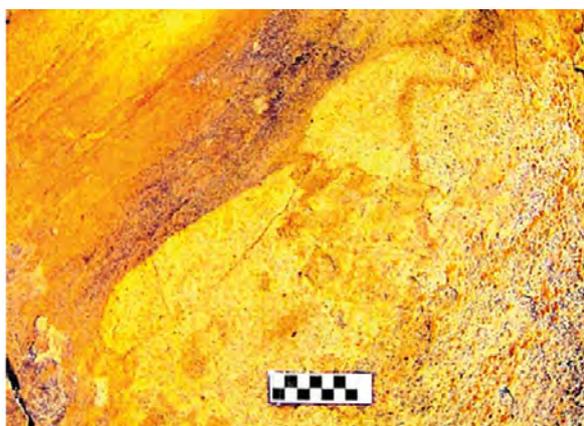


Figura 26. Fotografía tratada con DStretch del caballo nº1 de El Caminante (Bergmann, 2009).

En cuanto a su cronología, se propone su realización en momentos solutrenses y se señalan las similitudes existentes entre el caballo nº1 y los de la Cueva del Moro (Ruiz Trujillo *et al.*, 2014). Durante las prospecciones y estudio llevado a cabo en 2009 se encontró en el yacimiento restos de industria lítica, probablemente del período Musteriense y puede que Solutrense.

Cueva de la Horadada (San Roque, Cádiz)

La estación rupestre de la Cueva de la Horadada es conocida desde 1929, cuando se llevó a cabo la documentación de dos zonas con vestigios pintados, una de las cuales sería de Arte Esquemático y de la otra se duda de su filiación cronológica por no encontrar paralelos con motivos similares a nivel regional. Los grabados paleolíticos fueron descubiertos en 1998 (Ruiz Trujillo *et al.*, 2013).

Tal y como indican los autores, la identificación de los motivos es difícil dado el estado de conservación del panel, afectado por desprendimientos y dañado por la acción antrópica (Bergmann, 2009; Ruiz *et al.*, 2014). Se describen un total de siete figuras grabadas, de las que solo dos podrían constituir posibles figuras zoomorfas. Se trata de los motivos nº4 y nº5. El primero es un animal que mira hacia abajo cuya cabeza, de pequeño tamaño en relación al cuerpo, está incompleta por la caída del soporte y se acompaña de una línea que podría corresponder a una crinera. La morfología de la figura y la técnica empleada presentaría similitudes con la Cueva del Moro. El segundo se representa de manera más escueta, sin extremidades y un cuello proyectado (Ruiz Trujillo *et al.*, 2013). El resto de figuras están formadas por líneas discontinuas que, antes de verse afectadas por los desprendimientos, habrían sido parte de un motivo más complejo. Entre estas, trazos sueltos grabados y situados junto a la figura nº5 podrían corresponder a parte de un prótomo, aunque como se señala en los resultados del estudio, las identificaciones siguen siendo imprecisas por el estado de conservación del panel (Ruiz Trujillo *et al.*, 2013 y 2014).

Respecto al momento de su realización, los autores señalan que podría haber tenido lugar durante el Solutrense, dadas las similitudes que presentaría con la Cueva del Moro y los vestigios de ocupación de los yacimientos del Peñón durante este período (Ruiz Trujillo *et al.*, 2013 y 2014).

Cueva de las Motillas (Jerez de la Frontera, Cádiz)

El arte parietal en la Cueva de las Motillas se conoce desde 1980, cuando se estaban llevando a cabo otros trabajos arqueológicos en la cavidad (Santiago Vilchez, 1990). Unos años después se realizó la documentación y posterior publicación del conjunto, integrado en ese momento por un rico inventario de motivos figurativos y signos realizados mediante la técnica del grabado, la pintura roja, amarilla y negra (Santiago Vilchez, 1990 y 2000).



Figura 27. Calco del caballo y trazos no figurativos de Cueva de las Motillas (Santiago Vilchez, 1990).

Recientemente, se ha llevado a cabo una revisión en las cuevas con Arte paleolítico del Complejo de las Motillas, que ha sido publicada en un estudio preliminar y cuyos resultados pueden ser muy prometedores (Medina-Alcaide *et al.*, 2019). En este trabajo, publicado con motivo del VI Congreso internacional “El Arte de las Sociedades Prehistóricas”, los autores explican la problemática en torno a la identificación de los motivos realizada en publicaciones anteriores y proponen, por el momento, un pequeño conjunto de figuras cuya atribución paleolítica puede confirmarse con seguridad. Se trata del caballo pintado en rojo descubierto en 1980, junto con otros trazos no figurativos y manchas del mismo color (figura 27). El conjunto está situado a 350 metros de la entrada de la cueva.

Respecto a los grabados publicados por José María Santiago Vilchez, señalan que no han encontrado indicios que puedan fecharse en momentos prehistóricos. Por lo que concierne a los motivos pintados en negro, se ha observado un conjunto de líneas curvas que podrían haber sido parte de una figura y que se encuentra próximo al conjunto paleolítico pintado en rojo, así como otro grupo de trazos que podría ser antiguo. En ambos casos la caracterización de los temas es difícil y, a falta de más estudios, su atribución cronológica es difícil de precisar (Medina-Alcaide *et al.*, 2019).

En cuanto a la cronología del caballo pintado y los trazos no figurativos asociados, se atribuyó desde los primeros estudios a momentos avanzados del Solutrense, estableciendo paralelos formales con otros motivos de la Cueva de La Pileta (Santiago Vilchez, 1990 y 2000). Como explicaremos más adelante, sus características formales y estilísticas nos llevan a acercar esta grafía a momentos magdalenienses.

Los nuevos trabajos de revisión que se están llevando a cabo en la actualidad también han aportado novedades relacionadas con las evidencias de ocupación y otros vestigios del registro arqueológico. A los testimonios ya conocidos en la parte exterior del yacimiento, constituidos

esencialmente por enterramientos del Neolítico y Calcolítico, así como ocupaciones ocasionales en la Edad del Bronce, se suman los hallados en el interior de la cavidad. En las inmediaciones del panel con Arte paleolítico se han encontrado restos de carbón, pendientes de datación, así como varias betas de ocre naturales y cantos de óxido de hierro, que podrían aportar información muy interesante relacionada con el contexto de producción artística (Medina-Alcaide *et al.*, 2019).

Cueva de los Márquez (Jerez de la Frontera, Cádiz)

La Cueva de los Márquez es conocida desde la década de los setenta del siglo pasado y en 1977 se llevó a cabo la primera documentación de sus vestigios parietales, junto a un primer análisis de los restos de ocupación en la cavidad, entre los que se recogió cerámica a mano junto a restos óseos, así como otros fragmentos cerámicos hechos a torno (Santiago Vilchez, 2000).

En la actualidad también se está revisando este conjunto y en un primer estudio preliminar, a falta de una prospección íntegra, se han inventariado entre cuarenta y cincuenta grafías (Medina-Alcaide *et al.*, 2020). El dispositivo iconográfico de Los Márquez está formado únicamente por motivos no figurativos, entre los que se describen un conjunto de puntuaciones y trazos pareados pintados en rojo, así como manchas y otras dos líneas, en este caso pintadas en negro, una de ellas con tendencia curva y dando lugar a una protuberancia angular (Medina-Alcaide *et al.*, 2019 y 2020).

La ejecución de los motivos, que presentan similitudes temáticas y formales con otros conjuntos andaluces como Cueva Navarro, La Pileta y Nerja, y a la espera de dataciones directas, podría haberse realizado en momentos finales del Gravetiense o durante el Solutrense (Medina-Alcaide *et al.*, 2019 y 2020).

Cueva de Las Estrellas (Castellar de la Frontera, Cádiz)

El descubrimiento de los vestigios parietales paleolíticos tuvo lugar en el año 2014, aunque anteriormente el yacimiento ya era conocido por contener manifestaciones artísticas postpaleolíticas. El abrigo, que tiene 10 m de profundidad, da cabida a 15 paneles, que albergan motivos zoomorfos y signos ejecutados en su totalidad mediante pintura roja, aunque uno de estos paneles podría contener Arte Esquemático (Collado *et al.*, 2019).

El conjunto está formado por dos équidos (figura 28) y los posibles cuartos traseros de un animal indeterminado, así como por motivos no figurativos entre los que se encuentra un zigzag, trazos lineales y puntuaciones. A este inventario se suma la documentación de cinco manos en negativo. La relación espacial entre motivos, algunos en superposición, ha permitido

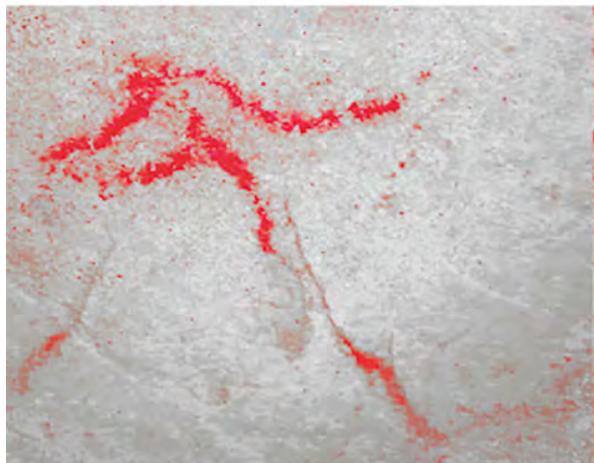


Figura 28. Caballo inventariado en el panel 13 de Cueva de las Estrellas (Collado *et al.*, 2019).

proponer la existencia de tres etapas de ejecución para el dispositivo gráfico del abrigo. De este modo, una primera fase estaría compuesta por las manos negativas, infrapuestas a uno de los trazos lineales, y sobre estos se habría realizado el posible zoomorfo indeterminado, que correspondería a la tercera y última fase de ejecución del conjunto (Collado *et al.*, 2019).

De manera provisional, dadas las características temáticas y estilísticas del dispositivo parietal, su realización se ha situado en momentos antiguos de la secuencia artística paleolítica, aunque tal y como se señala en su estudio, se trata de un análisis preliminar (Collado *et al.*, 2019).

Cueva VR-15 o “Cueva de la Yedra” (Villaluenga del Rosario, Cádiz)

En 1991-1992 se llevaron a cabo las labores de documentación del conjunto, descubierto poco antes cuando se estaba topografiando la cavidad (Santiago *et al.*, 1997).

Recientemente, durante los nuevos trabajos de revisión y documentación, se ha podido comprobar la existencia de dos motivos parietales, compuestos por una representación parcial femenina, con forma de triángulo invertido, y una impronta de mano en positivo cuya cronología es objeto de discusión (Fernández *et al.*, 2017).

La Cueva VR-15 da cabida a 13 paneles con motivos figurativos y signos. Entre los primeros podemos distinguir un prótomo de bóvido grabado (figura 29) y una cabra ejecutada mediante pintura negra. Los motivos no figurativos están compuestos por trazos dispuestos en diferentes direcciones y realizados tanto con pintura negra como mediante grabado. En este último caso su interpretación es difícil y algunos de los trazos identificados anteriormente ya no son visibles en la actualidad por razones de conservación (Fernández *et al.*, 2017).



Figura 29. Calco de J.M Gutiérrez y Francisco Giles del bóvido grabado de Cueva VR-15 (Fernández *et al.*, 2017).

La cronología del conjunto ha sido establecida de manera indirecta y mediante comparaciones estilísticas con otros yacimientos rupestres del ámbito peninsular. Para el bóvido grabado, basándose en la ejecución trilineal de su cabeza y la proyección del cuello, establecen comparaciones con Ardales, Motillas y Parpalló, y lo sitúan en el Solutrense medio-superior. En cuanto al cáprido pintado, lo acercan a ejemplares de Parpalló y Pileta de momentos del Solutrense final-Magdalenense. Para ello centran su atención en el realismo y proporción con la que se habría ejecutado. La representación femenina y los signos se situarían en una horquilla cronológica que abarcaría el Solutrense medio hasta el Magdalenense inferior o medio. Por último, la cronología de la mano en positivo es difícil de precisar y existiría la posibilidad de que perteneciera a momentos históricos (Fernández *et al.*, 2017).

Cueva VR-7 (Villaluenga del Rosario, Cádiz)

El conjunto parietal de la cueva VR-7, descubierto en 1996, es muy reducido y se limita a una representación zoomorfa que corresponde a la cabeza de un cérvido, y a un conjunto de trazos no figurativos y de carácter lineal con tendencia curva en sus extremos que se articulan formando agrupaciones. Los vestigios de ocupación prehistórica en el yacimiento están constituidos por fragmentos cerámicos atribuibles al Neolítico y un pequeño grupo de industria lítica formado por fragmentos de talla a presión y lascas. El conjunto parietal paleolítico se adscribe al Solutrense (Gutiérrez López *et al.*, 1994)

Gorham's Cave (Gibraltar)

Los motivos rupestres de Gorham's Cave se descubrieron en el año 2000. Aunque una parte del dispositivo gráfico se atribuye al Magdalenense (Simón-Vallejo *et al.*, 2009), la datación de una mano en negativo correspondiente a momentos anteriores, amplió el repertorio parietal pre-magdalenense del yacimiento (Simón-Vallejo *et al.*, 2018). Todo ello sin olvidar el grabado no figurativo adscrito al Paleolítico medio (Rodríguez-Vidal *et al.*, 2014).

Los motivos que pueden adscribirse a fases más antiguas estarían constituidos por una mano negativa y un ciervo, ambos ejecutados mediante pigmento negro (Simón-Vallejo *et al.*, 2018). La datación llevada a cabo sobre la mano (20210-20750 cal BP) sitúa su ejecución durante el Solutrense, lo que estaría en consonancia con los vestigios de ocupación recuperados en el nivel III b, con cultura material adscrita al Solutrense evolucionado (Finlayson *et al.*, 2006). En consecuencia, establecen que el ciervo pintado se habría realizado en el mismo marco cronológico que la mano, sin descartar también la posible atribución a este período de otros grabados parietales (Simón-Vallejo *et al.*, 2018).

2.2.3. El arte parietal magdaleniense y el final del ciclo artístico paleolítico en la región: breves consideraciones

La producción artística correspondiente al Magdaleniense y a los últimos momentos del Paleolítico superior en la región mediterránea ibérica se caracteriza por una serie de particularidades que la diferencia del resto de la península ibérica y Francia. La singularidad del arte en nuestra región es fruto de un fenómeno de regionalización que observamos no solo en este ámbito, sino también en otros campos de la cultura material, como la industria lítica y ósea, y cuyo origen se remonta al Magdaleniense. Es en este momento cuando los contactos con otras regiones, como el Cantábrico, Pirineos o Suroeste francés, y que observamos en el Pre-magdaleniense, se vuelven mucho más limitados que en la etapa anterior y quedan materializados en la presencia de algunas convenciones en los modos de construir la figura como el uso de la perspectiva uniangular y la intención de dar cuenta de un mayor realismo en las representaciones, así como otros recursos técnicos como la utilización del trazo compuesto (Villaverde, 2015; Villaverde, 2018; Villaverde, 2021).

En total 25 yacimientos podrían conservar manifestaciones que se remontan a este período y al final del ciclo artístico paleolítico (tabla 2). Este número podría aumentar a 26 si tenemos en cuenta el descubrimiento del conjunto parietal de la Cova de la Font Major (Espluga de Francolí, Tarragona), todavía en curso de estudio. Si bien algunos no han sido incluidos dentro de este grupo por sus autores y autoras, pensamos que reúnen suficientes características como para considerar su ejecución en momentos magdalenienses y epimagdalenienses.

YACIMIENTO	LOCALIDAD	PROVINCIA	AÑO	EMPLAZAMIENTO	ALTITUD	DIST. MAR	TÉCNICA
Cova de la Taverna	Margalef del Montsant	Tarragona	1985	Cueva	600	>20 km	Grabado
Abric d'en Melià	Serra d'en Galceran	Castellón	2000	Abrigo	690	>20 km	Grabado
Abric del Cingle del Barranc d l'Espigolar	Serratella	Castellón	2001	Abrigo	630	>20 km	Grabado
Cova de Bovalar	Culla	Castellón	2004	Abrigo	920	>20 km	Grabado y pintura roja
Mas de Serra Amporta	Culla	Castellón	2004	Abrigo	900	>20 km	Grabado
La Marfullada II	Ares del Mestre	Castellón	2004	Abrigo	1000	>20 km	Grabado
Abric de la Belladona	Ares del Mestre	Castellón	2001	Abrigo	1100	>20 km	Grabado
Mas de la Vall	Ares del Mestre	Castellón	2004	Abrigo	1150	>20 km	Grabado
Abrigo de los Morenos	Requena	Valencia	2009	Abrigo	700	>20 km	Pintura roja y negra
Parpalló	Gandía	Valencia	1999	Cueva	450	<20 km	Pintura roja
Cova Fosca	Vall d'Ebo	Alicante	1983	Cueva	450	>20 km	Grabado
Arco II	Cieza	Murcia	1992	Abrigo	180	>20 km	Pintura roja
Cueva de las Cabras	Cieza	Murcia	1992	Cueva	180	>20 km	Pintura roja
Cueva de El Niño	Ayna	Albacete	1970	Cueva	820	>20 km	Pintura roja

Tabla 2. Yacimientos con arte parietal magdaleniense en la región mediterránea ibérica (Cv = ciervo; Cva = cierva; E = équido; Bv = bóvido; Cp = cáprido; Indet=indeterminados).

	ZOOMORFOS	CV	CVA	E	BV	CP	INDET	OTROS	SIGNOS.	ILUMINACIÓN	BIBLIOGRAFÍA
	1	1								Oscuridad	Fullola, 1987
	14	1		2	1	1	9		X	Luz natural	Martínez Valle <i>et al.</i> , 2003
	14	4					10		X	Luz natural	Guillem Calatayud y Martínez Valle, 2009
	4		1		1	1	1		X	Luz natural	Martínez Valle <i>et al.</i> , 2009
	X								X	Luz natural	Martínez Valle <i>et al.</i> , 2009
	X								X	Luz natural	Martínez Valle <i>et al.</i> , 2009
	X								X	Luz natural	Martínez Valle <i>et al.</i> , 2009
	X								X	Luz natural	Martínez Valle <i>et al.</i> , 2009
	1			1					X	Luz natural	Martínez Valle <i>et al.</i> , 2014
	1						1			Luz natural	Beltrán, 2002
	17		5	8	1	1	2		X	Oscuridad	Hernández <i>et al.</i> , 1988
	2					2			X	Luz natural	Mateo Saura, 2001 Salmerón Juan <i>et al.</i> , 2018b
	8			2	1	3	2	0	X	Zona iluminada Oscuridad	Mateo Saura, 2001 Ruiz López <i>et al.</i> , 2018
	4	2				2			X	Oscuridad	Gárate Maidagán y García Moreno, 2011

Estudio integral del Arte paleolítico de la Cova de Les Meravelles

YACIMIENTO	LOCALIDAD	PROVINCIA	AÑO	EMPLAZAMIENTO	ALTITUD	DIST. MAR	TÉCNICA
Cueva de Nerja	Nerja	Málaga	1960	Cueva	158	Costa	Pintura roja y negra
Cueva de Ardales	Ardales	Málaga	1918	Cueva	565	>20 km	Grabado y pintura marrón
Cueva de la Pileta	Benaolán	Málaga	1905 /1915	Cueva	710	>20 km	Pintura negra y grabado
Cueva del Gato	Benaolán	Málaga	2005	Cueva		>20 km	Pintura amarilla-ocre
Cueva de El Ciervo	Los Barrios	Cádiz	2009	Abrigo		<20 km	Pintura roja
La Jara I	Tarifa	Cádiz	1996 /2002	Abrigo	275	<20 km	Pintura roja
El Realillo I	Tarifa	Cádiz	1987 /1999	Abrigo		Costa	Pintura roja
Cueva de Atlanterra	Zahara de los Atunes	Cádiz	1992	Abrigo	100	Costa	Pintura roja
Las Motillas	Jerez de la Frontera	Cádiz	1990	Cueva	335	>20 km	Pintura roja
Ermita del Calvario	Cabra	Córdoba	1989	Cueva	520	>20 km	Pintura roja
Gorham's Cave	Gibraltar	Gibraltar	2000	Cueva	snm	Costa	Pintura roja
Total							

	ZOOMORFOS	CV	CVA	E	BV	CP	INDET	OTROS	SIGNOS	ILUMINACIÓN	BIBLIOGRAFÍA
	6							6	X	Oscuridad	Sanchidrián, 1994
	17		10	7					X	Oscuridad	Cantalejo <i>et al.</i> , 2006c Cantalejo y Espejo, 2013
	36	2		3	7	17	5	4	X	Oscuridad	Sanchidrián, 1997
	1	1								Oscuridad	Cantalejo <i>et al.</i> , 2006a
	1	1							X	Luz natural	Bergmann, 2009 Ruiz Trujillo <i>et al.</i> , 2014
	1	1							X	Luz natural	Bergmann, 2009 Martínez García, 2009
	1			1					X	Luz natural	Bergmann, 2009 Martínez García, 2009
	3		1	1			1			Luz natural	Bergmann, 2009 Martínez García, 2009
	1			1					X	Oscuridad	Santiago Vilchez, 1990 Santiago Vilchez, 2000 Medina-Alcaide <i>et al.</i> , 2019
	0							3		Oscuridad	Asquerino <i>et al.</i> , 2005
	8			2		1	5		X	Oscuridad	Simón-Vallejo <i>et al.</i> , 2009
	141	13	17	28	11	28	36	13			

A nivel territorial, el arte magdaleniense se localiza en todos los núcleos artísticos que conforman la región mediterránea ibérica, aunque con una mayor concentración en algunos puntos como los abrigos castellanenses y los del sur peninsular (figura 30). El emplazamiento en el que se ubican los conjuntos presenta una cierta heterogeneidad, con yacimientos que se encuentran en la costa y a baja altitud (Cueva de Nerja, Gorham's Cave) o, por el contrario, en cotas más altas y zonas interiores (Mas de la Vall, Abric de la Velladona, Cueva del Niño).



Figura 30. Mapa de distribución de los sitios con arte parietal magdaleniense de la región mediterránea ibérica.

La variedad de soportes en los que se emplazan también es un punto a destacar, ya que pone de relieve la complejidad de los escenarios en los que se encuentra el arte, en abrigos de escasa profundidad o en medios cavernarios. Este hecho también va a determinar las condiciones en las que se ejecutaron los motivos en los mismos yacimientos, situados tanto en zonas de penumbra como expuestos a la luz natural, así como a una mayor o menor distancia de las entradas de las cavidades.

En cuanto a las técnicas de ejecución, el grabado es mayoritario en los núcleos centrales de la región, mientras que la pintura es el procedimiento más recurrente en los conjuntos de Murcia y Andalucía, donde solo los grandes conjuntos como Ardales o Pileta cuentan con motivos grabados atribuidos al Magdaleniense.

Por último, el número de motivos figurativos documentados en cada conjunto también es bastante diverso y, teniendo en cuenta los abrigos finipaleolíticos, solo cinco de los yacimientos inventariados cuenta con más de diez figuras, dos poseen entre cinco y diez, y trece tienen entre una y cinco representaciones zoomorfas. En cuatro de los siete abrigos con grabados situados al norte de Castellón no se detalla el número total de zoomorfos catalogados, y en la

Ermita del Calvario (Córdoba) los hallazgos atribuidos al período que tratamos son descritos como posibles figuras femeninas.

Entre los zoomorfos el tema más representado durante el Magdalenense en la región mediterránea ibérica es el caballo, cuya presencia se equipara en número a la cabra, seguidos de los cérvidos y, por último, los uros, aunque es importante resaltar en este punto el alto porcentaje de indeterminados (26%) (Gráfico 1), que afecta sobre todo en las cuantificaciones realizadas en Abric d'en Melià (Serra d'en Galceran, Castellón) y en el Abric del Cingle de l'Espigolar (Serratella, Castellón). Si bien la dinámica observada durante el Magdalenense en la región mediterránea ibérica es un aumento de la importancia del ciervo en detrimento de la cierva (Villaverde, 1994; Villaverde, 2015), debemos hacer mención a la importancia que esta última cobra en los conjuntos de Fosca (Vall d'Ebo, Alicante) y Ardales (Ardales, Málaga).

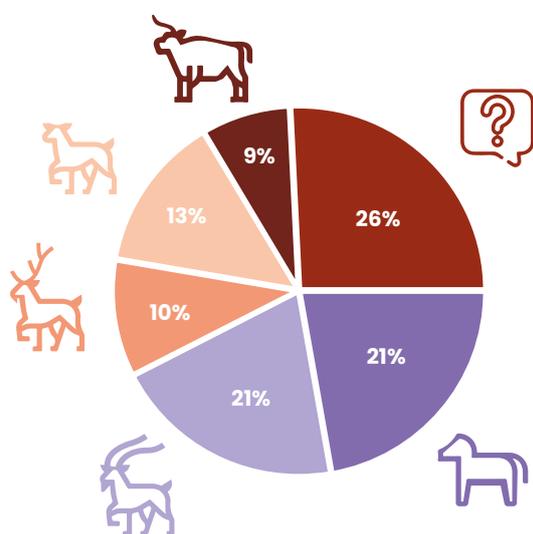


Gráfico 1. Temática zoomorfa durante el Magdalenense en la región mediterránea ibérica.

Por lo que respecta a los temas no figurativos, pueden aparecer solos o asociados a zoomorfos como, por ejemplo, en el Abrigo de los Morenos, Cueva del Ciervo o El Realillo. Los más frecuentes son los motivos lineales de tendencia recta o curva (Abric d'En Melià, Cingle del Barranc de l'Espigolar, Cova de Bovalar, Abric del Mas de la Serra Amporta, Abric de la Marfullada II, Abric de la Belladona, Abric del Mas de la Vall, Abrigo de los Morenos, Cova Fosca, Cueva del Arco II, Cueva de las Cabras, Cueva de Ardales, Cueva del Ciervo, Jara I, El Realillo, Gorham's Cave, Cueva del Niño), los zig-zags (Cingle del Barranc de l'Espigolar, Bovalar, Mas de la Vall, Jara I), haces de líneas (Abric d'En Melià, Bovalar, Ardales, Cueva de la Pileta), puntuaciones y manchas de distintas dimensiones (Arco II, Cueva de las Motillas y El Niño), reticulados (Abric del Mas de la Serra Amporta, Marfullada II, Mas de la Vall y Pileta) y, en menor medida, motivos de tendencia triangular (Abrigo de los Morenos y Pileta) y arboriformes (Cueva de las Cabras).

La Cueva de las Cabras (Cieza, Murcia) es atribuida por sus autores al período Solutrense mediante criterios estilísticos (Ruiz López *et al.*, 2018). En nuestra opinión, las características formales de algunos zoomorfos y también de los signos clasificados como arboriformes, nos inclinan a pensar que el conjunto podría situarse cronológicamente en el Magdaleniense. El bóvido enumerado como figura 8 (figura 31) presenta un morro redondeado y cerrado, quijada recta y cornamenta lineal en “S” con la parte superior de la cabeza cerrada. La figura 7, identificada tras la revisión del conjunto como un cáprido (figura 31), presenta como características principales dos trazos verticales que podrían figurar las orejas del animal, diversos detalles anatómicos como el ojo, y extremidades de tipo naturalista, dando cuenta de la pezuña.

Por lo que respecta a la figura 9, también un cáprido, se ha representado mediante cornamenta en “V” lineal abierta, aunque debemos tener en cuenta la pérdida de pigmento y los problemas de conservación que se observan en la zona de contacto con la parte superior de la cabeza. En cuanto a las extremidades, estas se representan mediante patas lineales. Por último, la figura 2, identificada como un équido, presenta muchas similitudes con la figura 7: morro redondeado y detalle del ojo.



Figura 31. Calco de los motivos 7 y 8 inventariados en el panel 3 de Cueva de las Cabras (Salmerón *et al.*, 2018).

Si recurrimos a la información que nos ofrece la colección de Parpalló, podemos observar que, si bien la cornamenta lineal en “S” solo se documenta en dos ejemplares datados en el Solutrense inferior, la construcción de morros cerrados y redondeados, así como la tendencia a cerrar las cabezas en su parte superior, son más recurrentes a partir del Magdaleniense. Por lo que respecta a las cornamentas en “V” lineal abierta, estas se encuentran en mayor medida asociadas a los niveles del Solutrense evolucionado y Magdaleniense antiguo. Por último, en cuanto a la ejecución de las extremidades, las patas naturalistas y las lineales se reparten por toda la secuencia con una mayor acumulación de las primeras en las plaquetas documentadas en Galerías (Villaverde, 1994). Los signos documentados en Cabras, constituidos principalmente por dos arboriformes, también se documentan en Parpalló, contando con dos ejemplares correspondientes al Magdaleniense y uno de cronología indeterminada (Villaverde, 1994).

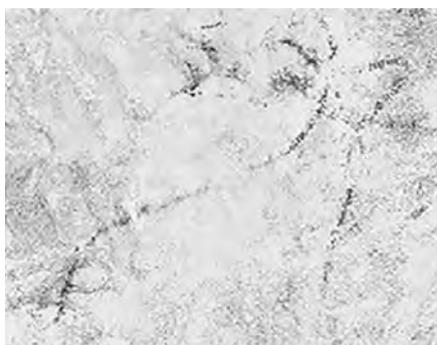


Figura 32. Calco del ciervo documentado en Cueva del Ciervo (Bergmann, 2009).



Figura 33. Équido pintado del Realillo I (Bergmann, 2009).

En la Cueva del Ciervo (Los Barrios, Cádiz), se ha documentado un único zoomorfo, un ciervo (figura 32), cuya cronología paleolítica ha sido tradicionalmente discutida (Bergmann, 2009). Aunque algunos autores atribuyen esta representación al Solutrense (Ruiz Trujillo *et al.*, 2014), la ejecución de su cornamenta, de tipo normal lineal, con la parte superior de la cabeza cerrada, morro redondeado y la presencia del ojo, nos inclinan a interpretar esta figura como Magdaleniense, más aún si tenemos en cuenta que este tipo de cornamentas combinadas con los modos de ejecución descritos, presentan valores más altos en los niveles magdalenienses de la Cova del Parpalló (Villaverde, 1994). El ciervo documentado en la Jara I y el que se encuentra en la Cueva del Gato, comparten características muy similares a las del Ciervo, lo que nos lleva a incluirlo también en este grupo. En el caso de la Cueva del Gato, otros autores habían apuntado su similitud con otros animales de la fase media y tardía de Pileta, que coincidiría con finales del Solutrense y el inicio del Magdaleniense (Cantalejo *et al.*, 2006a).

El Realillo I (Tarifa, Cádiz) ha sido incluido en algunas publicaciones aludiendo a su posible filiación con el período solutrense (Ruiz Trujillo *et al.*, 2014), mientras que en otras se ha relacionado el équido documentado (figura 33) con otros ejemplares de cronología magdaleniense (Martínez García *et al.*, 2009; Martínez Valle *et al.*, 2014). En nuestra opinión, las convenciones mediante las cuales ha sido representado: cabeza relativamente proporcionada, morro cerrado y redondeado, doble línea del pecho y despiece de crinera, lo aproximan al período Magdaleniense, con características muy similares al caballo pintado de Pileta documentado en el bloque 5º y datado en el estilo IV de Leroi (Sanchidrián, 1997).

Las pinturas parietales de la Cueva de Atlanterra (Zahara de los Atunes, Cádiz) están constituidas por tres motivos zoomorfos: una cierva (figura 34), un prótomo de caballo y un prótomo de animal indeterminado. En algunas publicaciones, el conjunto ha sido atribuido a fechas solutrenses, al ponerlo en relación con la Cueva del Moro (Ruiz Trujillo *et al.*, 2014), mientras que en otras solo se ha considerado la figura de la cierva como único motivo magdalenense (Martínez García, 2009). En nuestra opinión, y a partir de la caracterización del conjunto, podríamos ubicar su ejecución posiblemente en el Magdalenense. Las orejas de la cierva, realizadas mediante “V” lineal, y el morro cerrado y redondeado, encuentra claras semejanzas entre las plaquetas de Parpalló de esta misma fase, como las ciervas 18888 A y 20177. Del mismo modo, el prótomo de caballo, aunque es difícil de definir debido a que contamos con una representación muy reducida, el carácter proporcionado de su cabeza y el trazo modelado podrían indicarnos que estamos ante un conjunto sincrónico.

El conjunto rupestre de la Cueva de Las Motillas (Jerez de la Frontera, Cádiz) está siendo objeto de revisión en la actualidad y solo se asegura la cronología paleolítica de uno de los motivos figurativos documentados (Medina-Alcaide *et al.*, 2019). Se trata de un caballo pintado en rojo que, con anterioridad, se ha atribuido al estilo III de Leroi (Santiago Vilchez, 2000). Su ejecución mediante trazo moldeado, las orejas representadas mediante trazos lineales y unas proporciones corporales correctas (a excepción de la ligera masividad que presenta en la parte posterior), lleva a algunos autores a relacionarlo con otros caballos magdalenenses como el del Abrigo de los Morenos (Martínez-Valle *et al.*, 2014).

La cronología del ciervo grabado de la Cova de la Taverna (Margalef del Montsant, Tarragona) fue objeto de discusión por parte de sus investigadores, que lo atribuyeron al estilo III de Leroi y, por tanto, a momentos solutrenses o comienzos del Magdalenense (Fullola y Viñas, 1985). El ciervo, que presenta una cabeza corta y redondeada, con cornamenta normal lineal y dando muestra de ciertos detalles anatómicos como el ojo y la oreja, está grabado parcialmente y aprovecha las irregularidades propias de la roca para simular la parte trasera e inferior del animal. Las convenciones tecno-estilísticas que presenta nos ayuda a situar su ejecución posiblemente en momentos magdalenenses.

Las dificultades a la hora de atribuir una cronología a base de criterios estilísticos en Cova Fosca (Vall d'Ebo, Alicante) ya fue señalada desde la publicación del conjunto (Hernández *et al.*, 1988). No obstante, las características principales de los zoomorfos, como la ejecución de la mayor parte de las extremidades en perfil absoluto, las cabezas de las ciervas realizadas mediante “V” lineal y cerradas en su parte superior o las cabezas cortas y con tendencia redondeada de los uros, entre otros rasgos, los aproximan a las fases magdalenenses de Parpalló (Villaverde, 2018).



Figura 34 (izda). Cierva documentada en la Cueva de Atlanterra (Ruiz Trujillo *et al.*, 2014).

Figura 35 (dcha). Caballo pintado del Abrigo de los Morenos (Martínez-Valle *et al.*, 2014).

El caballo pintado del Abrigo de los Morenos (Requena, Valencia) (figura 35) es atribuido por sus autores al Magdaleniense tal y como indican los rasgos más definitorios del animal: carácter proporcionado de la figura, convenciones de relleno mediante trazos lineales en el interior del animal y la crin, así como el trazo modelado en su ejecución (Martínez-Valle *et al.*, 2014).

A este mismo período podría corresponder el zoomorfo situado en un punto elevado de la colada estalagmítica del fondo de la sala principal en la Cova del Parpalló (Beltrán, 2002; Villaverde, 2018). Su mala conservación impide una lectura completa de la figura, de la que se puede entrever un morro cerrado y la ejecución de las orejas en “V” (Villaverde, 2018). Otra figura parietal pintada de Parpalló, identificada como una cierva, se sitúa en una zona elevada a nivel estratigráfico, por lo que, atendiendo al estudio del campo manual, debió realizarse en momentos finales de la secuencia paleolítica (Villaverde, 2018).

En la revisión realizada en la Cueva del Niño se inventariaron un total de 13 zoomorfos (sin tener en cuenta los polémicos motivos clasificados como posibles serpientes) y una serie de manchas y líneas difíciles de determinar (Garate *et al.*, 2011). El proceso de ejecución del panel ha sido foco de atención por parte de los especialistas, algunos de los cuales ya señalaron la posibilidad de que la cavidad hubiese sido decorada en varias fases (Balbín y Alcolea, 1992, Fortea, 1978). Las convenciones estilísticas seguidas en la realización de algunos motivos, así como el orden de superposición de las figuras, abren la posibilidad de que, en efecto, nos encontramos ante, al menos, dos etapas diferenciadas que podrían remitirnos a fechas pre-magdalenienses y magdalenienses. En este sentido, y como se ha señalado en otros trabajos, los dos ciervos y las dos cabras del panel principal (Panel A.I), así como algunos signos del panel B.II, poseen elementos suficientes como para considerar su producción en el Magdaleniense (Villaverde, 2020). Por lo que respecta a los zoomorfos, la combinación de distintos elementos como la terminación cerrada del morro, el recurso a las líneas de despiece, el tipo de cornamenta, las

proporciones, la atención por el contorno, así como la intención de plasmar determinados detalles anatómicos, aproximan estas figuras a los niveles magdalenienses de Parpalló. La cornamenta de los ciervos corresponde al tipo normal lineal, a través del cual se consigue un resultado naturalista al mostrar las ramificaciones propias de los ciervos. Este tipo de cornamenta cuenta con mayores efectivos en el Magdaleniense de Parpalló, coincidiendo con la profusión del ciervo a nivel temático. En esta misma línea podemos situar la representación de los detalles anatómicos, especialmente los ojos, que en el yacimiento valenciano es más abundante en las etapas más recientes (Villaverde, 1994). Todo ello junto al esfuerzo por mostrar cuerpos más proporcionados y las líneas de despiece para dar cuenta de ciertos detalles anatómicos internos, son atributos con una cierta intención naturalista que encajan bien con el horizonte magdaleniense de Parpalló. Del mismo modo, si consideramos como signos serpentiformes las dos grafías del panel B.II, nos encontramos con que casi el 80% de signos de este tipo en Parpalló son de cronología magdaleniense y, en el caso de la variante representada en El Niño, se trata de una tipología que encontramos de manera exclusiva en este período (Villaverde, 1994 y 2020a).

Los dos prótomos de cabras documentados en Arco II (Cieza, Murcia) representados en vista frontal no presentan mayores dificultades para su atribución cronológica que remitiría a momentos avanzados del Magdaleniense (Mateo Saura, 2001; Ruiz López *et al.*, 2018).

Los estudios realizados en la Cueva del Humo (La Araña, Málaga) sugieren la existencia de varias fases de decoración del conjunto. Por lo que respecta a los motivos incluidos en el horizonte magdaleniense, se citan signos, esencialmente motivos lineales rectos y curvos, y una figura femenina. En nuestra opinión, y según sugieren los mismos autores en su publicación, los resultados no podrían considerarse definitivos, ya que no hay elementos suficientes que aseguren con certeza la atribución cronológica del conjunto (Ortega Ruíz y Ramos Fernández, 2015), a lo que debemos añadir la dificultad existente a la hora de identificar los motivos.

El conjunto parietal documentado en la Cueva de Nerja (Nerja, Málaga) posee, además de un número considerable de manifestaciones artísticas atribuido a fechas antiguas, un total de seis motivos pisciformes que, debido principalmente a su temática, se remontan al Magdaleniense (figura 36) (Sanchidrián, 1994). Hace unos pocos años se llevó a cabo un programa de dataciones en el yacimiento que permitió esclarecer la cronología que se había atribuido tradicionalmente a una serie de marcas negras documentadas en una sala cercana al Camarín de los Pisciformes (Sanchidrián *et al.*, 2017b). Los resultados arrojaron una fecha magdaleniense para una serie de trazos entrecruzados y sin forma definida que fueron realizados mediante carbón y que anteriormente habían sido considerados postpaleolíticos. El mismo resultado pudo observarse para otro trazo recto dispuesto en vertical en una zona cercana (Sanchidrián,



Figura 36. Pisciformes de la Cueva de Nerja (Sanchidrián, 1994).

2022).

La Cueva de Ardales comprende un amplio número de temas figurativos y signos que fueron realizados en tres grandes ciclos. El ciclo final consta de dos fases que, a partir del estudio de las superposiciones y su distribución dentro del aparato gráfico de la cavidad, han sido fechadas en el Magdaleniense (Cantalejo *et al.*, 2006c). La primera etapa estaría constituida por cérvidos, caballos, aves, antropomorfos y signos realizados mediante grabado, y se encuentra superpuesta al resto de temas y técnicas decorativas. La segunda fase se caracteriza por la técnica de la pintura marrón aplicada en la realización de zoomorfos, como dos cérvidos que destacan por ser las únicas figuras con detalle de relleno en su interior mediante despiece ventral, y signos, entre los que destacan haces regulares de barras y manchas (Cantalejo *et al.*, 2006c).

En la Cueva de la Pileta las grafías fueron ordenadas en una serie de horizontes figurativos, de los cuales el F, G y H fueron enmarcados en el Magdaleniense (Sanchidrián, 1997). Esta ordenación fue realizada a partir de criterios estilísticos, el estudio de las superposiciones entre motivos y teniendo en cuenta la unidad técnica existente en los distintos bloques, de modo que un total de 36 zoomorfos documentados, mayoritariamente cabras, datarían de este momento. Entre los signos que se asocian a los temas figurativos, meandros, serpentiformes y haces de líneas de distinta tipología completarían esta etapa decorativa correspondiente al Magdaleniense (Sanchidrián, 1997).

En Gorham's Cave se han llegado a identificar hasta 17 zoomorfos pintados y grabados que han sido atribuidos estilísticamente al Magdaleniense inicial-medio y se encuentran repar-

tidos tanto en la Galería como en la pared interior norte (Balbín *et al.*, 2000; Simón-Vallejo *et al.*, 2009). Algunos autores han señalado la dificultad que conlleva la identificación de ciertos temas publicados, debido principalmente a la mala conservación del pigmento, y proponen la existencia de ocho motivos paleolíticos, más claramente reconocibles (Villaverde, 2015). Uno de estos motivos identificado como un ciervo y que fue localizado en la Galería (Simón Vallejo *et al.*, 2009), fue posteriormente atribuido al Solutrense (Simón Vallejo *et al.*, 2018).

Por último, debemos hacer referencia a los abrigos con grabados finipaleolíticos del norte de Castellón. Estos yacimientos tienen en común una serie de características relacionadas no solo con cuestiones de carácter territorial, ya que se trata de abrigos con poca profundidad, situados a gran altura y con una buena visibilidad hacia las zonas de barranco (Martínez-Valle *et al.*, 2009), sino que también comparten un conjunto rupestre con rasgos formales muy similares. Entre los aspectos vinculados a la temática, destacan las representaciones de zoomorfos (cérvidos, équidos, bóvidos y cápridos) y los signos (haces de líneas, husos, zigzags, reticulados y líneas sueltas). En cuanto a la técnica, domina el grabado de trazo simple para el contorno, y el estriado para el relleno. Por lo que respecta a las características estilísticas empleadas en la construcción de las figuras, se pueden diferenciar figuras más naturalistas, que recurren a fórmulas de relleno corporal (Abric d'En Melià, Serra d'en Galceran, Castellón), y otras más simplificadas de escaso naturalismo (Bovalar, Culla, Castellón), cuyas diferencias podrían deberse a variaciones de índole cronológico en los momentos finales del Paleolítico superior (Villaverde, 2018). Las características de estos conjuntos y su comparación con piezas muebles de Parpalló (Gandía, Valencia), Matutano (Vilafamés, Castellón), Tossal de la Roca (Vall d'Alcala, Alicante) o Molí del Salt (Vimbodí i Poblet, Tarragona), permiten ubicarlos cronológicamente en momentos finipaleolíticos (Martínez-Valle *et al.*, 2003; Martínez-Valle *et al.*, 2009; Villaverde, 2018). Recientemente fue publicado el hallazgo de una plaqueta en les Coves del Fem (Ulldemolins, Tarragona) adscrita a momentos finales del Paleolítico superior, con motivos zoomorfos y trazos no figurativos, cuya cronología fue establecida a partir de los paralelos estilísticos que mostraba con los ejemplos citados anteriormente (Domingo *et al.*, 2023).

En definitiva, y aún sin prescindir en nuestro recuento de los abrigos finipaleolíticos del norte de Castellón, es posible observar como el número de conjuntos parietales magdalenien-ses es menor que los documentados para el Pre-magdalenien-ses. No obstante, no debemos olvidar que este sesgo bien puede deberse a razones de conservación o que también puede estar relacionado con la falta de localización de enclaves rupestres de esta cronología. Del mismo modo, y retomando la idea que expusimos al principio, la particularidad regional del arte magdalenien-ses en el Mediterráneo ibérico ha llevado en muchas ocasiones a relacionar erróneamente estos conjuntos con otros de cronología más antigua, algo que se acentúa aún más en el caso del arte parietal y ante la ausencia de dataciones directas (Villaverde, 2018 y 2020).

2.2.4. La colección de arte mueble de la Cova del Parpalló y su aportación a la ordenación del arte paleolítico

Entre 1929 y 1931 las excavaciones llevadas a cabo en la Cova del Parpalló bajo la dirección de Luis Pericot y apoyadas por el Servei d'Investigació Prehistòrica (SIP) sacaron a la luz una rica colección de arte mueble paleolítico que, en la actualidad, es un punto de referencia imprescindible en el estudio del arte paleolítico europeo.

El conjunto está formado por un total de 5034 piezas con 6245 caras decoradas que abarcan una amplia secuencia estratigráfica que se remonta al Gravetiense y finaliza en el Magdaleniense superior. En total, 766 representaciones zoomorfas y 4022 signos dan cuenta de la evolución del arte paleolítico en la región mediterránea ibérica durante un amplio período de tiempo (Villaverde, 2001 y 2005c). El estudio detallado de la colección ofreció una adecuada valoración de las características técnicas y estilísticas del conjunto, que posteriormente fueron tratadas mediante un estudio factorial expresado en dendograma. Los datos que se incorporaron en el análisis distinguieron esencialmente cuestiones relacionadas con la técnica, perspectiva, animación y forma, y permitieron observar las variaciones, así como las continuidades producidas a lo largo de toda la secuencia (Villaverde, 1994).

Son varios los aspectos que individualizan Parpalló y que ponen de relieve el interés de esta rica colección de Arte mueble. A su importancia numérica, con más de cinco mil piezas decoradas, se suma la amplitud cronológica que abarca, con una continuidad que permite estudiar las características del arte y su desarrollo desde el Gravetiense (ca. 32.000 cal BP) hasta el final del ciclo artístico paleolítico en el Magdaleniense superior (ca.14.000 cal BP). En este sentido, debemos destacar la importancia que adquiere la producción artística durante el Solutrense, cuando el arte mueble en el resto de regiones europeas es muy escaso. En este momento, en Parpalló se llegan a documentar el 58% de las plaquetas cuya procedencia en la estratigrafía es conocida (Villaverde, 2005c). Lo mismo ocurre con las piezas mobiliarias pintadas, que suponen una parte significativa de la colección, de ahí que debamos resaltar las particularidades técnicas y cronológicas de la colección de Parpalló.

La extensión de la secuencia se presenta como un ejemplo de referencia para caracterizar la gran variedad de técnicas y convenciones estilísticas empleadas a lo largo del Paleolítico superior, así como para caracterizar la amplia diversidad de soluciones aplicadas en la construcción de la figura en determinadas etapas. Este hecho nos ayuda a situar el uso de algunas convenciones en momentos concretos, pero a su vez, también vienen a demostrar la continuidad de muchas de las fórmulas gráficas aplicadas durante el Pre-magdaleniense. Esto último nos impide establecer fases más acotadas en el tiempo basándonos únicamente en criterios estilísticos aislados, como ocurre con el arte producido durante el Gravetiense, cuyas características estilísticas son difíciles de separar del Solutrense inferior y del Solutrense medio antiguo de-

bido a la pervivencia de determinadas soluciones como ocurre, por ejemplo, con la ejecución de las extremidades, con el dibujo de las patas en arco, de tres trazos y las divergentes en su extremo distal. O como se ha podido observar en la ejecución de las cabezas de determinados animales como es el caso de los caballos, con los morros de “pico de pato”, o de las ciervas y cabras con la aplicación de la convención trilineal, perviviendo esta última hasta el Solutrense evolucionado (Villaverde, 1994; Villaverde *et al.*, 2009).

Esta misma continuidad y la falta de dataciones directas es la que impide, en cierto modo, datar el arte parietal a partir de criterios estilísticos aislados (Villaverde, 2020a). No obstante, si nos basamos en la combinación de determinadas convenciones con otras formas de construcción de la figura, la colección de Parpalló puede jugar un papel clave para aproximarnos a la cronología relativa de algunos conjuntos parietales, así como valorar la significación de los vínculos entre poblaciones a nivel suprarregional (Villaverde, 2017).

Años después de la publicación íntegra del conjunto en 1994, los datos obtenidos en su estudio estilístico, técnico y temático fueron procesados mediante un análisis factorial de correspondencias, lo que confirmó la existencia de tres grandes etapas dentro de la secuencia y permitió distinguir, a pesar de la continuidad de determinadas formas que ya señalamos con anterioridad, una fase antigua y otra reciente dentro del arte Pre-magdalenense que, además, ha podido extenderse al resto de la región central del mediterráneo ibérico (Villaverde, 2017 y 2021).

Por lo que respecta a la técnica, los datos mostraron un predominio del grabado de trazo simple o doble en el Pre-magdalenense antiguo (PMA), así como una gran importancia de la pintura, y una preponderancia del trazo múltiple y repetido durante el Pre-magdalenense reciente (PMR) (Villaverde *et al.*, 2009). En los modos de construir la figura se observó un predominio de la perspectiva biangular recta y oblicua durante el PMA, con zoomorfos ejecutados mediante yuxtaposición de los elementos anatómicos y una escasa atención por los detalles internos. Los cuerpos se muestran, por lo general, masivos, con una acentuada gravidez ventral, lo que da lugar a una desproporción que se acompaña de cabezas y patas pequeñas. La fase siguiente, si bien se caracteriza por la continuidad de algunos rasgos propios de la etapa anterior como la construcción de las cabezas de ciervas y cabras mediante la convención trilineal, la yuxtaposición de los elementos anatómicos o el recurso a la perspectiva biangular y recta, se pueden observar algunas modificaciones que son muestra de este cambio de fase como, por ejemplo, una presencia mayor del perfil absoluto, figuras mejor proporcionadas con una mayor atención por los detalles internos, aunque no faltan ejemplos de cuerpos masivos, y una tendencia al alargamiento de las cabezas (Villaverde *et al.*, 2009; Villaverde 2017 y 2020b). Encontramos durante el PMR convenciones dotadas de posición cronológica como la inserción de las cornamentas en las cabezas de cabras y ciervos que, en esta etapa, se realizarán median-

te la convención trilineal pero con los cuernos insertados en la parte superior de la cabeza, que permanece abierta y sin ningún tipo de unión con la cornamenta (Villaverde *et al.*, 2009).

La fase siguiente, correspondiente al Magdaleniense, va a ser reflejo de la progresiva regionalización que caracteriza a la provincia mediterránea ibérica con respecto al resto de la península ibérica y Francia durante esta etapa (Villaverde, 2015 y 2020b). En la técnica se observa un descenso considerable de los motivos zoomorfos y signos pintados y, en el grabado, un predominio del trazo simple y compuesto (Villaverde, 2017). Las diferencias con respecto a los modos de representación propios del Pre-magdaleniense son evidentes y se plasman en cuestiones como el uso de la perspectiva normal en la búsqueda de la tercera dimensión, el modelado del trazo y mayores proporciones en la construcción de la figura, que cuenta ahora con un mayor número de detalles anatómicos, y una tendencia a representar la parte superior de las cabezas cerradas (Villaverde, 1994 y 2017). Incluso en la caracterización de los últimos momentos del Paleolítico superior, Parpalló ofrece ejemplos para definir el final del ciclo artístico, con figuras cada vez más simplificadas y menos naturalistas, así como una tendencia a la geometrización de las formas, que encuentra sus paralelos en los conjuntos de Molí del Salt o Sant Gregori (García Díez *et al.*, 2002-2003; García Díez y Vaquero 2006) y que ha permitido situar cronológicamente los conjuntos finipaleolíticos del norte de Castellón (Villaverde, 2018 y 2020b).

La amplia secuencia de Parpalló también es una herramienta útil para valorar las similitudes estilísticas y temáticas con otras áreas a nivel regional y suprarregional. Durante el Pre-magdaleniense los contactos existentes entre la región mediterránea ibérica y otras áreas vecinas como la región cantábrica, el Sureste francés y la región del Quercy, tienen su impronta en determinadas formas de construir la figura y en el recurso de determinadas convenciones. Se ha llamado la atención sobre la ejecución del morro de los caballos en “pico de pato” (Petrognani, 2009 y 2013), también sobre la tendencia a la desproporción y al empleo de la perspectiva biangular, así como en la falta de interés generalizada por mostrar los detalles internos (Villaverde, 2015). Se trata de cuestiones que dibujan un panorama similar en lo que se refiere al arte pre-magdaleniense en el Suroeste europeo y, en el caso de la región mediterránea y el Cantábrico, se trata de aspectos que van más allá del estilo y que tienen su reflejo en el ámbito de la temática con la importancia que toma la cierva durante este período.

PARTE II. MATERIALES Y MÉTODOS

Capítulo 3. La Cova de les Meravelles

“Mis tres compañeros mientras tanto se habían colado en la Cueva: oí unos gritos hondos que de allí salían y me precipité en la misma. La emoción que sentí en aquel momento no la podré explicar con propiedad”

Roig y Civera, 1881

La Cova de les Meravelles

La Cova de les Meravelles (UTM 30S 0740347 4317275) está situada en el municipio de Gandía (Valencia) (figura 37). Se encuentra en el extremo Noroeste de la Sierra de la Falconera, también llamada montaña del Maestro Pablo siglos atrás, a unos 200 m.s.n.m., y domina el llano de la Marchuquera Alta (figura 38).

La cueva está abierta por dos bocas al exterior, una de ellas de dimensiones reducidas, y la principal de unos 3 x 5 m (Figura 39). Su desarrollo interno es importante, llegando a los 35 m de longitud y 18 m de anchura. Está formada por una sala principal de 20 m de superficie cuyo techo, con forma abovedada, alcanza los 17 m de altura, y otras pequeñas estancias que la rodean.



Figura 37. Mapa de localización de la Cova de les Meravelles (Gandía, Valencia).



Figura 38. Vista del llano de la Marchuquera desde la entrada de la Cova de les Meravelles.

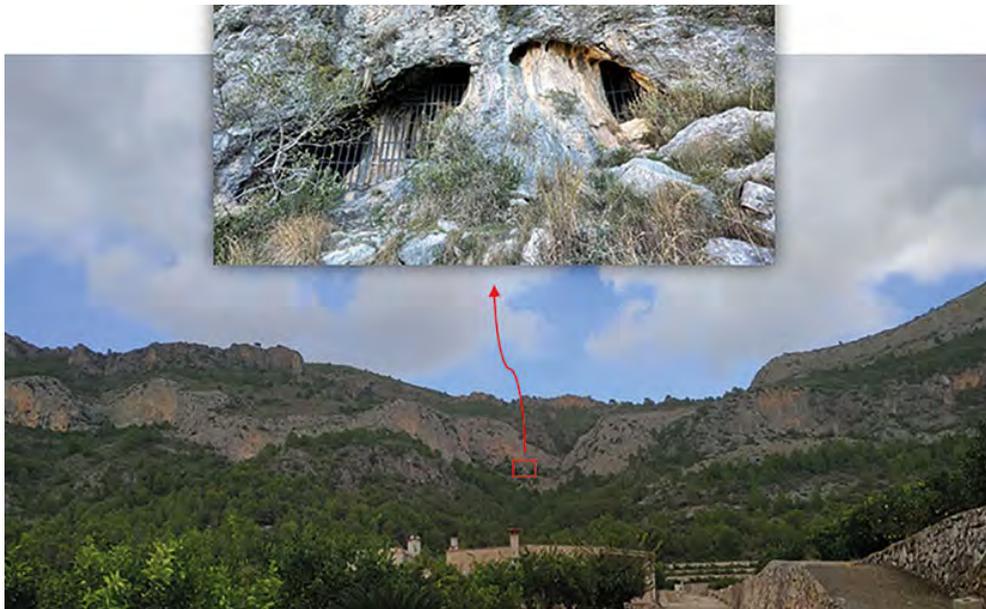


Figura 39. Localización de la entrada a la cavidad en la Serra Falconera y detalle de las dos bocas de acceso.

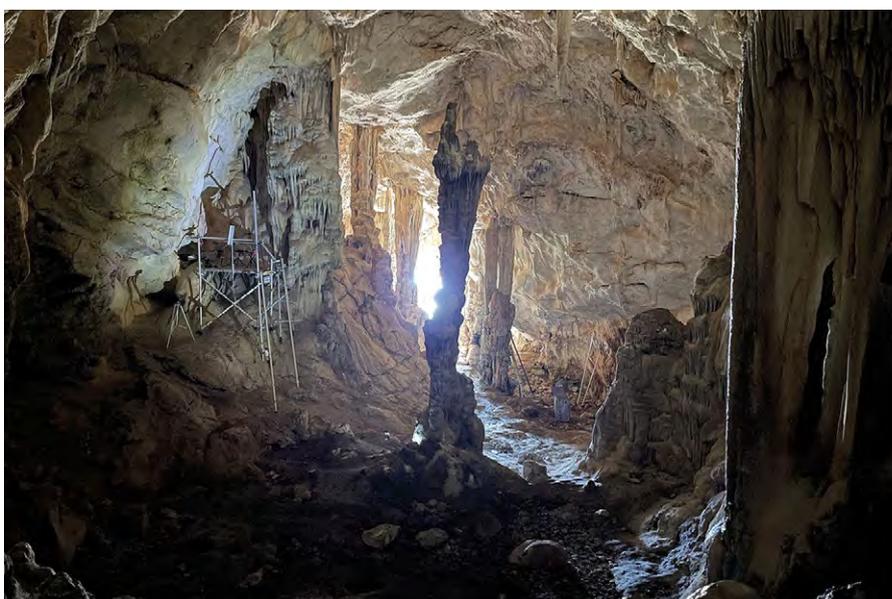
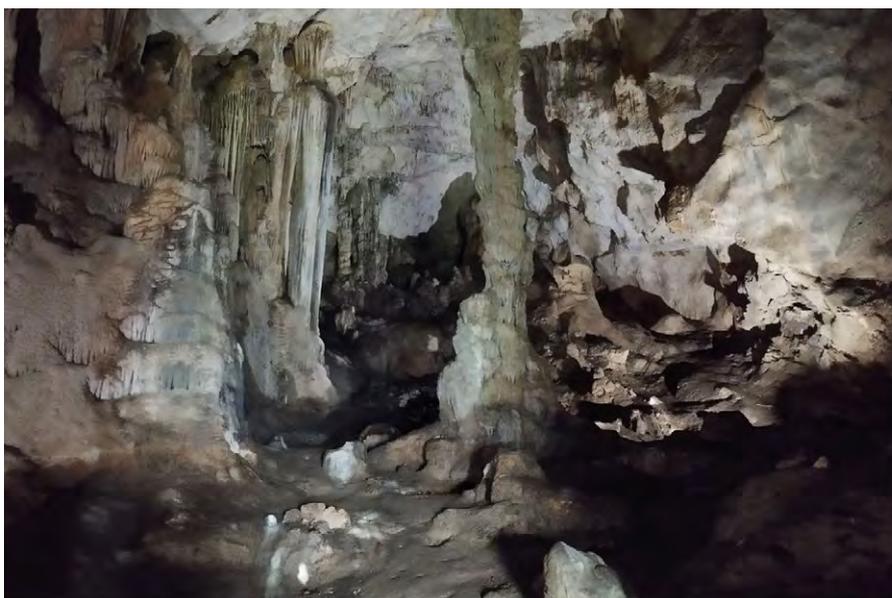


Figura 40 (arriba). Vista del interior de la Cova de les Meravelles y la estalagmita central desde la Antesala; **(abajo).** Vista del interior de la cueva desde el fondo.

La luz natural difícilmente llega hasta el fondo de la cueva, que se caracteriza por unas condiciones de humedad bastante elevadas y un llamativo conjunto de espeleotemas que inunda la cueva con voluminosas estalagmitas y estalactitas (figura 40).

El interés por la Cova de les Meravelles, también llamada de Les Maravelles, se remonta siglos atrás. Son múltiples las referencias escritas que hacen alusión a esta cavidad de la comarca de La Safor, cuyo valor histórico, científico y arqueológico quedó plasmado en los trabajos de Geografía, Geología, Biología y Arqueología que contribuyeron a aumentar nuestro conocimiento sobre las cavidades de las tierras valencianas.

3.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La primera documentación escrita sobre Meravelles data de comienzos del siglo XVII (figura 41) y se encuentra en la obra Decada primera de la historia de la insigne y Coronada ciudad y Reyno de Valencia del teólogo e historiador Gaspar Juan Escolano (1560 – 1619):

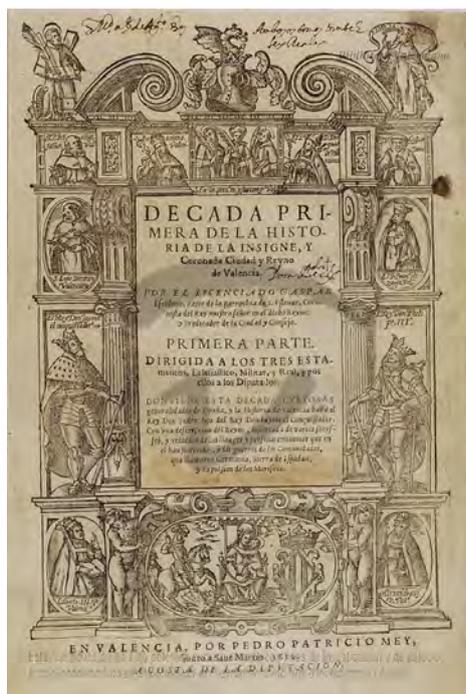


Figura 41. Decada primera de la historia de la insigne y Coronada ciudad y Reyno de Valencia (1610) - Escolano, Gaspar, 1560-1619.

“En el término de Gandía cerca de San Gerónimo de Cotalba, y a una legua de la montaña del Mondúber, hay una famosa cueva que llaman de las Maravillas. Luego a la entrada se topa con una espaciosa sala en forma de plaza con trescientos sesenta pilares naturales, unos que salen del suelo y no alcanzan a la bóveda, otros que bajan de la bóveda y no llegan al suelo. Tiene cada pilar de grueso más de una pierna muy recia de hombre, y de alto toda la pieza más de tres picas. Los pilares todos se han formado no de otro material ni de otra cantera que del agua congelada que gota a gota va destilando de la bóveda. Parece que la naturaleza con su pico los ha ido formando; no hiciera más el más diestro oficial, ni pudiera dejar más acabado aquellos mármoles y columnas de lo que acaso han quedado. No se puede caminar por aquella sala si no es culebreando y torciendo, por tener tomados los pasos las columnillas. Su color es como de alabastro y si los tocáis y dais golpes hacen un retintín como de metal. Pasada esta lonja, se entra por una boca pequeña a otra saleta donde se ven infinitos monstruos fabricados de agua helada convertida en peña fuerte. A un cabo se descubren feroces gigantes, a otro grandes mosquetes y mil otras espantosas figuras que el Duque Don Carlos de Gandía, en nuestros días, mandó cortar muchas, y llevarlas a su jardín; y agujereadas servían de surtidores en fuentes artificiales que hacían muy apacible vista” (Escolano, 1610 – 1611, pp. 182 – 183).

Es la magnitud de sus formaciones naturales lo que llamó la atención de los habitantes de este pueblo de La Safor, así como de los geógrafos y geólogos de épocas posteriores, quienes, asombrados por la belleza de la cavidad, dejaron constancia de sus visitas en sus obras principales.

El político y geógrafo Pascual Madoz (1806 – 1870), en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar* (1845 – 1850) (figura 42) describe detalladamente la localización y morfología de este enclave: “[...] la Cueva de las Maravillas, cuya entrada es una sala espaciosa de techo muy alto abovedado, ofreciéndose desde luego a la vista del curioso varias figuras, grupos hermosos y columnitas de todas clases y tamaños, hecho todo de petrificaciones del agua que va destilándose [...]” (Madoz, 1845-1850, p.297).

Unos años después, el geólogo e ingeniero de minas Casiano de Prado (1797 – 1866), miembro de la Comisión para la Carta Geológica de Madrid y General del Reino, publicó la *Descripción física y geológica de la provincia de Madrid* (1864) (figura 42). Fruto de su interés por la paleontología y la arqueología prehistóricas, que en aquellos momentos comenzaban a dar sus primeros pasos en nuestro país, redactará en el apéndice de su obra un capítulo dedicado a las cuevas que hasta entonces se conocían en España. En este inventario incluye la “de las Maravillas” situada en el monte de la Falconera, aunque no se hace mención a la ocupación prehistórica de la cavidad (De Prado, 1864, p.217).

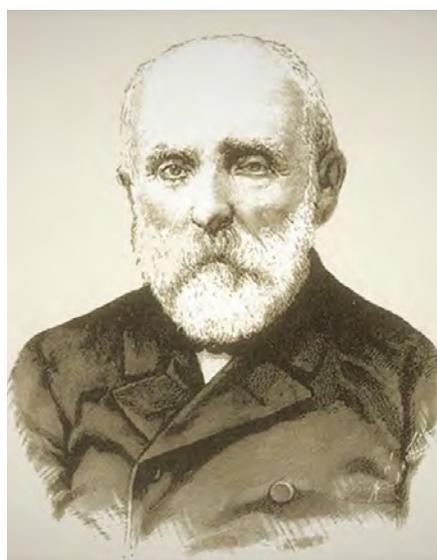


Figura 42 (izda). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar* (1845 – 1850) y **(dcha)** *Descripción física y geológica de la provincia de Madrid* (1864).

Otros geógrafos de la época se interesaron por el yacimiento, incorporándolo en las obras de referencia de aquel momento, como en la *Nueva Geografía Universal* (1878), donde los autores indican: “Otra montaña de bastante elevación es la conocida por la Falconera [...] en el declive oeste de esta montaña existe la cueva de las Maravillas, cubierta de estalactitas y estalagmitas, formando caprichosas figuras” (Saint-Martin et al., 1878, p. 509).

La década de los sesenta del siglo XIX supuso un punto de inflexión en la historia del yacimiento. El naturalista y prehistoriador Juan Vilanova y Piera (1821 – 1893) (figura 43) dio comienzo en 1866 a las primeras prospecciones de los enclaves prehistóricos en tierras valencianas, entre ellos la Cova de Les Meravelles (Vilanova y Piera, 1869).

Las cuevas del Parpalló, Meravelles, Bolomor y Cova Negra, entre muchas otras, fueron exploradas y estudiadas por él mismo y las incluyó en una larga lista de yacimientos que dio a conocer en el Congreso Internacional Prehistórico celebrado en Copenhague en 1869 (Vilanova y Piera y Tubino, 1871, p.59). Desde entonces, la Cova de les Meravelles apareció en sus principales obras (Vilanova y Piera, 1872a, 1872b, 1872c y 1893), refiriéndose a ella como “especie de salón inmenso de estrecha abertura, de más grandes proporciones en el interior, y en cuyo fondo encontré en los horizontes superiores bastante cerámica romana, junto con restos de mamíferos domésticos; y en otros depósitos subyacentes, entre otras cosas, una pequeña flecha de pedernal de una perfección notable, la cual figura en el cartón de objetos españoles que regalé en 1868 al Museo Arqueológico, junto con otros de procedencia extranjera” (Vilanova y Piera, 1872b, pp. 200 – 201) (figura 44).



Catálogo detallado de los objetos prehistóricos que el Sr. D. Juan Vilanova, regala al Museo Arqueológico.

Núm. cat.	de orden	Descripción	Localidad
1.	1. a 9.	Restos de alfar de la 1ª edad de piedra, en Argelina.	Cueva de las Argelinas.
	9.	Fragmentos de concheros de diversas especies y restos de pedernal, etc. etc. de la cueva de las Argelinas.	Argelina, Francia.
	10 a 11.	Restos y restos de concheros de...	Id. Id.
2.	1. y 2.	Restos de alfar de la 1ª edad de V. Bolomor.	Bolomor.
	3. a 9.	Id. de la 2ª Id.	Id.
	10 y 11.	Id. de la 3ª Id.	Id.
	12 y 13.	Restos de alfar de la 2ª edad de Bolomor.	Id.
	14.	Restos de alfar de la 2ª edad de Bolomor.	Id.
3.	1 a 10.	Restos de alfar de la 1ª edad de piedra, en Argelina.	Argelina.
	11 a 16.	Id. de la 2ª edad de Bolomor.	Bolomor.
	17 y 18.	Restos de alfar de la 1ª edad de Bolomor.	Bolomor.
	19.	Restos de alfar de la 1ª edad de Bolomor.	Bolomor.
	20.	Restos de alfar de la 1ª edad de Bolomor.	Bolomor.
	21 y 22.	Restos de alfar de la 1ª edad de Bolomor.	Bolomor.
	23.	Restos de alfar de la 1ª edad de Bolomor.	Bolomor.
	24 y 25.	Restos de alfar de la 1ª edad de Bolomor.	Bolomor.
	26 y 27.	Restos de alfar de la 1ª edad de Bolomor.	Bolomor.
	28.	Restos de alfar de la 1ª edad de Bolomor.	Bolomor.

Figura 43. (izda.)
Juan Vilanova y Piera
(1821 – 1893).

Figura 44. (dcha.)
Inventario de la
colección Vilanova
y Piera. Museo
Arqueológico Nacional
(Exp. 1868/51).

Otra figura clave fue el geólogo y paleontólogo P. Leandro Calvo (1851 – 1920), quien llevó a cabo una serie de expediciones con el fin de recopilar información geológica de La Safor.

En su recorrido visitó la Cova de les Meravelles y estudió su sedimentación, caracterizada en el subsuelo por una brecha de roca caliza con huesos fragmentados sobre la cual se asienta una capa de tierra negruzca, esponjosa y grasienta de dos metros de espesor, siendo el fondo de la cavidad algo más arenáceo (Calvo, 1884, p.2). En el fondo de la cueva, como en otras de la zona, localizó un depósito de arcilla silíceo rojiza del Plio – Cuaternario (Calvo, 1908, p.55). También se interesó por los objetos arqueológicos que allí encontró y el resultado de su trabajo fue publicado años después en el diario El Litoral de Gandía, en el cual hizo alusión a la Cova de les Meravelles:

“Actualmente tiene la forma de un horno elíptico de cocer pan, cuya boca no excede en dimensiones a una puerta regular, mientras que el interior viene a tener 20 metros de longitud, por 8 de amplitud y otros tantos de elevación. Estas dimensiones debieron ser primitivamente muy considerables [...] En una zanja transversal, abierta en el centro de la cueva encontré algunas docenas de molares y de caninos, una gran mandíbula de ciervo, y el esqueleto de un pequeño jabalí [...] objetos de la industria humana, como pequeñas astillas de pedernal, cascotes de cerámica negruzca en todo su espesor, y un número prodigioso de lámparas de barro. De esta clase de utensilios tan solo encontré, en perfecto estado de conservación, una lámpara romana, una aguja de marfil y una laminita de la misma sustancia” (Calvo, 1884, p.2).

En 1867 el médico y naturalista Eduardo Boscá y Casanoves (1843 – 1925) (figura 45) volvió a visitar los yacimientos de La Safor y también Meravelles, donde confirmó la presencia de los restos de fauna e industria lítica del Cuaternario que Leandro Calvo halló durante su exploración en la cavidad (Pla Ballester, 1945). Así, en el *Discurso leído en la solemne inauguración del curso de la Universidad Literaria de Valencia* (1901), Eduardo Boscá hacía referencia a la Cova de les Meravelles: “[...] de las exploraciones verificadas por el Sr. Espinós, farmacéutico de Gandía, por los años 1871 al 78, resultaron armas talladas en sílex de simetría y belleza nada común [...] pudiéndose estudiar en dicha cueva la superposición de cerámica romana sobre los fragmentos de barro cocido a la hoguera y de las hachas paleolíticas” (Boscá y Casanoves, 1901).

A finales del S.XIX, Juan Vilanova y Eduardo Boscá ya habrían propuesto una cronología paleolítica para algunos de los materiales arqueológicos que se habían encontrado en la cavidad (Vilanova y Piera, 1872b, Boscá y Casanoves, 1901).

La ocupación paleolítica de Meravelles fue confirmada tiempo después por el abate Henri Breuil (1877 – 1961), quien visitó la cueva en abril de 1913 y señaló: *“la Cueva de las Maravillas de Gandía es una hermosa nave semioscura, de unos 70 metros de profundidad, que contenía un vasto depósito prehistórico, en gran parte desaparecido por la explotación para abonar la tierra. Es fácil darse cuenta de que el Neolítico estaba muy ampliamente representado allí, pero a la izquierda, en un rincón, bajo una*

faja neolítica intacta, he observado hogares sin cerámica, sílex de aspecto paleolítico superior, huesos de ciervo, cabra, y sobre todo de conejo, que considero como paleolíticos” (Breuil y Obermaier, 1914, p.251).

En el verano de 1914, el político y arqueólogo Isidro Ballester Tormo (1876 – 1950) exploró la Cova de les Meravelles acompañado de Leandro Calvo. Durante esta visita, en la entrada del yacimiento, recogieron un fragmento cerámico con decoración cardial impresa (Ballester Tormo, 1928) y llamaron la atención sobre el mal estado en el que se encontraba el yacimiento: “[...] revuelto por entendidos y profanos, fue finalmente destruido por el propietario de aquella [...] escaso provecho puede sacarse de esta estación, excavada mal e incompletamente, y con material disperso” (Ballester Tormo, 1929, p.51). Por lo que respecta a los niveles de ocupación de la cavidad, distinguieron, además del horizonte paleolítico visto por Vilanova, Boscá y Breuil, dos niveles más: uno de ellos con monedas y lucernas de época romana, así como material ibérico, y otro inferior, que atribuyeron a un posible enterramiento eneolítico y donde hallaron “un vaso en forma de barrilete, de barro oscuro, con cuello cilíndrico, cuatro pequeñas asas pareadas y decoración de líneas punteadas” (Ballester Tormo, 1929, p.51). También asignaron a este último estrato fragmentos de cerámica hecha a mano, cuchillos de sílex, la punta de flecha citada por J. Vilanova años atrás y la lámina de marfil que halló L. Calvo durante sus exploraciones (Ballester Tormo, 1929). Parte del material arqueológico que se recuperó en 1914 procedía de las tierras que fueron sustraídas de la cueva para abonar los campos. Dicho material fue cedido por el propietario de Meravelles a Isidro Ballester, quien lo inventarió e ingresó en su colección a pesar de que, para entonces, algunas piezas que en su visita pudieron ver, habían desaparecido (Pla Ballester, 1945).

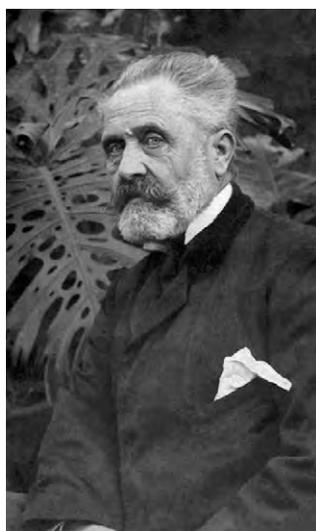


Figura 45. (izda.).
Eduardo Boscá y
Casanoves (1843 – 1925).

Figura 46. (dcha.).
El Abate Breuil en el
Museo de Prehistoria
de Valencia (dibujo de J.
B. Porear).

El interés por la Cova de les Meravelles fue aumentando en las primeras décadas del siglo XX, no solo por parte de arqueólogos, prehistoriadores, geólogos y geógrafos, también por profesionales de la espeleología (figura 47) (Sarthou Carreres 1920 – 1922). Muestra de ello son los trabajos realizados por el espeleólogo y zoólogo Emil Racoviță (1868 – 1947), considerado el padre de la bioespeleología, y el entomólogo René Jeannel (1879 – 1965), quienes llevaron a cabo una intensa labor de prospección en cuevas de África y Europa, interesados en documentar la fauna que habitaba en el medio cavernario, sobre todo en lo referido a la entomología. En Meravelles documentaron la presencia de coleópteros, miriápodos, araneidos, pseudoscorpiones, moluscos e isópodos (Jeannel y Racoviță, 1914).

Las inscripciones históricas y grafitis contemporáneos, que actualmente inundan las paredes de la cavidad, muestran que las visitas a la cueva fueron recurrentes desde finales del siglo XIX hasta que el yacimiento fue vallado en 2004 (figura 48). Del mismo modo, los cimientos de un antiguo cierre, probablemente del S.XIX, así como algunos restos de fauna ovicaprina en superficie y de época histórica, atestiguan el uso de la cueva como corral durante largos períodos de tiempo.

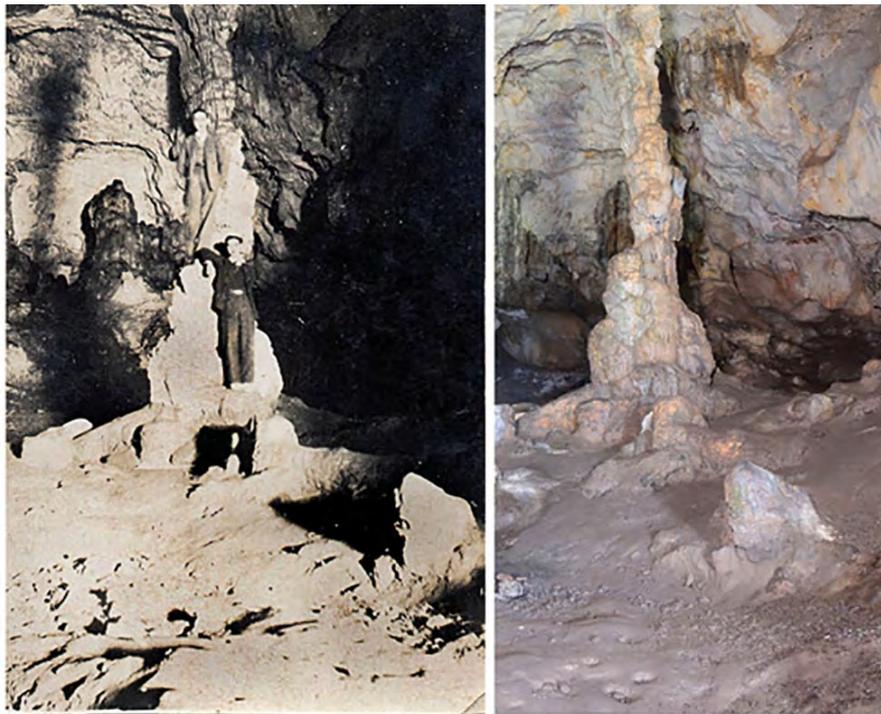


Figura 47. Exploración en años 1920. Vista de la gran columna central de la cueva.



Figura 48. Zona exterior de Meravelles y entrada en la actualidad.

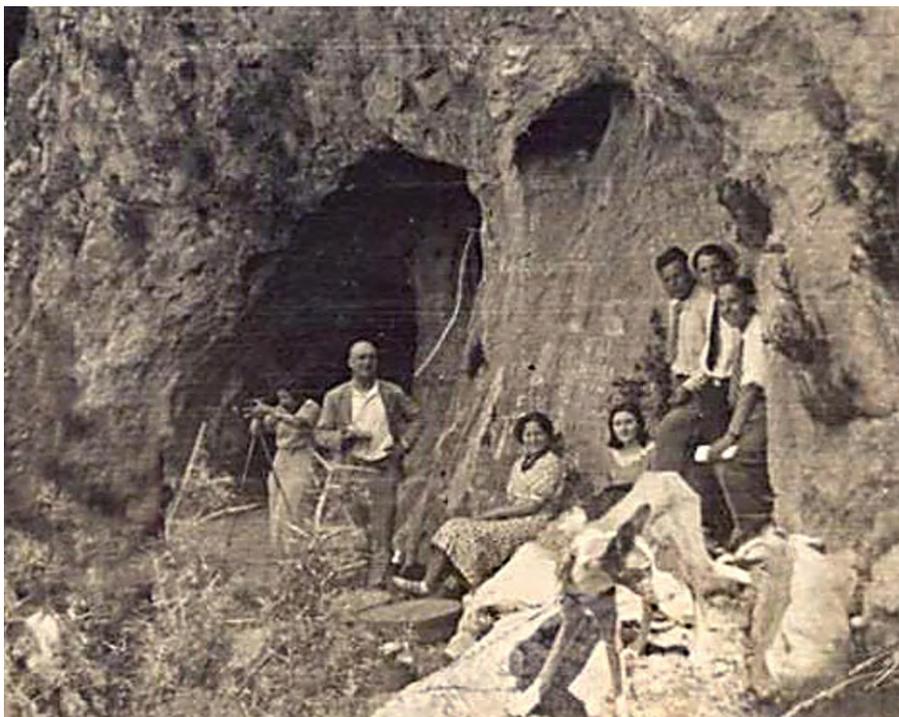


Figura 49. Cova de les Meravelles (Gandia). Excavación de Luis Pericot, 1932. La alumna Josefa Chaume utilizando el teodolito (SIP D.5746).

3.2 ACTUACIONES ARQUEOLÓGICAS Y PRIMERAS INVESTIGACIONES

Los trabajos arqueológicos en la cueva comenzaron en 1932 (figura 49). Miembros del Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació de València (SIP), entre ellos el arqueólogo y prehistoriador Luis Pericot García (1899 – 1978), fueron los encargados de dar comienzo a las actuaciones en Meravelles y en otras cuevas de la provincia (Pericot, 1932). En este momento, las labores se centraron en el exterior de la cueva, donde todavía podía encontrarse una parte del sedimento que a comienzos de siglo fue extraído del yacimiento. En esta zona pudieron recuperar cerámica neolítica, alguna con decoración cardial, y restos de industria lítica neolítica y de aspecto paleolítico (Pericot, 1932; Pericot, 1942).

Tiempo después, el arqueólogo Enrique Pla Ballester (1922 – 1988) publicó un estudio detallado de los materiales que se habían conservado y depositado en el Museu de Prehistòria de València fruto de las visitas y prospecciones realizadas desde antaño en el yacimiento (figura 50).

Entre estos materiales presenta algunos que proceden de la colección de Eduardo Boscá, como tres piezas de sílex: una hoja apuntada retocada, una raedera y un raspador (Pla Ballester, 1945). De la colección de Isidro Ballester, Enrique Pla analizó una buena cantidad de materiales, entre los que podemos destacar: piezas de sílex (dos raspadores y una pieza sin retoques), restos de fauna (dientes de cérvidos, cápridos y jabalí), malacofauna, dos pequeños afiladores de piedra, cerámica hecha a mano con decoración cardial y sin decorar, cerámica hecha a torno (entre ellos un vaso caliciforme y parte de otro), fragmentos de figuras de representaciones humanas y, por último, varias lucernas y monedas romanas (Pla Ballester, 1945). En su publicación, Enrique Pla también incorporará el estudio de los materiales recuperados por el SIP en 1932 y un dibujo de la punta de flecha con aletas y pedúnculo que Vilanova donó al Museo Arqueológico Nacional en 1868 (Vilanova y Piera, 1972a). De los instrumentos en sílex destaca un raspador plano, un fragmento de cuchillo retocado, una hoja con escasos retoques y un probable diente de hoz y otras lascas sin retocar (Pla Ballester, 1945, p.198). También restos de cápridos y cérvidos, así como una mandíbula de conejo, cerámica a mano con decoración cardial y con impresiones, cerámica hecha a torno y numerosos fragmentos de lucernas romanas (Pla Ballester, 1945).

Resultado de este estudio exhaustivo, y teniendo en cuenta trabajos anteriores, en este momento se propone la existencia de tres niveles de ocupación en la Cova de les Meravelles: un nivel inferior atribuible al Paleolítico superior, otro que se podría considerar Neo-eneolítico y,

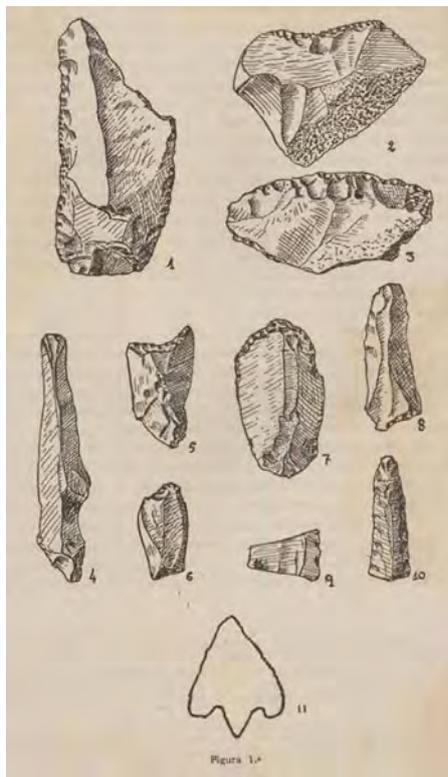


Figura 50. Industria lítica de la Cova de les Meravelles estudiada por Enrique Pla Ballester (Pla Ballester, 1945).

por último, un nivel Íbero-romano (Pla Ballester, 1945).

Habrá que esperar a 1953 para que el SIP vuelva al yacimiento, esta vez bajo la dirección de Enrique Pla Ballester. El descubrimiento realizado por Gurrea Crespo, comisario Local de Excavaciones Arqueológicas de Gandía, de una pequeña galería lateral situada a la izquierda de la entrada de la cueva, motivó que los trabajos se centraran en este espacio (figura 51) (Fletcher, 1954; Fletcher, 1955; Pla Ballester, 1957). Los resultados de la excavación fueron bastante fructíferos, pues al encontrarse esta zona intacta, se pudo establecer una sucesión estratigráfica coherente con aquello observado en el resto de yacimientos de la región. Bajo un nivel superficial de tierras revueltas con cerámica cardial, un fragmento de vaso campaniforme e industria lítica neolítica, se observó un estrato solútreo-gravetiense con material epigravetiense (capa 1), otro nivel solútreo-gravetiense pero sin piezas epigravetienses (capa 2), un tercero adscrito al Solutrense (capa 3) y, por último, un nivel Gravetiense, que llegaba a los 1,30 m de profundidad (capas 4 a 7) (Fletcher, 1956; Pla Ballester, 1957). De este modo, la ocupación correspondiente al Paleolítico superior quedaba definida casi en su totalidad.

Durante la segunda mitad del S.XX, varios investigadores e investigadoras llevaron a cabo una revisión sistemática de los materiales arqueológicos que desde finales del S.XIX se habían



Figura 51. Sondeo realizado en la Galería lateral en 1953.

hallado en la cavidad, ampliando la información disponible sobre su larga secuencia de ocupación.

En enero de 1971, Javier Fortea se centró en el análisis de las piezas recuperadas en el nivel superficial y en los dos primeros estratos definidos en la galería lateral durante las excavaciones de 1953, observándose en ambas capas indicios de remoción. En las conclusiones que extrajo de su análisis, Fortea planteó ciertos problemas para definir la influencia Epigravetiense que D. Fletcher y E. Pla habían observado tiempo atrás en la primera capa solútrea-gravetiense (Fortea, 1973).

Unos años más tarde, Milagro Gil-Masarell estudió la ocupación de Meravelles como cueva santuario en época ibérica, destacando la presencia de ídolos de terracota con forma humana, así como fragmentos de cerámica caliciforme (Gil-Masarell, 1975).

Por lo que respecta a los materiales de cronología paleolítica, Valentín Villaverde se encargó del estudio de la industria lítica asociada a la capa tercera. A pesar de la escasez de material lítico asociado a este estrato, tras su estudio, lo atribuyó al Solutrense pleno, tal y como se pudo deducir de la presencia de tres hojas de laurel y una punta foliácea (Villaverde, 1979). Poco después, Valentín Villaverde y José Luis Peña, dieron a conocer tres puntas escotadas, procedentes de las primeras capas, que atribuyeron al supuesto Solútrea-gravetiense o Solutrense superior (Villaverde y Peña, 1981), que ya había sido definido anteriormente para estos primeros estratos (Fletcher, 1956; Fortea, 1973).

En 1983 la Cova de les Meravelles fue incluida, junto con el resto de yacimientos arqueológicos conocidos hasta la fecha en tierras valencianas, en la *Carta Arqueológica de La Safor* (Aparicio

et al., 1983), donde se hizo especial énfasis al potencial estratigráfico y arqueológico de la cavidad que, desafortunadamente, había sido arrasado años atrás.

Las piezas eneolíticas y atribuibles al Horizonte Campaniforme fueron estudiadas por Joan Bernabeu, quien inventarió un ídolo plano de hueso y un fragmento cerámico con decoración incisa y pseudoexcisa, ambas piezas procedentes de la colección de un particular, y un frag-

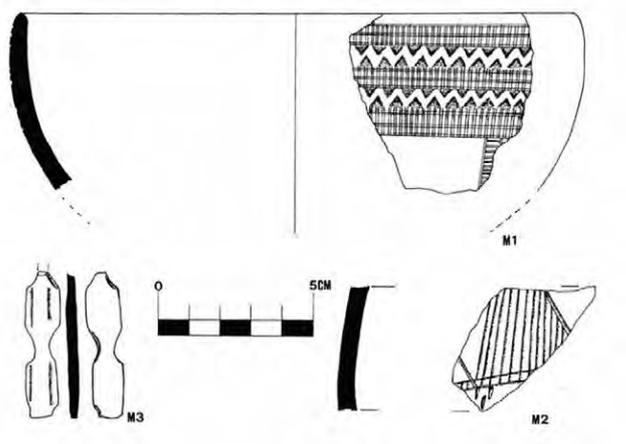


Figura 52. Materiales eneolíticos y campaniformes (Bernabeu, 1984)

mento de cerámica con decoración incisa campaniforme que se encontraba en el Museu de Prehistòria de València (figura 52) (Bernabeu, 1984).

El conjunto monetario de Meravelles fue revisado y publicado por Desireé García. En total, se catalogaron 39 monedas de bronce datadas desde el S. II a.C. hasta el S. IV d.C., a excepción de una pieza del S. XVII (García Espinosa, 2004).

A pesar de las visitas y labores de campo realizadas en el yacimiento durante años, nadie se percató de una de sus riquezas más llamativas. El descubrimiento del arte parietal no tendrá lugar hasta 2003, cuando el arqueólogo Carles Miret advierta su existencia en una zona situada a 10 metros de la entrada. Uno de los inconvenientes que impedían documentar y analizar correctamente las figuras venía dado por el estado de conservación de las mismas. El recubrimiento de capas de calcita sobre los motivos grabados impedía su correcta visualización, por lo que, después de comprobar que el recubrimiento estalagmítico podía eliminarse sin dañar las manifestaciones rupestres, la Generalitat Valenciana, a través del Instituto de Arte Rupestre, en colaboración con el Museu Arqueològic de Gandia (MAGA) y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, financió los trabajos de restauración y limpieza, que llevó a cabo Eudal Guillamet con la participación de miembros del Instituto Valenciano de Restauración (figura 53). Los trabajos se centraron en el panel principal de la cavidad, que ocupa una superficie de unos 3 m², y se desarrollaron a lo largo de cinco campañas (Villaverde

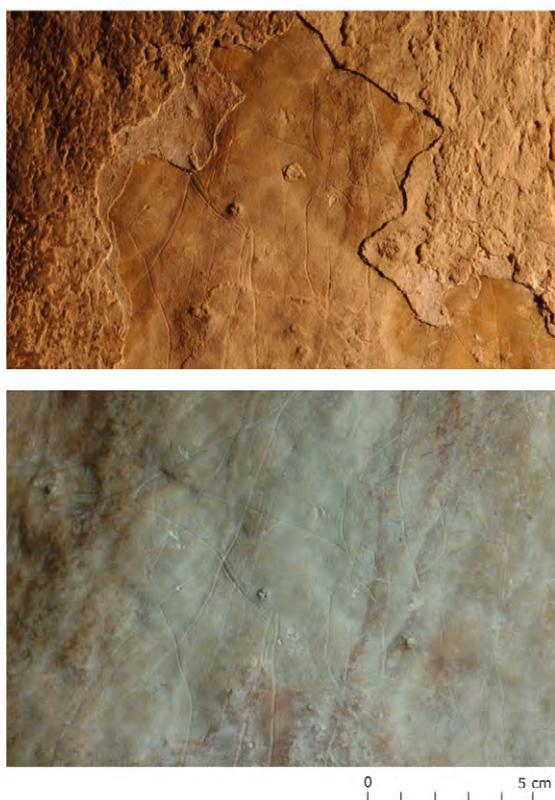


Figura 53. Uro M-7 antes y después de la restauración del panel principal (Cantó *et al.*, 2022).

et al., 2009). Asimismo, se pusieron en marcha medidas preventivas para garantizar la protección del yacimiento con la instalación de verjas metálicas que cierran íntegramente las dos bocas de entrada.

El hallazgo fue objeto en 2005 de una nota preliminar elaborada por V. Villaverde, J. Cardona y R. Martínez Valle, en la que se informaba de la presencia de figuras zoomorfas en el panel principal de la cueva (Villaverde *et al.*, 2005). Unos años después, se dio a conocer un conjunto de veinte figuras zoomorfas documentadas en el panel principal y una serie de dataciones por termoluminiscencia que revelaron una edad mínima para los grabados de 18106 ± 2534 años, lo que confirmaba su cronología paleolítica y su atribución a la fase Pre-magdalenense del ciclo artístico paleolítico (Villaverde *et al.*, 2009).

Fruto del descubrimiento de este importante conjunto de arte paleolítico, las excavaciones arqueológicas en la cavidad se retomaron en 2004. Los trabajos tuvieron como objetivo la realización de dos sondeos, uno de ellos a pie del panel con grabados paleolíticos y otro aproximadamente en el centro de la Sala principal. El resultado de los mismos no ha sido publicado.

Capítulo 4. Metodología

“En la puerta hay un letrero hecho con almazarrón que dice: «Adelante». Y entramos. Figúrese el lector un templo gótico con formidables columnas, preciosos altares, vistosos templetes, elegantes artesonados, magníficas pilas ricamente labradas, y multitud de púlpitos y galerías de piedra con mil caprichosos dibujos”.

Roig y Civera, 1881, p.13

4.1 TRABAJO DE CAMPO

El trabajo de campo es aquel que hemos desarrollado en el mismo yacimiento y se ha basado, por un lado, en la prospección sistemática de todas las paredes, oquedades y espeleotemas que conforman la cavidad y, por otro lado, en la documentación tanto de los grabados paleolíticos y posibles restos de pintura sincrónicos, como de los vestigios de época histórica.

4.1.1. La prospección

La Cova de Les Meravelles comprende un espacio subterráneo que ha sido testigo de la actividad humana desde la Prehistoria hasta la actualidad. Se trata de una cavidad de proyección horizontal donde numerosos procesos antrópicos, con propósitos diversos, han dejado su huella y todo ello nos ha proporcionado una gran fuente de información para su interpretación histórica.

Actualmente, la cueva no está habilitada para el turismo y la única acción humana que tiene lugar en su interior está relacionada con las labores de investigación. Antes de que se tuviera constancia de que la cueva albergaba un importante conjunto de Arte paleolítico, y el posterior vallado, las visitas fueron recurrentes y así dejaron constancia los grupos que la frecuentaron mediante inscripciones en la mayor parte de los espacios que dan forma a la cavidad. Este hecho, junto a la larga ocupación histórica del karst y los diversos usos que pudo tener a lo largo del tiempo, son factores fundamentales que se han debido tener en cuenta durante la planificación de su análisis y posterior estudio.

La metodología que hemos llevado a cabo para dicho análisis se ha basado en la prospección sistemática superficial intensiva. Dado que el suelo de la cueva ya había sido prospectado años atrás con la intención de llevar a cabo diversos trabajos arqueológicos (Pericot, 1932; Pla Ballester, 1945), nuestras observaciones se han centrado únicamente en la modalidad parietal.

Siguiendo un procedimiento similar al propuesto por otros autores (Sanchidrián y Medina-Alcaide, 2017), el principal objetivo ha sido localizar y documentar todos los vestigios antrópicos presentes en la cavidad desde una perspectiva diacrónica. Es decir, la búsqueda no se ha limitado únicamente a la posibilidad de hallar arte rupestre prehistórico, sino que se ha basado en la detección de todo tipo de evidencias parietales sin menoscabo de líneas y manchas sin forma definida y graffitis e inscripciones modernas. En definitiva, se ha realizado un examen metódico y minucioso de todas las paredes, oquedades y espeleotemas que conforman la gruta.

La cavidad es de fácil acceso, con espacios amplios y techos altos. La temperatura en el interior es constante, en torno a los 17 °C, y el porcentaje de humedad es relativamente alto. El equipamiento para llevar a cabo la prospección se ha adaptado a las condiciones ambientales y a la configuración del karst, requiriendo de diversos materiales como una indumentaria adecuada, aparatos de iluminación y fotografía, planimetría del yacimiento, así como el diseño de un sistema eficaz para el registro de los testimonios parietales.

Por lo que respecta a los instrumentos de iluminación, se han utilizado dispositivos portátiles de luz LED. El equipamiento individual se ha compuesto de una linterna frontal de 230 lúmenes y una linterna de mano de 500 lúmenes que nos ha servido de apoyo en las zonas donde la luz natural proveniente del exterior era inexistente. Esta linterna (Nebo Big Larry PRO) es muy versátil y por sus características nos ha permitido, además, realizar fotografías de gran calidad.

Las fotografías de los vestigios parietales, que después se han almacenado en la base de datos informática, se han realizado con una cámara réflex Canon EOS 1300D con objetivo EF-S 18-55 mm f/3.5-5.6.

Otro elemento fundamental es la topografía de la cavidad. Para la planificación de las labores de prospección y durante su progreso, nos hemos servido de la planimetría realizada por J. García y F. Almiñana en la década de los noventa del siglo pasado. Asimismo, durante las visitas previas al yacimiento, pudimos conocer el espacio endocárstico y realizar las respectivas comprobaciones. Finalmente, durante el desarrollo de los trabajos, un equipo dirigido por el Prof. José Luis Lerma García (Dpto. de Ingeniería Cartográfica Geodesia y Fotogrametría de la Universitat Politècnica de València) llevó a cabo una restitución tridimensional de la cueva mediante escáner láser.

El sistema de registro ha consistido en la elaboración de fichas normalizadas realizadas con anterioridad al desarrollo de los trabajos y que llevamos impresas durante la prospección (Sanchidrián y Medina-Alcaide, 2017). En nuestro caso, se han adaptado estas fichas modelo a las necesidades del yacimiento y a nuestros objetivos para optimizar y facilitar el registro de datos, ya que en las visitas previas al yacimiento dimos cuenta del elevado número de grafitis modernos presentes en la cavidad. Por ello, nos hemos servido de dos tipos de hojas de registro, que nos han servido para reunir información a distinta escala: general e individual (motivo). Todos los datos obtenidos durante las labores de campo han sido introducidos en una base de datos elaborada mediante Microsoft Excel para tal fin.

Las dos categorías de ficha cuentan con dos apartados de datos comunes. El primero de ellos hace referencia al equipo y a la fecha en la cual tuvo lugar la jornada de prospección. El segundo campo hace referencia a la localización, donde se señala: el nombre de la sala, galería o espacio, sector, subsector (en caso de que lo haya) y el soporte (parietal, espeleotema aislado, oquedad, etc.). Los siguientes apartados son específicos para cada tipología de registro.

En la ficha general (figura 54), a continuación, se ha habilitado un recuadro para incorporar un croquis a mano alzada de la zona a prospectar con la finalidad de ubicar cada hallazgo con su número de inventario. El último campo a rellenar es el propio registro, donde aparece el número de inventario dado a cada testimonio parietal, así como su descripción.

Las fichas individuales (figura 55) se han utilizado para ampliar la información recogida de determinados motivos, como líneas grabadas no figurativas, manchas de pigmento rojo sin forma definida, grabados que se encontraban parcialmente cubiertos por la costra estalagmítica y, por tanto, susceptibles de ser prehistóricos y, en definitiva, aquellos que por su naturaleza y características no podíamos relacionar claramente con la frecuentación de la cueva en momentos históricos y recientes. Estas fichas cuentan con campos de registro más específicos: el número de inventario otorgado en la ficha general y su descripción, estado de conservación, técnica de ejecución, disposición (unidad o conjunto gráfico), altura respecto al suelo, medidas máximas, un apartado de observaciones y, por último, un recuadro para incorporar un dibujo o croquis a mano alzada en los casos que fuese necesario.

PROSPECCION COVA DE LES MERAVELLES 2021	
FICHA DE REGISTRO - GENERAL	
Equipo de prospección:	
Fecha:	
LOCALIZACIÓN	
Sala/galería/espacio	
Sector	
Subsector	
Soporte	
CROQUIS SECTOR/SUBSECTOR	
INVENTARIO	
Nº	DESCRIPCIÓN

Figura 54. Modelo de ficha de registro general.

PROSPECCION COVA DE LES MERAVELLES 2021	
FICHA DE REGISTRO - INDIVIDUAL MOTIVO	
Equipo de prospección:	
Fecha:	
LOCALIZACIÓN	
Sala/galería/espacio	
Sector	
Subsector	
Soporte	
MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA	
Nº de inventario	
Descripción del motivo	
Estado de conservación	
Técnica de ejecución	
Altura	
Disposición	
Medidas	
Obervaciones	

Figura 55. Modelo de ficha de registro individual.

La campaña de prospección ha tenido una duración total de seis semanas. En este tiempo se ha visitado el yacimiento entre uno y dos días por semana para evitar posibles alteraciones en el interior. Con antelación al desarrollo de los trabajos, se dividió el espacio endocárstico en diferentes salas y galerías aprovechando la morfología y relieves naturales de la cueva y se atribuyó un nombre a aquellas áreas a las que no se les había asignado con anterioridad (figura 56). En total, la cavidad se ha dividido en doce zonas: antesala lateral, sala lateral, zona de comunicación antesala – sala lateral, zona elevada y buhardilla, pasillo de acceso a la antesala central, antesala central, salón principal, estancia 1, estancia 2, santuario, galería lateral y vestíbulo lateral (figuras 57 y 58).

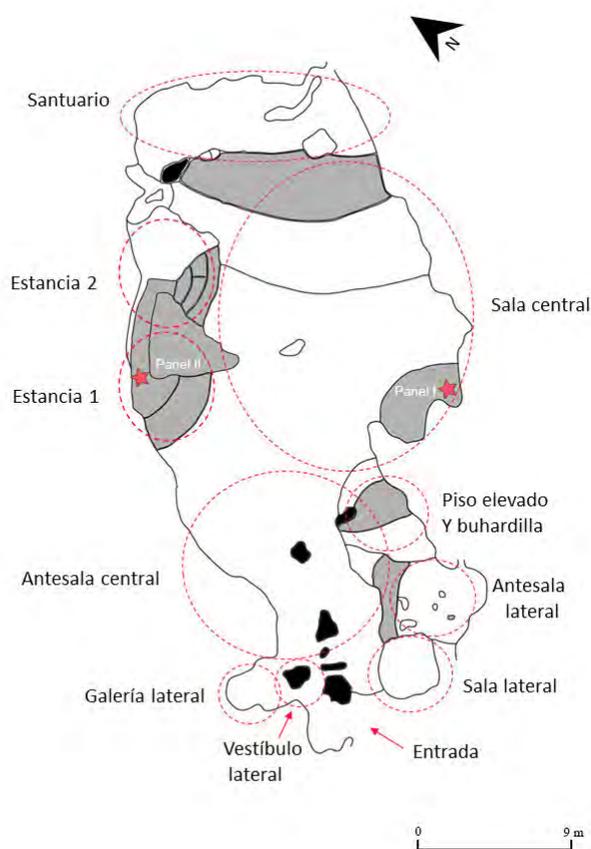


Figura 56. Zonas en las que se dividió la cavidad durante la prospección (planimetría a partir de J. García y F. Almiñana).

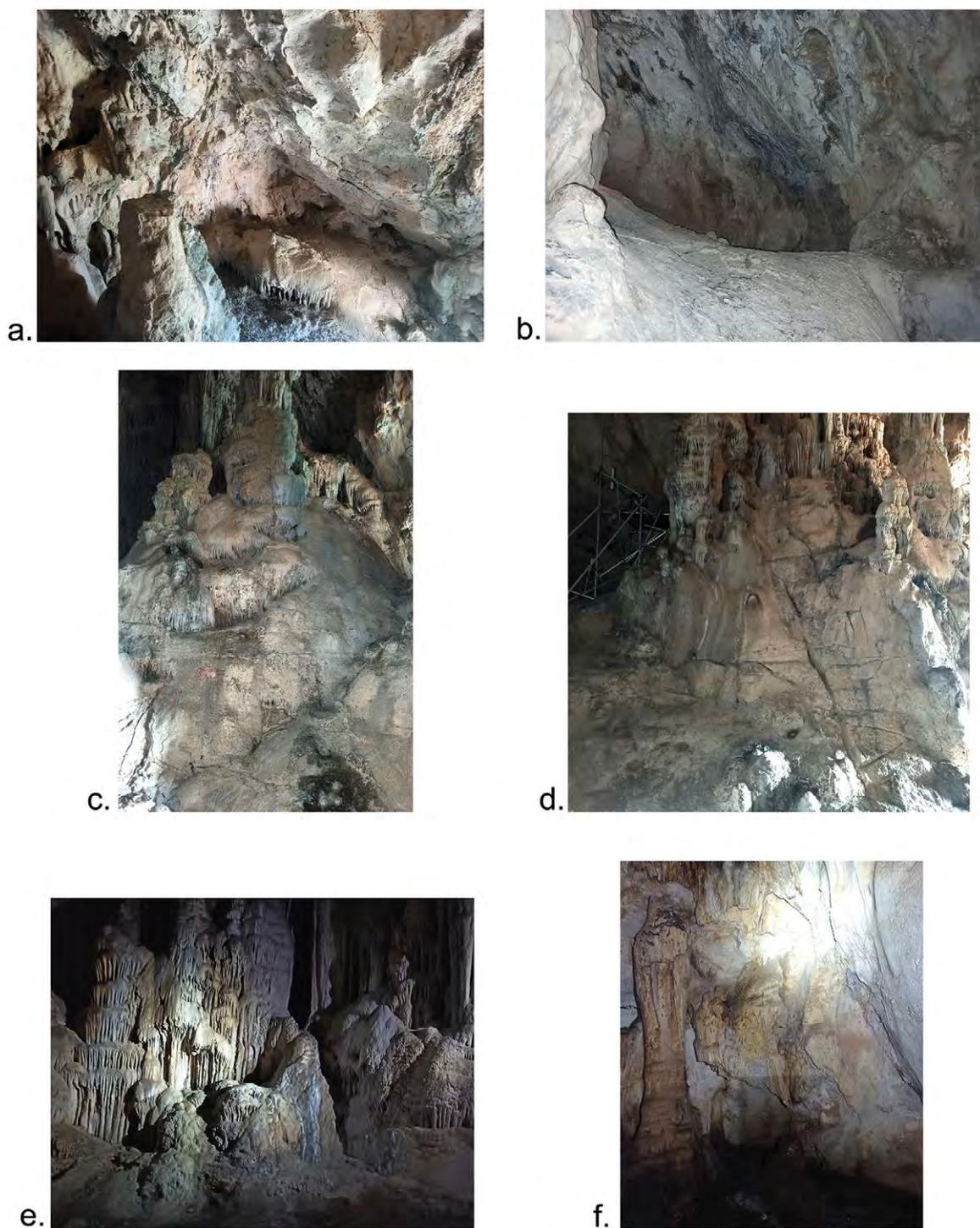


Figura 57. Salas en las que se dividió la cavidad: a. Sala lateral; b. Zona elevada; c. Pasillo de acceso a la antesala central; d. Antesala central; e. Salón principal; f. Santuario.

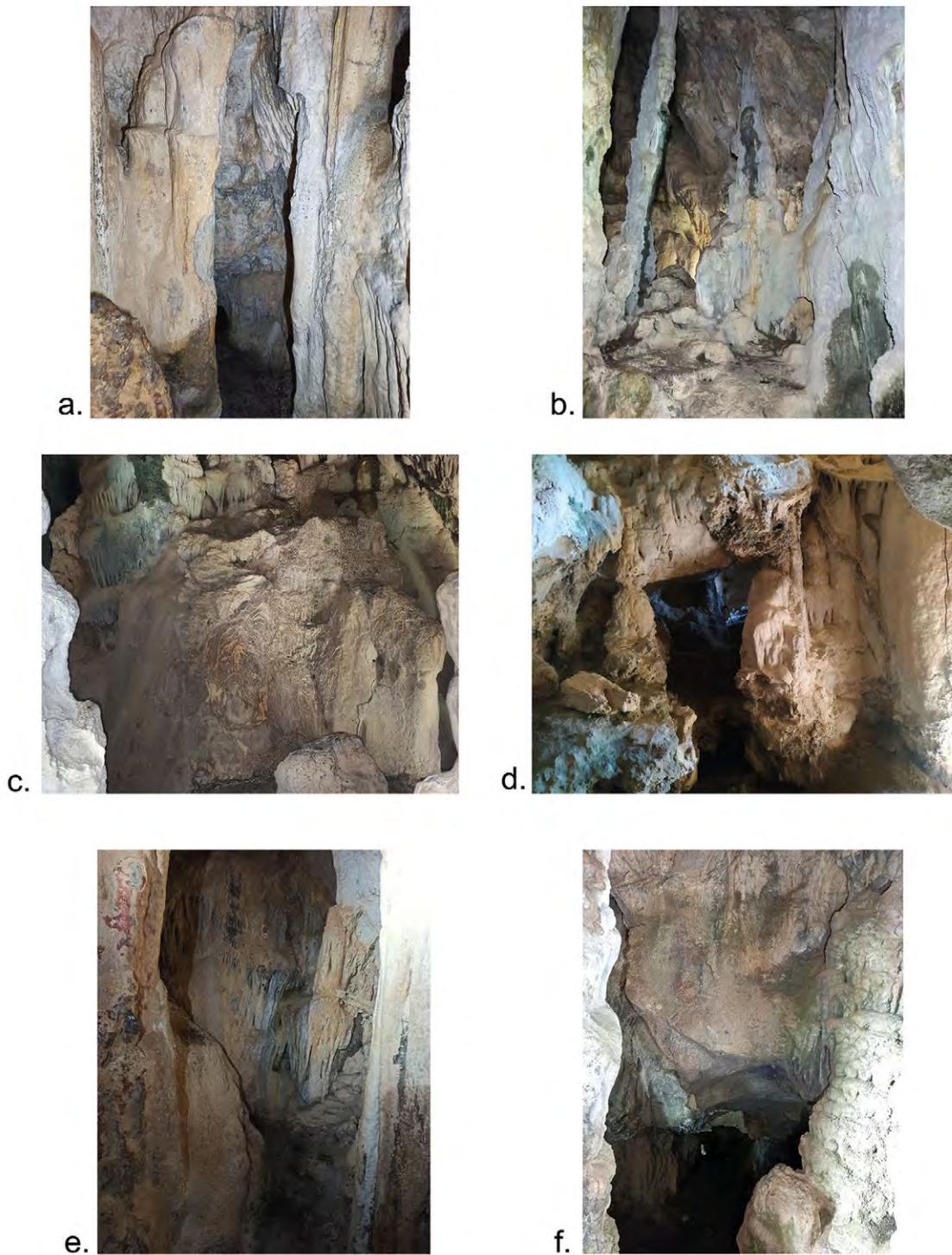


Figura 58. Salas en las que se dividió la cavidad: a. Estancia 1; b. Antesala lateral; c. Zona de comunicación antesala-sala lateral; d. Galería lateral; e. Estancia 2; f. Vestíbulo lateral.

Para poder llevar a cabo una prospección rigurosa y delimitar bien los espacios, estos se dividieron a su vez en sectores, que se nombraron según su orientación y tomando como referencia el norte geográfico de la cueva. Hemos recurrido a la creación de subsectores cuando el propio sector abarcaba una dimensión muy amplia o el número de testimonios parietales era muy elevado con la finalidad de llevar a cabo un análisis más preciso de la zona.

A continuación, se ha procedido a la observación directa de la superficie parietal en cada sector/subsector, que se ha realizado de arriba abajo y de izquierda a derecha. A cada testimonio localizado se le ha asignado un número en el inventario y ha sido ubicado en el croquis elaborado a mano alzada en la ficha correspondiente, donde también hemos detallado su descripción. Cada vez que un motivo se registraba en la ficha, era fotografiado de manera individual y, una vez finalizado el estudio de cada sector/subsector, se realizaba una fotografía general del conjunto. Tras un primer análisis de la zona, cada sector ha sido revisado por segunda vez para comprobar que los motivos estaban bien ubicados en el croquis y habían sido documentados en su totalidad.

Finalmente, en el laboratorio, los datos recogidos en las fichas durante la prospección se han incorporado a la base de datos junto con su correspondiente fotografía, y los motivos parietales localizados se han ubicado en la topografía tridimensional.

4.1.2. La documentación: planteamiento y desarrollo

Desde finales del siglo pasado, con el desarrollo de la imagen digital, los métodos de documentación no invasivos y los primeros intentos de reproducción de la tridimensionalidad en los calcos de arte parietal (Lorblanchet, 2010), las técnicas de documentación en yacimientos y paneles con arte paleolítico no han dejado de avanzar. En este sentido, cada vez son más numerosos los equipos de investigación que han puesto en marcha estrategias para la combinación de las técnicas en dos y tres dimensiones planteando, además, la necesidad de incorporar un análisis de la morfología del soporte en los estudios de arte rupestre (Bourdier *et al.*, 2015; Corchón *et al.*, 2012; Domingo *et al.*, 2013; Feruglio *et al.*, 2015; Fritz *et al.*, 2010).

La fotogrametría de objeto cercano se presenta como una de las opciones más recurrentes para incorporar el uso de tecnologías 3D en el estudio del arte prehistórico, dadas las múltiples ventajas que presenta por su accesibilidad y desarrollo (Lerma *et al.*, 2013). Su uso ofrece un amplio abanico de posibilidades en el estudio de los conjuntos parietales paleolíticos, desde la propia reproducción de los motivos y la elaboración de los calcos (Domingo *et al.*, 2013), el análisis de los procesos tafonómicos que influyen en su estado de conservación (Ruiz López, 2020) hasta la elaboración de calcos arqueológicos o “técnicos” (Fuentes *et al.*, 2019) y el estudio de paneles con superposiciones complejas (Feruglio *et al.*, 2019).

Uno de los retos que las nuevas técnicas de documentación y tratamiento de imágenes han tenido que afrontar es la documentación de grabados finos en medios donde, a la dificultad de legibilidad y visibilidad de los paneles, se suma la falta de luz natural. En este sentido, diversos autores han propuesto diferentes métodos de documentación 3D adaptados a cada caso específico obteniendo resultados positivos (Azéma *et al.*, 2010; Fritz *et al.*, 2010; Iturbe *et al.*, 2018; Lerma *et al.*, 2010; Rivero *et al.*, 2019). No obstante, la problemática ligada a la documentación de paneles con incisiones grabadas muy finas sigue estando presente (Rivero *et al.*, 2019). El caso de Meravelles se suma a este grupo dada la complejidad intrínseca en la lectura de sus grabados paleolíticos, la forma heterogénea de los distintos sectores que componen el panel principal y, en definitiva, la dificultad existente para su documentación fotográfica. Este hecho nos ha llevado a plantear diversas campañas de documentación, algunas sin éxito, con el fin de comprobar que método se adaptaba mejor a nuestro caso, sobre todo en lo referente a la iluminación para la correcta visualización de los grabados extremadamente finos, que era nuestra principal preocupación. Finalmente, y vistos los resultados obtenidos en otros yacimientos con arte rupestre grabado (Feruglio *et al.*, 2019; Rivero *et al.*, 2019), decidimos ensayar la toma fotográfica con flash portátil para crear un haz de luz rasante. Los resultados de las pruebas, que realizamos mediante fotografía macro y de manera aleatoria en distintas partes del panel, fueron buenos y superaron a los obtenidos mediante otros medios utilizados anteriormente. De este modo, todos los grabados, incluyendo los más finos y superficiales, fueron captados.

Siguiendo el procedimiento empleado anteriormente, tanto para las tareas de documentación, como para describir el emplazamiento de cada figura, dividimos la superficie en distintas secciones que, además, se diferencian por su forma y de manera natural dentro del propio panel. El panel principal (o panel I), que ocupa una superficie de unos 3 m², fue dividido en origen en tres sectores: superior, derecho e izquierdo (Villaverde *et al.*, 2005). En la revisión del conjunto parietal pudimos localizar un nuevo sector, situado en la parte inferior del panel y apenas visible por la posición del andamio instalado en 2004 tras el descubrimiento de los grabados paleolíticos. De ahí que reestructurásemos de nuevo las partes en las que se divide el panel, de manera que para el presente trabajo preferimos distinguir cuatro sectores: superior izquierdo, superior derecho, inferior izquierdo e inferior derecho (figura 59). En el caso de los paneles con grabados recién descubiertos de la Estancia 1, documentamos el panel II. Dadas las dimensiones de este último, decidimos dividirlo de manera artificial, ya que gran parte del mismo se encuentra actualmente recubierto de calcita, en dos sectores, uno alto y otro bajo, para facilitar su documentación.

Una vez decidida la fuente de iluminación con flash, planificamos la campaña de documentación del panel principal teniendo en cuenta el resto de aspectos que podían condicionar la calidad de los resultados. Por un lado, el sistema de andamiaje era algo inestable, limitaba la posición del trípode según la parte del panel que queríamos fotografiar y tapaba, en gran medida, el sector inferior derecho (figura 60). Por otro lado, la naturaleza heterogénea del soporte

con la forma particular de cada sector, cada uno a una profundidad distinta debido a las concavidades y salientes de la roca, nos obligó a trabajar con diferentes distancias según la zona del panel que queríamos fotografiar.

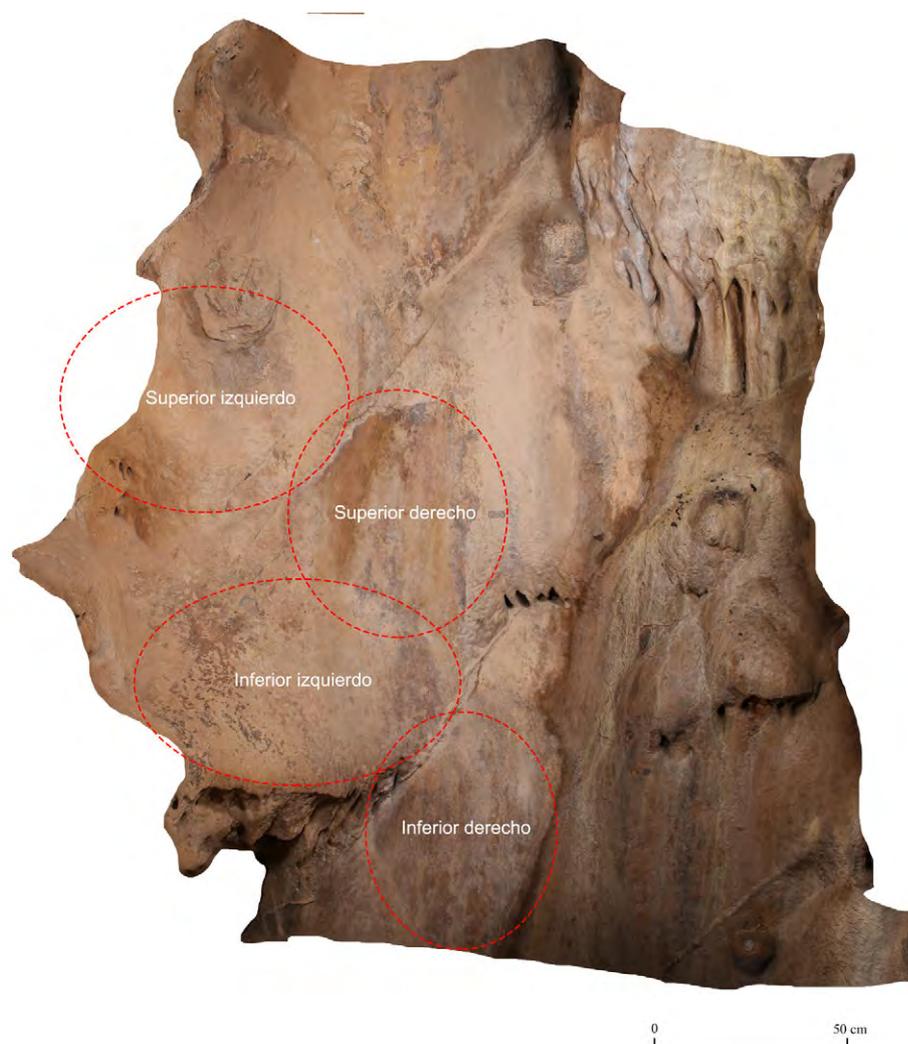


Figura 59. Modelo 3D del panel principal (elaborado por J.L. Lerma) con indicación de los cuatro sectores.

Dado que nuestro objetivo era obtener una documentación en dos dimensiones que sirviera como base para la reproducción gráfica de los motivos mediante su vectorización, decidimos realizar un levantamiento fotogramétrico para cada sector que compone el panel. De esta manera ganaríamos calidad y definición en la toma de datos y, en consecuencia, podríamos

elaborar los calcos con un mayor índice de detalle gracias a la exportación de ortomosaicos¹ procedentes de las propias restituciones 3D. En este sentido, las mayores dificultades se produjeron en la documentación del sector superior izquierdo, situado a una mayor profundidad y altura, y con posibilidades de aproximación muy limitadas. Para la toma de datos en el sector inferior derecho, nos vimos obligados a retirar el sistema de andamiaje, ya que limitaba mucho su visibilidad (figura 61). Para ganar algo de estabilidad en la toma de datos en esta zona de panel, nos servimos de una pequeña estructura provisional de madera en la que pudimos sostener el trípode y la cámara, mientras las dos personas trabajábamos apoyados sobre el suelo de la cavidad.

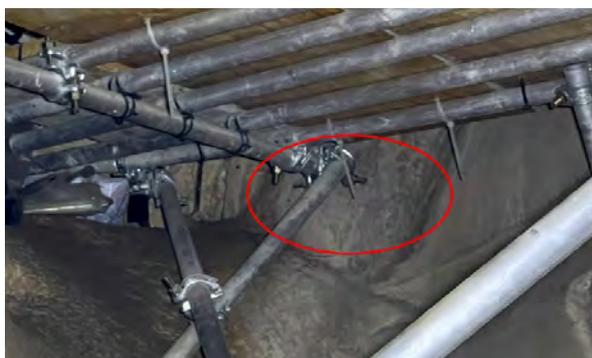


Figura 60. Indicación de la parte del sector inferior derecho que estaba oculta por el andamio.

La documentación se realizó de manera íntegra con una cámara réflex Nikon D800E y objetivo macro de 60 mm f/2.8, tanto en el panel principal como en el panel II (Estancia 1). El modelo de flash que utilizamos fue el Godox TT600 con el Trigger Godox X2T. Como comentamos anteriormente, las condiciones específicas en las que se emplaza el sector superior izquierdo y su carácter heterogéneo, limitó los resultados de la fotogrametría realizada en este sector. De ahí que realizáramos de manera específica en esta zona del panel, además de la ortofoto, una fotografía individual de cada motivo con objetivo de 24 – 70mm f/2.8 para poder acercarnos más a la superficie decorada y obtener unas imágenes con una visibilidad mayor de los grabados. La distancia de la cámara con respecto del panel varió ligeramente según la profundidad de la zona. En las zonas más hondas la distancia máxima fue de 55 cm y en las más próximas de 30 cm. En el caso del panel II de la Estancia 1 el procedimiento utilizado fue el mismo que para el panel principal, situándonos a unos 30 cm del panel.

Como desarrollaremos más adelante, los modelos fotogramétricos y los ortomosaicos generados fueron la base fundamental para la elaboración de los calcos. No obstante, era necesario contar también con una herramienta que nos permitiera disponer de una visión de

1. El ortomosaico es la unión, como si de un puzzle se tratara, de todas las imágenes tomadas y seleccionadas para generar el modelo 3D, y que han sido corregidas ortográficamente y georreferenciadas. El resultado es un mosaico de imágenes en 2D.

conjunto de todo el panel, que nos acercara durante el trabajo de laboratorio a los accidentes naturales de la roca, al emplazamiento de los motivos dentro del panel, y que nos ayudara a comprender la construcción de toda la secuencia artística, el uso del espacio y la interrelación entre los distintos sectores. De ahí que, antes de nada, y con el andamio todavía instalado, decidiéramos realizar un modelo 3D de la práctica totalidad del panel y las zonas contiguas (figura 59). Este trabajo fue realizado por el Prof. José Luis Lerma (Universitat Politècnica de València) con una cámara réflex Canon EOS 5 DSR de formato completo (sensor CMOS de 50.6 MP) y objetivo Canon EF 24 mm f/2.8 IS USM. Esta toma fotogramétrica general se realizó a 2 m aproximadamente del panel.



Figura 61. El panel principal tras retirar el sistema de andamiaje.

4.2. TRABAJO DE LABORATORIO

El trabajo de laboratorio o gabinete es aquel que hemos desarrollado en la Universitat de València y que no ha requerido de visitas frecuentes al yacimiento. Se trata de aquellas tareas que se pueden realizar a partir de toda la información obtenida durante el trabajo de campo.

4.2.1. La elaboración del modelo fotogramétrico

Tal y como indicamos en el apartado dedicado al método de documentación, llevamos a cabo un levantamiento fotogramétrico de cada sector del panel principal y del nuevo panel con grabados procedentes de la Estancia 1. El objetivo de realizar una fotogrametría para cada sector era obtener un ortomosaico en el que las figuras y las superposiciones existentes se pudiesen observar con un mayor índice de detalle.

Para la realización de los modelos fotogramétricos utilizamos Agisoft Metashape Profesional (versión 2.0.1), software que realiza el procesamiento fotogramétrico de imágenes digitales y genera datos espaciales en 3D. Los pasos que seguimos para elaborar cada uno de ellos fueron los siguientes:

- **Añadir fotografías.** Creando previamente en el espacio de trabajo un bloque (chunk 1), agregamos las imágenes que habíamos seleccionado para el modelo fotogramétrico.
- **Orientar fotografías.** En este punto se alinean las imágenes. Lo que hace el software es buscar puntos en común en las imágenes y los empareja en puntos de enlace. Además, también localiza la posición de la cámara en cada fotografía. La precisión que escogimos fue máxima para ganar calidad en el procesado. También marcamos la pre-selección genérica, para que el programa se encargara de buscar los puntos de unión por pareja de imágenes. Los puntos clave por foto, es decir, el número de puntos que pedimos al programa que identifique para cada fotografía, fueron 50.000 y los puntos de paso por foto 5000. Por último, marcamos el ajuste adaptativo del modelo de cámara para que el software corrija las distorsiones de la cámara. El resultado de la alineación de las imágenes lo observamos en el espacio de trabajo en forma de nube de puntos de enlace, necesaria para determinar los mapas de profundidad. También es posible observar los puntos de posición de la cámara.
- **Alinear y posicionar el modelo.** En este paso lo que hicimos fue cambiar el modo de vista del modelo a vista ortográfica para poder orientar bien el modelo.
- **Eliminar los puntos que sobran del modelo.** Decidimos realizar este paso al comienzo para evitar los errores de procesado que podían surgir si lo hacíamos más adelante.
- **Crear nube de puntos densa.** Corresponde a los puntos posicionados tridimensionalmente. Escogimos la calidad alta para obtener el mejor resultado posible. Respecto al filtrado de profundidad, escogimos el moderado o leve, dada la complejidad de los modelos.
- **Crear malla.** Se trata de un modelo poligonal y superficie en 3D. Dado que ya habíamos

creado la nube de puntos densa en el paso anterior, seleccionamos esta última para que fuera tomada en los datos de fuente. En cuanto al tipo de superficie, marcamos arbitrario 3D, y el número de caras que escogimos fue de calidad alta, ya que buscábamos conseguir la mejor resolución, aunque el tiempo de procesado fuera mayor. Respecto a la interpolación, la dejamos habilitada por efecto.

- **Crear textura.** Con este paso obtenemos una reproducción digital realista del modelo, tomando como base las imágenes de partida para otorgar el color y realismo. El tipo de textura seleccionado fue mapa de RGB y el origen de los datos las imágenes. El modo de mapeado que escogimos fue genérico y en el modo de mezcla la opción de mosaico. En cuanto al tamaño/número de texturas escogimos 8192 para una mayor calidad y 1 textura. Por último, habilitamos el cierre de agujeros.

Siguiendo todos estos pasos conseguimos obtener el modelo tridimensional, que exportamos en .JPEG y precisión 6. A continuación, procedimos a escalar manualmente el modelo fotogramétrico mediante dos mediciones para ganar más precisión.

Por último, creamos el ortomosaico. En cuanto al tipo de proyección escogimos la opción planar y el modo de mezcla mosaico (por defecto) que concede más calidad a la imagen. Marcamos la opción de refinar líneas de costura y permitimos el cierre de agujeros. Una vez terminado este proceso pudimos exportar el ortomosaico y finalizar nuestro trabajo con Agisoft Metashape Professional. Todos los pasos descritos fueron aplicados en la creación del modelo fotogramétrico de todos los sectores que componen el panel principal y el panel II de la Estancia 1.

4.2.2. El procesamiento de las imágenes y la realización de los calcos

4.2.2.1. EL GRABADO

Una vez obtenido el modelo 3D de cada sector y el correspondiente ortomosaico, importamos este último a Photoshop CS6 (Versión 13.1.2). Por un lado, escalamos la ortofoto a tamaño real. Por otro lado, se corrigió la exposición y el color, así como los errores de enfoque generados tras el procesamiento de datos en Agisoft Metashape, y que se pudieron apreciar en pequeñas zonas de las ortofotografías. Estos últimos fueron corregidos mediante un filtro de enfoque. Tras estas ligeras modificaciones, procedimos a la realización de los calcos.

Para elaborar los calcos de los motivos grabados nos servimos del software de vectorización gratuito Inkscape 1.2. En el espacio de trabajo importamos el ortomosaico de cada sector a tamaño real y, sobre este, elaboramos los calcos de forma manual y ayudándonos de la tableta gráfica Wacom Intuos 4, tratando de reproducir fielmente todos los motivos y líneas grabadas sobre el panel. Una vez vectorizado cada sector, exportamos los calcos en formato .TIF.

Por último, para la superposición de los calcos en su soporte utilizamos el software gratuito de edición de imagen GIMP 2.10.34. El procedimiento descrito fue aplicado para la elaboración de todos los calcos grabados, tanto del panel principal, como del panel II.

4.2.2.2. LA PINTURA

Los motivos pintados se han localizado únicamente en el la Estancia 1. El tratamiento digital de las imágenes se ha realizado mediante el plugin DStretch, complemento del software gratuito ImageJ. Desde los últimos años, se trata de un programa muy conocido y utilizado en el ámbito de la investigación del arte rupestre para facilitar la visibilidad de la pintura en la imagen utilizando un método no invasivo y facilitando el proceso de calco (Domingo *et al.*, 2015; Le Quellec *et al.*, 2015; Quesada, 2008; Robert *et al.*, 2016).

El programa DStretch contiene distintos botones de espacio de color, cada uno con diferentes resultados según el tono del pigmento que queremos realzar, que generan un ajuste de decorrelación en la imagen. Cuando se pulsa el botón, el programa calcula la matriz de covarianza de los colores de la imagen dentro del espacio de color elegido y luego determina la transformación, enfatizando el contraste entre el motivo pintado y su soporte, y creando una imagen en falso color (Harman, 2005).

En el caso de la pintura de Meravelles, al encontrarse en un estado de conservación deficiente, la aplicación del plugin DStretch fue de gran ayuda en la realización de los calcos. Siguiendo el proceso diseñado años atrás para la elaboración de calcos digitales (Domingo, 2014; Domingo y López-Montalvo, 2002; López-Montalvo, 2010), hemos utilizado un programa de edición de imagen, en nuestro caso Photoshop CS6 (Versión 13.1.2), y la herramienta de selección de color, que hemos ido aplicando en zonas reducidas de la imagen, creando capas independientes de cada área seleccionada para ganar precisión durante el proceso de calco. Una vez finalizada la selección de color en toda la imagen y hechas las modificaciones necesarias con la herramienta de borrado (con esta eliminamos aquellos vestigios de color incorporados tras la selección y que no corresponden a pigmento), unimos todas las capas en una, que corresponderá al calco total y final de la imagen. Finalmente, superponemos el calco al soporte. En nuestro caso, el calco que ofrecemos está en falso color, ya que hemos trabajado la selección de color en la imagen procesada con DStretch.

4.3. EL ESTUDIO DE LAS SUPERPOSICIONES: ORIGEN Y DESARROLLO DEL MÉTODO

El estudio de paneles de arte parietal con cientos de trazos superpuestos se revela como una tarea compleja, cuya lectura y ordenación debe abordarse siguiendo unas pautas y un método previamente establecido. En el caso de Meravelles, necesitábamos una herramienta que nos ayudara a descifrar el orden de ejecución del panel, averiguar las distintas fases de realización del mismo, analizar las posibles pautas compositivas que intervinieron en su elaboración, y que nos ofreciera, además, la posibilidad de mostrarlo en una representación objetiva para facilitar la comprensión de su ordenación secuencial.

Cuando nos referimos a las excavaciones arqueológicas, nadie duda en recurrir a la Matriz Harris para ordenar la secuencia estratigráfica en un yacimiento. Este método, utilizado desde la década de los setenta en este ámbito, empezará a ser aplicado por pocos investigadores en arte rupestre a partir de los noventa con el objetivo de entender la estratigrafía parietal (Harris y Gunn, 2017).

Para el estudio de Meravelles, del mismo modo, hemos adaptado los principios de estratigrafía arqueológica al estudio de su panel principal. Siguiendo la ley de sucesión estratigráfica, *“una unidad de estratificación arqueológica ocupa su lugar exacto en la secuencia estratigráfica de un yacimiento, entre la más baja (o más antigua) de las unidades que la cubren y la más alta (o más reciente) de todas las unidades a las que cubre, teniendo contacto físico con ambas, y siendo redundante cualquier otra relación de superposición”* (Harris, 1991, p.58). Es decir, el procedimiento constituido por E. Harris establece que entre dos unidades estratigráficas (UE) los vínculos que pueden existir son básicamente tres: superposición (ya sea más antigua o más reciente), contemporaneidad o, directamente, que no exista relación física entre ambas (figura 62). Estas relaciones, que dan lugar a la secuencia estratigráfica, se plasman en el diagrama Harris mediante una línea vertical cuando las UE se superponen, o mediante dos líneas horizontales y en paralelo cuando son sincrónicas (Harris, 1991).

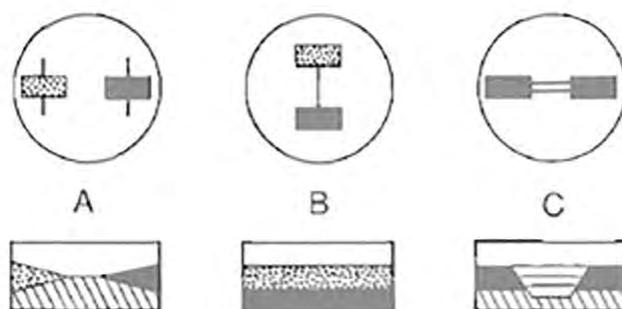


Figura 62. Vínculos existentes entre UUEE (Harris, 1991).

Fruto de la ley de sucesión estratigráfica, hay dos tipos de relaciones de simplificación que pueden utilizarse en la construcción de la Matriz (Loubser, 1997; Pearce, 2010). Por un lado, la relación transitiva, que establece que si A es posterior a B y B es posterior a C, entonces A es posterior a C. Por otro lado, la relación antisimétrica, informa que, si A es posterior a B y B posterior a A, entonces A y B son contemporáneas (Orton, 1980).

Chippindale y Taçon (1993) fueron pioneros en adaptar el método Harris al arte parietal en el estudio de las pinturas de Arnhem Land (Australia). El objetivo principal del trabajo era analizar las relaciones estratigráficas existentes entre los motivos superpuestos. En líneas generales, cada figura tendría su propia numeración y las relaciones entre motivos se expresarían secuencialmente al igual que las UUEE en una excavación. Al poco tiempo este trabajo fue seguido de otros en Sudáfrica (Loubser, 1993 y 1997; Russell, 2000) y también en Australia (Chippindale *et al.*, 2000; Gunn *et al.*, 2010). En Europa disponemos de algunos ejemplos que han servido de base para la elección y desarrollo del método aplicado a nuestro caso de estudio. Entre los análisis realizados en Arte paleolítico, podemos mencionar: Cueva de Llonín (Asturias) (Hernando Álvarez, 2010), Fariseu (Valle del Côa, Portugal) (Aubry *et al.*, 2014), Cueva de la Peña de Candamo (Asturias) (Corchón *et al.*, 2015) y Cueva de Cussac (Dordoña, Francia) (Feruglio *et al.*, 2019). El método también ha sido aplicado al estudio del Arte postpaleolítico, como en el abrigo de la Coquinera II (Teruel) (Rogerio Candelera, 2014).

Al trasladar esta metodología de trabajo al estudio del arte parietal de Meravelles, las UE consideradas en la excavación arqueológica para la construcción de la matriz Harris, son sustituidas por la unidad gráfica (UG), es decir, cada motivo identificado, ya sea zoomorfo o signo, y siguiendo la nomenclatura establecida en este trabajo para la ordenación de cada uno de ellos y su número de inventario.

Siguiendo a A. Leroi-Gourhan (1983) en el arte parietal se pueden distinguir tres tipos de relaciones entre las distintas figuras en función de su distribución espacial:

- **Yuxtaposición amplia.** La distancia entre las figuras es superior a la longitud de las figuras representadas.
- **Yuxtaposición estrecha.** La distancia sería inferior a la longitud de las figuras representadas.
- **Superposición.** Cuando las figuras se cruzan en algún punto dando lugar a un recubrimiento, ya sea parcial o total.

Los llamados motivos “flotantes” son aquellos que no presentan ninguna relación de superposición con el resto, lo cual supone un inconveniente de cara a establecer la estratigrafía parietal, ya que no es posible insertar estas representaciones en la matriz de manera objetiva. Para poder integrarlos en la secuencia global, algunos autores han planteado que estos moti-

vos “flotantes” se vinculen a otros de factura similar (Loubser, 1997). Es decir, en nuestro caso, los motivos “flotantes” que dispongan de los suficientes elementos estilísticos de comparación como para poder insertarlos en una de las fases propuestas, se han incluido en las mismas al final del proceso y siempre indicando el procedimiento seguido para su inserción.

El estudio de las relaciones espaciales de cada UG se ha realizado a través de una ficha de análisis estratigráfico donde se han contemplado los siguientes aspectos:

1. La relación de cada UG con respecto al resto. Si su vinculación se realiza por yuxtaposición o superposición.
2. En los casos de superposición, se han plasmado las relaciones estratigráficas existentes en cada uno de los puntos de intersección de las figuras (ver Anexo II).
3. La elaboración de un diagrama individual.

Para la elaboración de la matriz Harris nos hemos servido del software informático Stratify. Este programa ayuda a elaborar de manera automática el diagrama a partir de la información que almacenamos en su base de datos teniendo en cuenta los contextos y las relaciones estratigráficas. Asimismo, también nos permite comprobar de manera automática si la introducción de los datos se está llevando a cabo correctamente, detectando relaciones estratigráficas contradictorias o confusas.

Independientemente de la intencionalidad y del objetivo que las comunidades artísticas tuvieron en la realización del panel principal de Meravelles, lo que era innegable es que se podía observar una sucesión muy clara en el orden de representación de las grafías. Nuestro interés ha residido en conocer las distintas etapas de decoración que han dado lugar al resultado final del panel y en cómo se han articulado los motivos figurativos y no figurativos, siendo conscientes de que es imposible conocer el tiempo transcurrido entre cada representación y fase de ejecución. En este sentido, las relaciones que se han establecido han podido ser tanto de sincronía como de diacronía.

En conclusión, la matriz Harris permite ordenar paneles con superposiciones complejas y mejora el entendimiento de la estratigrafía parietal. No obstante, se ha utilizado poco de cara a desarrollar o aclarar secuencias regionales (Harris y Gunn, 2017). De ahí que, un propósito importante de esta Tesis haya sido comprobar la sucesión de las etapas antigua y reciente del arte Pre-magdalenense propuestas para la región central del mediterráneo ibérico, y la inclusión de los motivos zoomorfos de Meravelles en cada uno de estas fases con un método sistemático y objetivo, como es el estudio de la estratigrafía parietal, siempre que ha sido posible y cuando las relaciones espaciales lo han permitido.

4.4. ANÁLISIS TEMÁTICO, TÉCNICO Y ESTILÍSTICO: CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN

4.4.1. Identificación temática

Los grupos temáticos registrados en Meravelles comprenden representaciones zoomorfas y signos. Para referirnos a cada conjunto hemos utilizado una sigla y a cada motivo se le ha asignado un número en el inventario. En el caso de los zoomorfos, hemos optado por conservar la nomenclatura original, que había sido utilizada en estudios anteriores (Villaverde *et al.*, 2009), de modo que cada animal identificado se ha catalogado con la letra “M” seguida de su número de inventario. En este caso, hemos mantenido también la numeración otorgada a los zoomorfos que ya habían sido identificados y publicados. Para el inventario de signos, no realizado hasta el momento, hemos optado por utilizar la abreviatura “Sg” junto con su numeración correspondiente.

La identificación taxonómica de cada animal se ha realizado de acuerdo a los criterios morfológicos que caracterizan a cada especie. Cuando los rasgos representados en cada motivo no han sido suficientes para una identificación precisa en rango de especie o familia, se ha optado por su catalogación en la categoría de indeterminados. Esto se debe a que son ejemplares que reúnen las suficientes características para ser catalogados como zoomorfos, pero no tienen ningún rasgo distintivo que nos permita precisar su taxón con seguridad, ya sea de manera intencional o por razones de conservación.

Como señalábamos, los zoomorfos reúnen una serie de características anatómicas que, en general, son específicas para cada especie y que las comunidades artísticas del Paleolítico quisieron plasmar, permitiéndonos en la actualidad poder diferenciarlos y llegar a su identificación en el bestiario. Diversos autores han señalado una serie de elementos diagnósticos o criterios formales que cada animal debería reunir de manera total o parcial, para poder llegar a su clasificación en el arte paleolítico (Hernando Álvarez, 2014; Petrognani, 2009 y 2013), que son los mismos que hemos seguido en nuestro estudio.

El caballo se caracteriza por poseer una línea cérvico-dorsal sinuosa, una cabeza relativamente alargada con la quijada marcada, orejas apuntadas y, por último, la presencia de la crinera, ya sea simplificada o detallada. En el caso de las cabras, uno de sus atributos más característicos es su cornamenta, generalmente larga y curvada hacia atrás, pudiendo variar su morfología y ayudándonos a definir en algunos casos la especie representada (*Capra pyrenaica* o *Capra ibex*). Además de la especie, la cornamenta de los cápridos podría mostrar el sexo representado, aunque como se ha señalado en trabajos previos esta cuestión entraña algunos límites, pues tanto las hembras como los machos jóvenes poseen una cornamenta más corta que la cabra macho adulta pudiendo llevar a identificaciones erróneas (Baffier, 1984). Otros

atributos que permiten su identificación, en líneas generales, son la morfología de la cabeza, redondeada y relativamente corta y, en algunas ocasiones, la representación de las orejas, cortas y orientadas hacia arriba. Por lo que respecta a los cérvidos, contamos con una serie de elementos que en muchas ocasiones nos ayudan a precisar el sexo. Los ciervos suelen mostrar una cornamenta bastante desarrollada, la cabeza en una posición alta y el cuello pronunciado. Por su parte, las ciervas no presentan cornamenta y en su lugar se figuran las orejas, que suelen ser alargadas. Ambos pueden presentar el morro ligeramente alargado y la cola corta. Por último, el uro se identifica por poseer una línea cérvico-dorsal caracterizada por una cierta horizontalidad, pero con indicación de la giba, la cabeza alargada y en posición alta, y la presencia de la cornamenta.

La ordenación de los signos en Meravelles ha entrañado una serie de dificultades ligadas no solo a su catalogación, dada la amplitud y variedad de conceptos adoptados en los sistemas de clasificación propuestos en la bibliografía y la imposibilidad de adaptarlos de manera universal, sino también por la propia complejidad compositiva del panel principal, donde la tarea de individualización e identificación de los motivos no figurativos ha sido complicada por las siguientes razones:

- Alto número de superposiciones.
- Número elevado de líneas sueltas no figurativas.
- Gran proximidad entre los temas, con muy pocos motivos aislados.

Para huir de la arbitrariedad y poder identificar los temas de la manera más sistemática y objetiva posible, solo se han individualizado los motivos no figurativos cuando podíamos hacerlo con mayor certeza. Cuando no ha sido posible o su identificación podía causar cierta inseguridad, se ha descrito como posible o hemos optado por incluirlo en la categoría de líneas sueltas.

Como apuntábamos anteriormente, los sistemas de clasificación de los signos son muy diversos. Las propuestas realizadas desde mediados del S.XX hasta la actualidad han contemplado su ordenación desde una perspectiva global, planteando modelos que fueran válidos para todo el arte paleolítico europeo, y regional, limitándose a territorios concretos.

A. Leroi-Gourhan (1965) propuso una ordenación de carácter universal para la organización de los signos, que dividió en dos grupos. Por un lado, los signos tenues, que asoció a formas masculinas, estaban formados esencialmente por formas lineales y rectilíneas, ya fuera de manera individual o en grupo. Por otro lado, distinguió los signos plenos, en este caso femeninos, que estarían comprendidos por formas geométricas de carácter circular, oval, cuadrangular y triangular, así como aviformes, claviformes y escutiformes. Por último, existiría un grupo formado únicamente por puntuaciones.

P. Casado (1977) estableció dos categorías principales divididas a su vez en tipos y subtipos, con 42 formas en total, que aplicó a la catalogación de los signos en la Península Ibérica. Un primer grupo estaba comprendido por formas cerradas, como los signos triangulares, cuadrangulares-rectangulares, ovals y elipsoidales, circulares y pseudo-circulares, y formas intermedias o mixtas. El segundo conjunto lo componían las formas abiertas y de carácter lineal, como las líneas rectilíneas agrupadas, trazos rectos, ramiformes, ángulos, aspás, claviformes, reticulados y zig-zags.

G. Sauvet, S. Sauvet y A. Włodarczyk (1977) propusieron ordenar los signos europeos en doce categorías o grupos que denominaron clés y dentro de cada uno distinguieron entre dos y tres tipos: triangulares, circulares y ovals, cuadrangulares, cuadrangulares con salientes, claviformes, tectiformes, “flechas”, ramiformes, ángulos y zig-zags, cruces, bastoncillos y puntuaciones. Desde un punto de vista global, presenta para cada tipo sus formas en España, Pirineos y Dordoña.

Con un carácter más regional nace la propuesta de D. Vialou (1986) sobre las cuevas de Ariège para el Magdaleniense. Distinguió tres grupos: puntuaciones (a su vez con diferentes variantes), signos lineales y signos contruidos, donde diferenció dos categorías (constantes para aquellos que se documentaban en más de una cavidad y complejos para aquellos hallados en un único yacimiento).

J. L. Sanchidrián (1990) planteó su propuesta para los signos de Andalucía con seis grupos que dividió en 24 formas y distintas variantes, entre ellos: signos rectilíneos, curvilíneos, circulares, cuadrangulares, triangulares, puntuaciones, manchas y trazos en espeleotemas, claviformes, signos integrados y un grupo de diversos.

E. Robert (2006) estudió en su tesis doctoral la relación existente entre los signos y su soporte parietal en el ámbito franco-cantábrico. Este autor distinguió tres familias. En primer lugar, los signos elementales, formados por puntos, líneas y signos angulares. En segundo lugar, formas geométricas simples, compuestas por cruces, triángulos, rectángulos, cuadrados, círculos y ovals. Por último, formas geométricas complejas, que comprenderían los claviformes, tectiformes, aviformes y ramiformes. Asimismo, el autor apunta que esta división en tres familias presentaría ciertas limitaciones al dividirse todos los tipos en más subtipos.

La propuesta de V. Villaverde (1994) fue elaborada a partir de los signos examinados en la Cova del Parpalló, puesto que las clasificaciones planteadas hasta ese momento para el arte parietal europeo y el arte mueble cantábrico planteaban ciertos problemas al trasladarlas a la colección mobiliaria valenciana. Aunque la formulación de V. Villaverde se planteó para el caso específico de Parpalló, en aquellos temas coincidentes se optó por respetar la nomenclatura tradicional y se tuvieron en cuenta los sistemas de clasificación propuestos anteriormente.

En total, se distinguieron un total de 31 tipos, muchos de los cuales poseían a su vez distintas variantes atendiendo entre otras cuestiones a su forma, disposición y técnica de ejecución. La clasificación contempló las siguientes tipologías: banda de líneas paralelas, banda de trazos cortos paralelos, dentado, escaleriforme, zig-zag, ángulo, aspa, arboriforme, huso, laciforme, ramiforme, línea quebrada, haz de líneas, haz de líneas formando banda, haz de trazos cortos, haz de trazos cortos formando banda, trazos pareados, trazos pareados formando banda, puntuaciones, banda quebrada de rayado múltiple, reticulado, rectángulo, triángulo, círculo, espiral, claviforme, superficie raspada, banda raspada, líneas sueltas, superficie pintada y diversos.

Para la clasificación de los signos en la Cova de les Meravelles hemos optado por seguir la clasificación y definición elaborada por V. Villaverde (1994) para Parpalló ya que, pese a la diferencia de soporte entre ambos conjuntos, uno parietal y otro mueble, su proximidad y coetaneidad les hace partícipes de una misma tradición gráfica que se fundamenta tanto en el análisis temático como en el estudio de las convenciones estilísticas, tal y como veremos más adelante.

La diversidad de signos inventariada en Meravelles es más reducida que la que podemos observar en Parpalló. De todas las variantes descritas para el segundo, solo hemos podido identificar ocho tipologías y con escasas variantes (figura 63). Los tipos documentados y los criterios de clasificación que hemos seguido en el presente estudio son los siguientes:

Banda de líneas paralelas (blp). Cuando los dos trazos, próximos entre sí, discurren de manera paralela y tienen una longitud considerable. Entre las variantes propuestas en la clasificación de Parpalló, hemos podido distinguir la banda de líneas convergentes (blc), cuando la banda va estrechando su recorrido y ambos trazos que la conforman tienden a confluir en uno de sus extremos, banda de líneas convergentes incurvada (blci), similar a la anterior, pero de tendencia curva, y la banda de líneas paralelas incurvada (blpi), que cumple los requisitos de la primera descrita, pero con un recorrido curvilíneo. Durante los trabajos de catalogación e inventario, observamos que en el sector inferior derecho existía un fenómeno recurrente que consistía en formar bandas de líneas paralelas, pero con trazos de diferente longitud. De ahí que decidiéramos crear dos subtipos nuevos dentro de esta variante para poder llevar a cabo un inventario más objetivo de este tipo de motivos: banda de líneas paralelas con lados de longitud desigual (blpld) y banda de líneas paralelas incurvada de longitud desigual (blpild).

Aspa (as). Cuando dos trazos se cruzan en forma de “X”.

Haz de líneas. Cuando los trazos, continuos, discurren en una misma dirección y su recorrido puede establecerse. Las variantes que hemos identificado en Meravelles son el haz de líneas paralelas (hlp), cuando los trazos discurren en paralelo, haz de líneas convergentes (hlc), cuando los trazos tienden a converger en un punto, haz de líneas convergentes incurvadas (hlci), se

diferencia del anterior porque su recorrido es curvilíneo, y haz de líneas entrecruzadas (hle), cuando los trazos, aun siendo rectilíneos, tienden a superponerse en algún punto.

Haz de líneas formando banda. Su definición no difiere del tipo anterior, tampoco la de sus variantes, salvo en su longitud, ya que en este caso las líneas deben ser más largas que anchas. Entre sus variantes hemos podido documentar el haz de líneas paralelas formando banda (hl-pfb) y el haz de líneas entrecruzadas formando banda (hlefb).

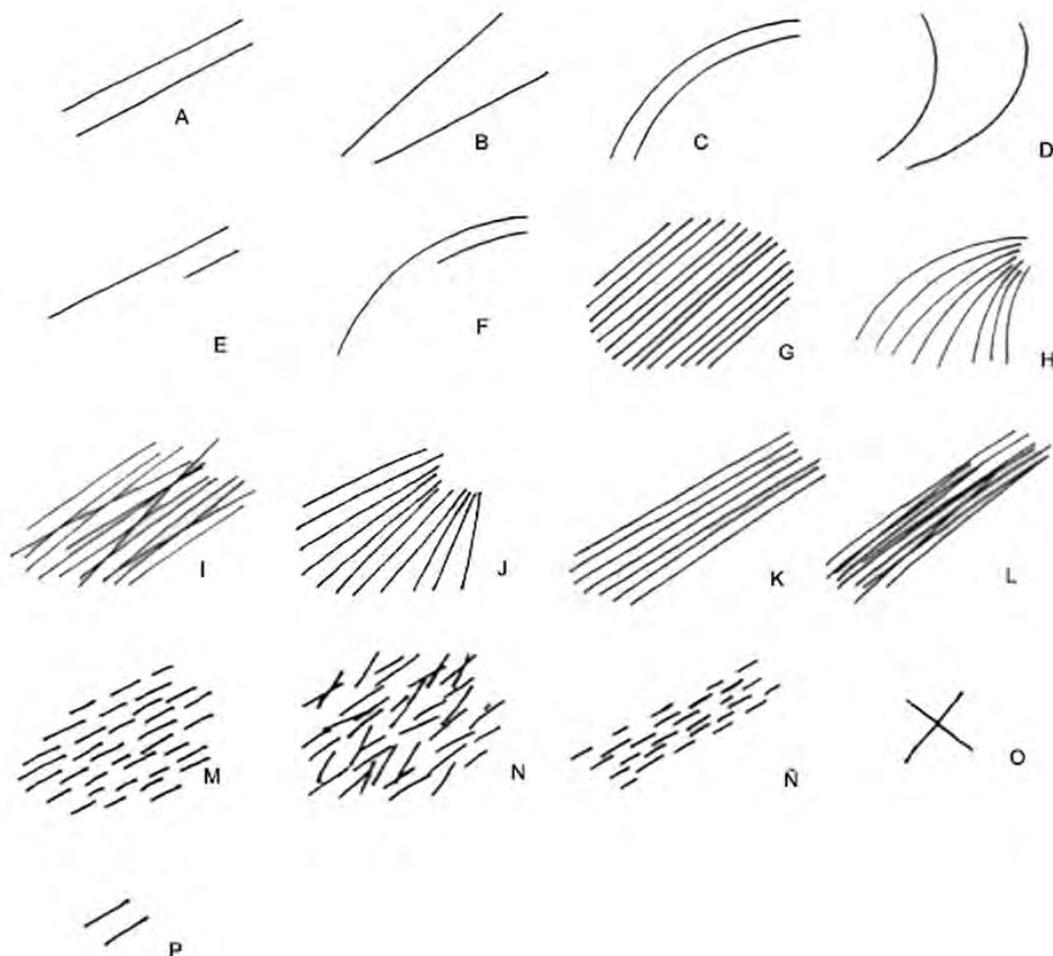


Figura 63. Clasificación de los signos identificados: a) banda de líneas paralelas; b) banda de líneas convergentes; c) banda de líneas paralelas incurvada; d) banda de líneas convergentes incurvada; e) banda de líneas paralelas con lados de longitud desigual; f) banda de líneas paralelas incurvada con lados de longitud desigual; g) haz de líneas paralelas; h) haz de líneas convergentes incurvadas; i) haz de líneas entrecruzadas; j) haz de líneas convergentes; k) haz de líneas formando banda; l) haz de líneas entrecruzadas formando banda; m) haz de trazos cortos paralelos; n) haz de trazos cortos entrecruzados; ñ) haz de trazos cortos paralelos formando banda; o) aspa; p) trazos pareados (a partir de Villaverde, 1994, p. 225).

Haz de trazos cortos. Se diferencia del haz de líneas por la longitud de los trazos que forman el haz, que en este caso deben ser de corto recorrido. Entre sus variantes hemos identificado el haz de trazos cortos paralelos (htcp) y el haz de trazos cortos entrecruzados (htce).

Haz de trazos cortos formando banda. Para cumplir esta tipología, la longitud del haz debe ser mayor que su anchura. La única variante documentada es el haz de trazos cortos paralelos formando banda (htcpfb).

Trazos pareados (tp). Cuando los trazos son relativamente cortos y se disponen en paralelo.

Líneas sueltas. Se trata del tema más numeroso en Meravelles. En el estudio de Parpalló fue incluido dentro del listado tipológico debido a su abundancia en la colección y a su ausencia dentro de los estudios tradicionales. Para la incorporación de los motivos dentro de este tipo no se ha tenido en cuenta su número, incluyéndose desde la línea individual hasta el grupo de trazos. Las variantes documentadas son las líneas sueltas rectas (lsr), líneas sueltas rectas entrecruzadas (lsre), líneas sueltas curvas (lsc), líneas sueltas curvas entrecruzadas (lsce), líneas sueltas rectas cortas (lsrt), líneas sueltas rectas cortas entrecruzadas (lsrte), líneas sueltas rectas y curvas (lsrc), líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas (lsrce) y líneas sueltas rectas y curvas cortas (lsrct).

Para la agrupación de las líneas sueltas hemos tenido en cuenta los siguientes criterios relacionados con las características del trazo: morfología, proximidad, orientación, recorrido y longitud.

4.4.2. Estudio estilístico

En el análisis estilístico de las grafías hemos distinguido una serie de campos que consideramos determinantes a la hora de definir cada figura y todos los factores que intervienen en su construcción. En este apartado haremos referencia a la parte representada de cada motivo, su disposición, orientación, dimensiones, perspectiva, animación, estadio figurativo y la forma. En el estudio de la forma se han incluido rasgos relativos a la construcción de la cabeza, el cuerpo y las extremidades. Hemos seguido los criterios estilísticos formulados para el estudio de Parpalló (Villaverde, 1994) para poder evaluar, entre otras cuestiones, la posible distinción de las dos fases establecidas para el Pre-magdalenense en la fachada central del mediterráneo ibérico, al igual que se realizó a partir del estudio detallado de la colección (Villaverde, 2017). Asimismo, hemos añadido algunos caracteres no contemplados en el estudio de la cabeza, como la línea frontal, y en el del cuerpo, como la morfología de la línea cérvico-dorsal, vientre y grupa, que sí se han contemplado como variantes en otros trabajos (Hernando Álvarez, 2014). Por último, hemos incluido también la técnica, pero en este capítulo la abordaremos en un apartado específico.

Parte representada

Para expresar la parte representada hemos utilizado la nomenclatura establecida por C. Hernando Álvarez (2014) con pocas variaciones:

Completo. Cuando se representa la cabeza, el cuerpo y las extremidades del animal, tanto anteriores como posteriores.

Casi completo. Si dispone de cabeza, cuerpo y las extremidades anteriores o posteriores.

Incompleto. Si falta alguna de las partes esenciales como la cabeza, el cuerpo o las extremidades. En esta categoría distinguiríamos:

- **Prótomo.** Si se representa la cabeza y el arranque del cuello y de la línea cérvico-dorsal.
- **Tren anterior.** Si disponemos de la cabeza, el arranque del cuello y de la línea cérvico-dorsal y las extremidades anteriores.
- **Tren posterior.** Cuando se representen las extremidades posteriores, la grupa y parte de la línea cérvico-dorsal o del vientre.
- **Mitad superior.** Si se ha representado la cabeza, la línea cérvico-dorsal y la grupa o su arranque. En este caso estarían ausentes las extremidades y el vientre.
- **Acéfalo.** Si únicamente carece de cabeza

Esbozo. Hemos añadido esta categoría para referirnos a aquellos zoomorfos muy simplificados o esquematizados.

Cuando ha sido posible, hemos señalado si la parte documentada es fruto de una elección intencional o si, por el contrario, se debe probablemente a problemas de conservación.

Disposición

La disposición se refiere al emplazamiento que la figura tiene en el panel con respecto a la línea ficticia del suelo. Hemos distinguido: horizontal, vertical, inclinada ascendente o descendente e inversa. Esta última se ha utilizado para referirnos a las figuras cuyas extremidades se encuentran en posición opuesta al suelo.

Orientación

En la orientación hemos distinguido entre la izquierda y la derecha para hacer referencia a la dirección hacia la que se dirige el morro o cuerpo del animal.

Dimensiones

Para establecer las medidas de cada motivo zoomorfo se ha tomado la distancia comprendida entre el morro y la grupa y la altura existente entre el dorso y la línea ventral, siempre considerando las distancias máximas. En el caso de los motivos no figurativos, se ha tomado su altura y anchura máxima.

Perspectiva

La perspectiva fue definida por A. Leroi-Gourhan como la “*percepción visual que consiste en crear a partir de una superficie bidimensional, mediante líneas de fuga, la ilusión de un espacio tridimensional*” (Leroi-Gourhan, 1983, p.31). La perspectiva de los distintos miembros que integran la figura no tiene por qué coincidir de ahí que “*si en una misma figura coinciden diversos tipos de perspectiva al tratar la cabeza y las patas, el criterio seguido para establecer la perspectiva global ha sido el siguiente: cuando la perspectiva biangular recta coincide con alguna otra -biangular oblicua, perfil absoluto o normal-, se la considera como dominante [...] lo mismo se hace cuando coinciden la biangular oblicua y el perfil absoluto o la normal; y cuando la coincidencia se da entre la normal y el perfil absoluto, entonces se prima la perspectiva normal*” (Villaverde, 1994, p.86).

Los distintos tipos de perspectiva distinguidos por A. Leroi-Gourhan (1983) (figura 64) fueron los siguientes:

Perfil absoluto. La perspectiva es inexistente. Solo se representa un miembro por par.

Perspectiva biangular oblicua. Los puntos de vista de las distintas partes representadas difieren 45° (correspondería a la perspectiva “semitorcida” de Breuil).

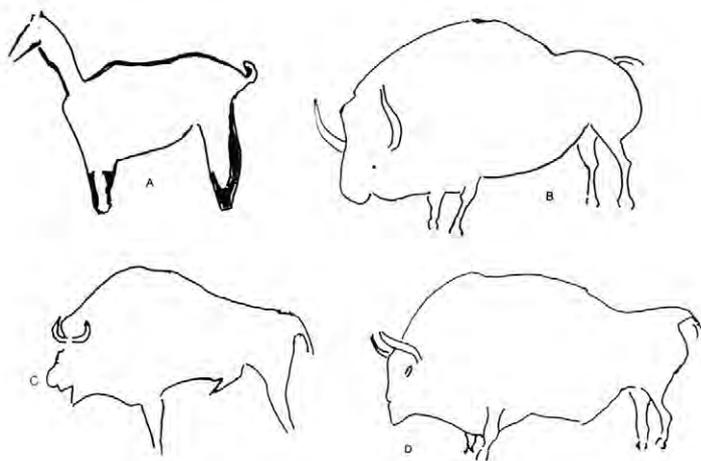


Figura 64. Tipos de perspectiva identificadas: a) perfil absoluto; b) biangular oblicua; c) biangular recta; d) uniangular (a partir de A. Leroi-Gourhan, 1983, p.33).

Perspectiva biangular recta. El motivo se construye alternativamente de perfil y de frente, difiriendo los puntos de vista en 90° (correspondería a la “torcida” de Breuil).

Perspectiva uniangular. El animal se representa desde el mismo punto de vista que la persona que lo observa, es decir, solo se plasma un punto de vista que es ligeramente anterior o posterior.

Animación.

La animación intenta dar cuenta del movimiento en las representaciones para expresar determinados comportamientos, ya sea de manera más llamativa o de un modo más moderado (Azéma y Rivère, 2013).

A. Leroi-Gourhan (1983) planteó cuatro tipos de animación:

Animación nula. Ausencia de movimiento. Dentro de este tipo se distinguen las representaciones en extensión vertical rígida (con las extremidades ausentes o apuntadas) y en extensión vertical apoyada (el individuo aparece en estado de reposo).

Animación simétrica. Las cuatro extremidades dan cuenta del movimiento al mismo tiempo.

Animación segmentaria. El movimiento solo se expresa en una parte del cuerpo (por ejemplo: cabeza, cuello, cola o una extremidad).

Animación coordinada. Se suman diferentes elementos de animación para mostrar el movimiento real del animal. En este caso el interés se centra sobre todo en las extremidades, que pueden aparecer en animación coordinada lateral o diagonal, en función de si se muestra el movimiento en las patas de un mismo costado o de ambos. M. Ázema también denominó a este tipo animación coordinada simple (Ázema, 1992). Por último, A. Leroi-Gourhan (1983) emplea la animación coordinada compleja para referirse a aquella a la cual al movimiento de las extremidades se suma otra parte del cuerpo como la cabeza o la cola.

Estadio figurativo

El estadio figurativo está relacionado con la articulación de las distintas partes que componen la figura. A. Leroi-Gourhan (1983) distingue cuatro:

Geométrico puro. La representación está formada por un conjunto de líneas que no permiten su identificación.

Figurativo geométrico. Las líneas nos permiten identificar el sujeto de manera parcial.

Figurativo esquemático. La representación muestra los detalles anatómicos clave, como la cornamenta, orejas, etc., que permiten identificar la figura.

Figurativo analítico. Los detalles son considerables ya que, al interés por mostrar las inflexiones propias del animal, se suma el carácter modelante del trazo, la perspectiva uniangular y unas buenas proporciones, con el fin de mostrar la realidad visual.

Forma

En el estudio de la cabeza hemos tratado las características relativas a la configuración de su parte superior, línea frontal, terminación del morro, quijada y la presencia de detalles anatómicos.

En la parte superior de la cabeza distinguimos si está abierta o cerrada y la presencia o ausencia de orejas y/o cornamenta. Para las orejas y cornamentas de cérvidos y cabras (se han documentado cuatro categorías (figura 65):

Triple trazo lineal. Este tipo “se construye con tres líneas elementales: dos subparalelas figuran el cuello y la cabeza y se abren en abanico para representar uno de los cuernos y la mandíbula; la tercera línea cierra el espacio abierto dejado por las otras dos, indicando el otro cuerno y la frente” (Fortea, 1978, p.105).

“V” lineal. Las orejas o cuernos se añaden de manera independiente en la parte superior, sin formar parte de la línea frontal o cervical. Las dos líneas discurren juntas en su arranque.

“U” abierta lineal. La cornamenta se configura mediante dos trazos que pueden ser continuidad o yuxtaponerse a la línea cervical y la de la frente. Los dos trazos se abren y se caracterizan por formar una concavidad en su parte interna.

Simple lineal. Una línea representa una oreja o cuerno. Aunque en Parpalló se distinguen dos subvariantes, en Meravelles solo encontramos la que se configura mediante una línea que es prolongación de la frente. terior o posterior.

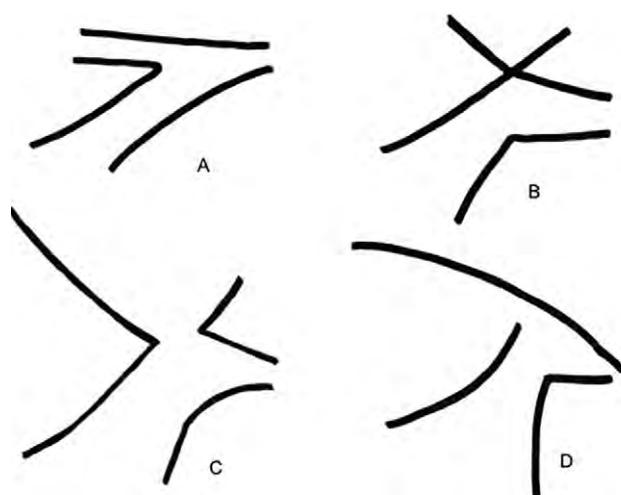


Figura 65. Configuración de la parte superior de la cabeza en cabras y ciervos: a) triple trazo lineal; b) “V” lineal; c) “U” abierta lineal; d) simple lineal (a partir de Villaverde, 1994, p.100).

Para los bóvidos hemos documentado tres variantes (figura 66).

Lineal. Se representa un solo cuerno mediante un trazo rectilíneo.

“U” abierta lineal. Se ejecuta mediante dos trazos, de manera muy similar a la descrita para la misma variante de cabras y ciervas.

Lineal doble. Es una variante no contemplada en la tipología de Parpalló y que hemos descrito para el caso del uro M-8, ya que no encaja con el resto de tipos. Se trata de la cornamenta ejecutada mediante dos trazos rectos, uno se fusiona con la línea cervical y otro con la frontal. Uno es relativamente vertical y el otro está echado hacia delante, quedando abierta la parte superior de la cabeza.

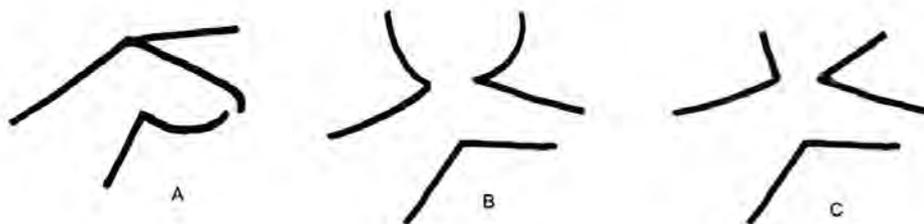


Figura 66. Configuración de la parte superior de la cabeza en bóvidos: a) lineal; b) “U” abierta lineal; c) lineal doble (a partir de Villaverde, 1994, p.103).

Para los caballos hemos distinguido (figura 67):

Crinera en escalón. Existe un desnivel entre la crinera y la frente, estando ambas unidas por esta línea.

Sin crinera.

Orejas lineales. Formadas por dos trazos verticales y rectos.



Figura 67. Configuración de la parte superior de la cabeza en caballos: a) crinera en escalón; b) orejas lineales (a partir de Villaverde, 1994, p.103).

En cuanto a la línea frontal, hemos establecido si esta es cóncava o recta. Para la terminación del morro hemos distinguido si es abierto o cerrado y si su forma es recta, redondeada, apuntada o si se trata del tipo caído y asimétrico (figura 68). En esta última variante, el hocico forma una especie de angulación en su parte inferior, ya que la línea superior, que correspondería a la zona de la boca, se desborda hasta un punto un poco más bajo que la línea de la mandíbula (Villaverde *et al.*, 2009). Por lo que respecta a la quijada, la hemos clasificado como recta, convexa o sinuosa. Por último, nos hemos referido a la presencia de detalles anatómicos propios de la cabeza: boca, oreja y ollar, y que es posible documentar entre los zoomorfos de Meravelles.

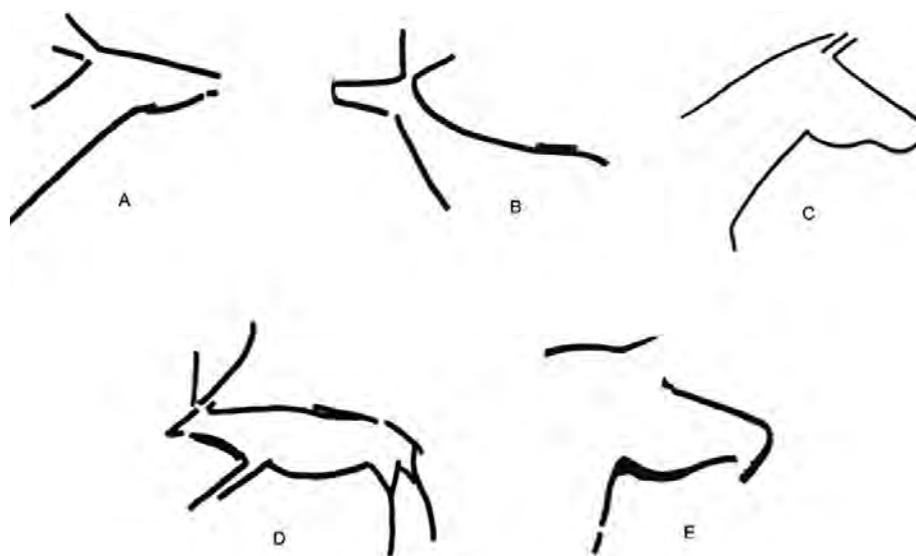


Figura 68. Terminación del morro: a) abierto; b) recto; c) redondeado; d) apuntado; e) caído y asimétrico (a partir de Villaverde, 1994, p.95).

En lo relativo al cuerpo, hemos tratado los siguientes aspectos: articulación cuello y quijada, proyección o alargamiento de la cabeza o cuello, articulación pecho y pata, características del trazo, proporciones, gravidez, forma de la línea cérvico-dorsal, del vientre, grupa y la presencia o no de detalles anatómicos.

La articulación del pecho y la pata es una variante que se contempló en el estudio de Parpalló para valorar la concepción general de la figura y su construcción, aunque no suponga un rasgo estilístico decisivo como marcador cronológico. La articulación consiste en la presencia o no de una inflexión entre las dos partes anatómicas. En la misma línea hemos considerado también la articulación entre el cuello y la quijada, así como las características del trazo en la construcción de la figura. Sobre esta última cuestión hemos distinguido si el trazo es continuo o discontinuo y si es rectilíneo o modelante.

Las proporciones constituyen “uno de los apartados más interesantes de cara a valorar la concepción de la figura desde una perspectiva evolutiva, fijando así los rasgos propios del estilo” (Villaverde, 1994, p.134). En el caso de Meravelles, para el estudio de las proporciones hemos analizado las relaciones entre la cabeza y el cuerpo, y las patas y el cuerpo. Asimismo, hemos contemplado la presencia o no de gravidez ventral y la proyección o alargamiento de la cabeza o cuello.

La línea cérico-dorsal la hemos descrito según su recorrido. En este sentido, puede ser recta, sinuosa (con forma de “S”) o cóncava, por indicación de la giba para los uros. En la descripción de la grupa nos hemos referido a su elevación, si se sitúa en una posición alta o baja, aunque este aspecto va muy ligado a la forma de la línea cérico-dorsal (Hernando Álvarez, 2014). Por lo que respecta al vientre, hemos distinguido entre recto o convexo. Por último, hemos hecho referencia a los detalles anatómicos referidos al cuerpo que, en nuestro caso, se trataría únicamente de la cola.

Un último apartado relativo a la forma lo constituye el estudio de las extremidades (figura 69). Las variantes documentadas en Meravelles son las siguientes:

Paralelas abiertas. Se configura mediante dos trazos paralelos que permanecen abiertos al final de su recorrido.

Paralelas abiertas divergentes. Se dibuja con dos líneas paralelas abiertas que tienden a divergir en su extremo distal.

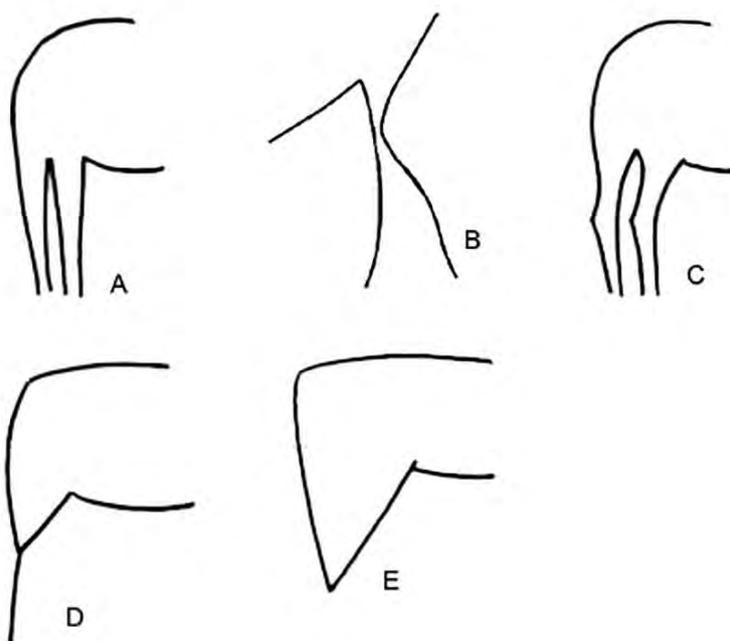


Figura 69. Variantes documentadas en el estudio de las extremidades: a) paralelas abiertas; b) paralelas abiertas divergentes; c) paralelas abiertas naturalistas; d) triangular prolongada; e) triangular (a partir de Villaverde, 1994, p.117).

Paralelas abiertas naturalistas. Como la primera variante descrita, se configura mediante dos trazos paralelos que permanecen abiertos en su final, pero en este caso se indica el codo mediante la representación de una inflexión.

Triangular prolongada. Con forma de triángulo invertido. La línea que conforma uno de los lados se prolonga.

Triangular. Forma aproximadamente un triángulo invertido.

4.4.3. Análisis técnico

La técnica identificada casi de manera exclusiva en Meravelles es el grabado. Únicamente hemos podido documentar en la Estancia 1 tres restos pictóricos, realizados mediante pintura roja lineal, cuya discusión será abordada más adelante.

El estudio técnico se ha realizado mediante la observación en campo y con la obtención de macrofotografía de detalle. Las únicas variantes que hemos contemplado en nuestro trabajo han sido la modalidad, el perfil y el grosor del trazo. No nos hemos adentrado en un análisis tecnológico más preciso, de ahí que no hagamos referencia a determinadas variaciones como, por ejemplo, el número de pasadas de un útil, su orientación u otros rasgos morfológicos más precisos que determinen la forma del trazo, y que nos refiramos únicamente a su resultado final. Se trata de cuestiones que nos gustaría tratar en un futuro con trabajos específicos y que, por el momento, hemos dejado a un lado para la elaboración de nuestra tesis.

Las modalidades de grabado documentadas en el yacimiento son el trazo simple y el trazo múltiple, este último presente en muy pocas figuras (figura 70). En cuanto a la sección del trazo, hemos distinguido el trazo inciso de perfil en “V” y el trazo inciso de perfil en “U” (figura 71). Las diferencias entre uno y otro se deben básicamente a la morfología que adquiere la parte activa del útil utilizado para grabar, de forma apuntada en el primero y redondeada en el segundo, ya que a nivel técnico o gestual ambos tipos no presentan diferencias (Rivero, 2017).

Por lo que respecta al grosor, hemos agrupado los trazos en tres categorías: ancho (A), fino (F) y muy fino (MF) (figura 72). El trazo ancho tiene entre 0,4 – 0,5 mm de grosor, aunque puede llegar a los 0,6 mm en algunas zonas de su recorrido dependiendo de la orientación del útil. Se trata de un tipo minoritario en el panel principal de Meravelles. El trazo fino puede adquirir los 0,2 – 0,3 mm y el trazo catalogado como muy fino apenas alcanza los 0,1 mm. El trazo fino es la tipología más abundante.

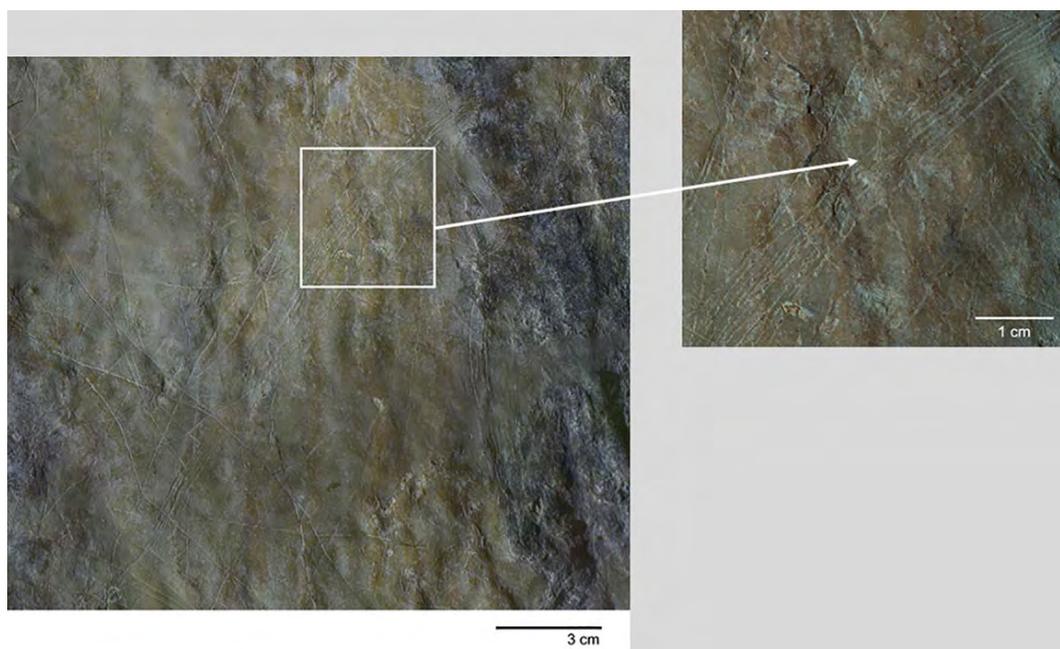


Figura 70. Parte superior del caballo M-9 (izquierda) y detalle de la utilización del trazo múltiple para representar la crinera (derecha).

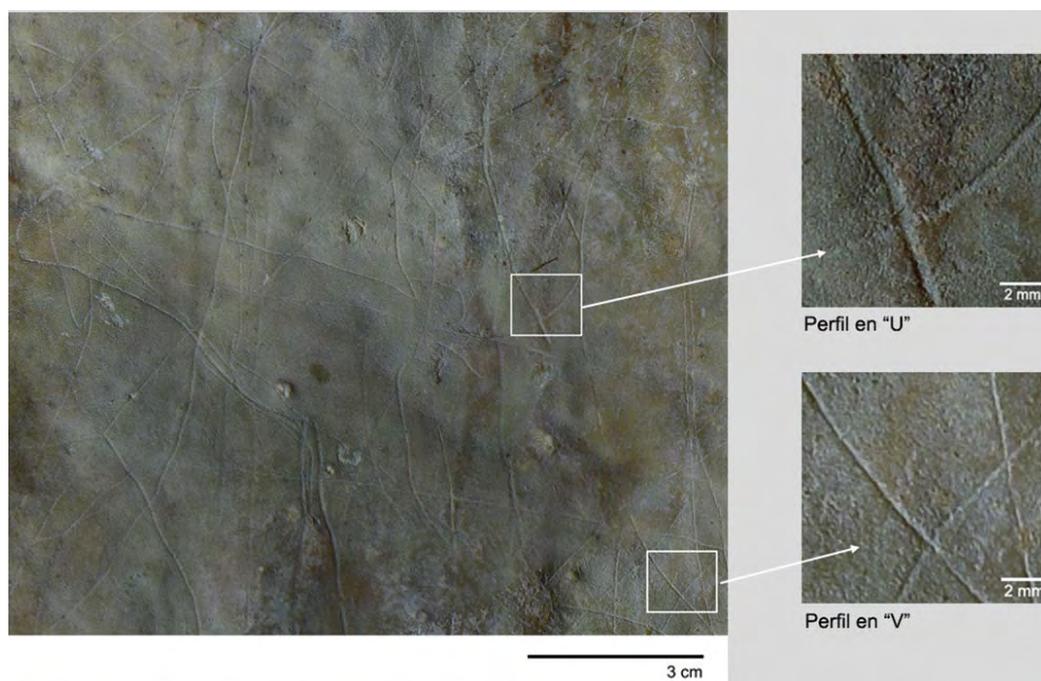


Figura 71. Zona del sector superior derecho donde se ubica el uro M-7 (izquierda) y fotos de detalle de los tipos de trazo según su sección (derecha).

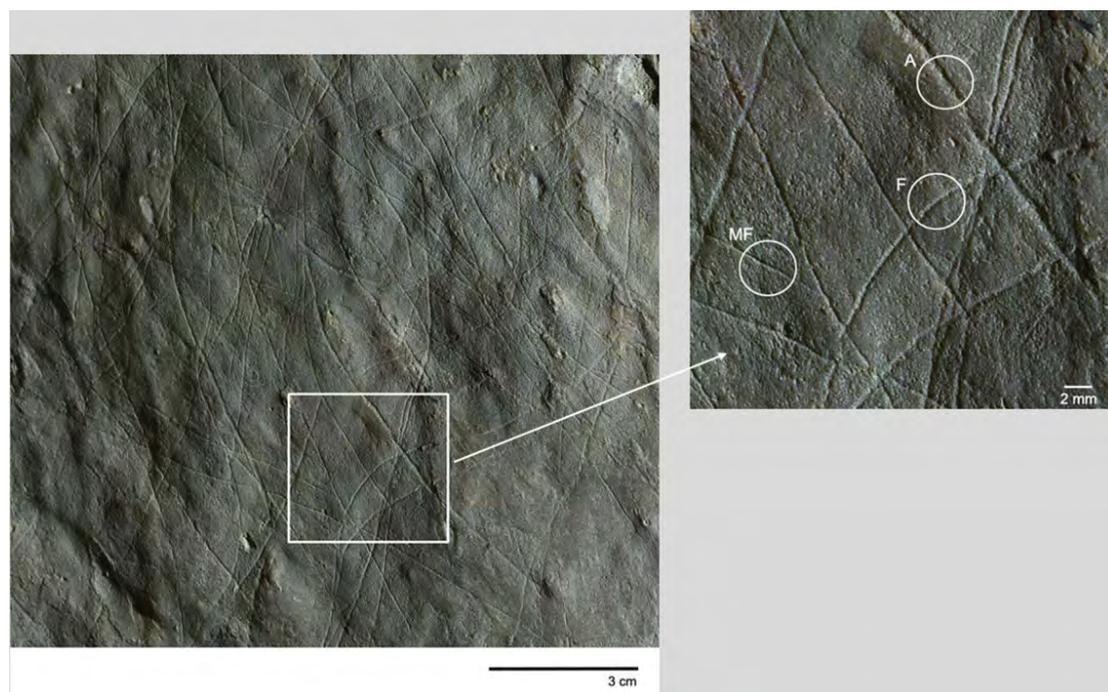


Figura 72. Zona del sector inferior izquierdo del panel principal donde se ubica el caballo M-14 (izquierda) y foto de detalle con indicación de los tipos de trazo identificados en Meravelles según su grosor (derecha).

PARTE III. RESULTADOS

Capítulo 5.

Zonas decoradas en la Cova de les Meravelles

Inventario y descripción de los motivos

“No he visto jamás ni pienso ver en mi vida cosa más magnífica. La Cueva de las Maravillas vestida de rojo; una decoración de magia; la vista más ideal que se pueda imaginar; un templo de hadas; la gruta de Calipso; un cuento de las Mil y una noches. En fin, una maravilla”.

Roig y Civera, 1881, p.18

5.1. PANEL PRINCIPAL

El panel forma parte de un manto estalagmítico, abarca una superficie decorada de unos 190 x 110 cm y se encuentra a una altura máxima de 2,5 m sobre el suelo actual, tras ascender por una ligera pendiente inclinada del suelo. La morfología natural del soporte nos ha permitido dividirlo en cuatro áreas diferenciadas, lo que ha facilitado en gran medida la toma de datos, así como la identificación y descripción de los motivos. En los estudios anteriormente publicados, se distinguieron tres sectores con decoración. El cuarto sector, que incorporamos en el presente trabajo, quedaba oculto en gran medida por la posición del andamio, que había sido instalado pocos años después del descubrimiento del conjunto parietal para facilitar los trabajos de documentación, y que solo dejaba entrever la presencia de algunos trazos grabados muy finos en su parte superior. Tras revisar minuciosamente la zona, pudimos comprobar que a ras del andamio y bajo este, el sector inferior derecho guardaba más motivos figurativos y no figurativos, de ahí que decidiéramos retirar la plataforma para documentar detalladamente esta parte del panel. A la izquierda del panel, las condiciones cambian y el soporte rocoso se vuelve rugoso e irregular, lo que provoca que esta superficie sea poco apta para el grabado, de ahí que no se haya localizado en esta zona ningún indicio de decoración. La zona contigua al sector superior derecho, se encuentra muy afectada por distintas alteraciones de origen biótico, lo que impidió en su momento que los trabajos de restauración y limpieza pudieran extenderse hacia este lado de la pared.



Figura 73. Ortomosaico y calco completo del sector superior izquierdo.

5.1.1 Sector superior izquierdo

5.1.1.1 CONSIDERACIONES GENERALES

La superficie decorada, que abarca unos 70 x 45 cm, es generalmente lisa y apta para el grabado, aunque la morfología de la pared no es homogénea e incluye también una serie de concavidades que provocan un cambio en el plano de ejecución de las figuras. La conservación y visibilidad de los motivos es buena, a excepción de pequeñas zonas afectadas por desprendimientos de tamaño milimétrico que entrecortan la lectura de algunos trazos, pero que no afectan a la visualización e identificación de los motivos. Esta área no se vio afectada en su origen por la presencia de concreciones.

Las figuras se distribuyen de manera ordenada y las superposiciones entre trazos son muy escasas (figura 73). De ahí que, como veremos más adelante, la estructuración del espacio en este sector se individualice del resto de zonas que componen el panel principal.

El límite entre el sector superior izquierdo y el derecho queda definido por la existencia de un reborde estalagmítico que establece una frontera natural entre ambos.

5.1.1.2 ZOOMORFOS

M – 1. Équido casi completo (figura 74). Las extremidades posteriores están ausentes y de las anteriores se insinúa únicamente el arranque. Sus medidas son 25,5 cm del morro a la grupa y 6, 1 cm de la parte más alta del dorso al vientre. El caballo, que mira hacia la izquierda, se dispone con una clara inclinación descendente, que sigue la marcada por el reborde estalagmítico, al que se adapta durante toda su ejecución. El motivo se realizó mediante trazo simple y múltiple, este último para resaltar ciertos detalles anatómicos como la crinera, que está al límite del raspado, el pecho y parte del vientre. El trazo, de sección en “V”, es ancho y profundo.

El animal se dispone en perfil absoluto, sin signos de animación salvo la misma posición adoptada en el panel, y el estadio figurativo es figurativo analítico. En cuanto a las características formales de la cabeza y la configuración de su parte superior, la crinera se representa en escalón y sin presencia de la oreja. La línea frontal es recta y el morro adquiere una terminación redondeada. La quijada es sinuosa, muy poco marcada, y los detalles anatómicos están presentes con indicación de la boca y el ollar, este último representado mediante una línea curva hacia el interior.

La quijada y el cuello no llegan a enlazar y el pecho y la pata, que se aproximan mediante líneas discontinuas, no están articulados. El trazo adquiere esta tendencia en la mayor parte de la ejecución de la figura, incluso en las zonas donde los pequeños desconchados no han

afectado a su conservación actual. No obstante, y a pesar de su carácter discontinuo, el trazo parece adquirir visualmente un carácter modelante, con una línea cérvico-dorsal sinuosa o en “S” suave y que finaliza en la grupa, en una posición alta. El vientre, ejecutado mediante dos líneas ligeramente curvas, es ligeramente convexo y está desprovisto de gravidez. Parece que el trazo que da cuenta del vientre se rectifica, por quedar alejado del inicio de la extremidad anterior. Por último, las extremidades están inacabadas. Por un lado, en las patas anteriores se ha querido mostrar su arranque, mediante dos líneas que tienden a converger y que adquieren una forma casi triangular. Por otro lado, las patas posteriores apenas se esbozan con una línea corta que finaliza en el reborde natural de la roca.

M – 20. Tren posterior de un cérvido dispuesto en horizontal y que mira hacia la izquierda (figura 75). Sus medidas son 10,4 cm de la línea cérvico – dorsal al arranque del rabo y 9 cm del dorso al vientre. Se encuentra encajado al comienzo de una pequeña concavidad que cambia el plano de ejecución de los motivos en esta zona del sector. La técnica de realización es el grabado de trazo simple, de sección en “U” y ancho.

Las patas posteriores se presentan en perspectiva uniangular y el detalle del rabo, emplazado en una posición algo baja y ligeramente levantado, da cuenta de la animación segmentaria. El estadio figurativo es analítico. En cuanto a la forma, nos referiremos a las características referentes al cuerpo y las extremidades. La articulación de los distintos elementos se realizó mediante yuxtaposición, dando lugar a un trazo discontinuo y de tendencia rectilínea en la mayor parte de su recorrido. La línea dorsal, de la que podemos observar un breve trazo, es difícil de clasificar, si bien por la ligera concavidad que parece insinuarse podría haber sido en “S” suave ya que, además, la grupa se emplaza en una posición alta. El tren trasero muestra las dos patas, que son paralelas abiertas naturalistas y relativamente pequeñas en relación al cuerpo. Cabe señalar que las características del soporte en la zona donde se ubica el animal han podido sugerir las patas delanteras y la parte inferior del pecho, si bien el resto del cuerpo no se representa. En este caso, teniendo en cuenta el tren delantero, el largo máximo de la figura aumentaría a 13,5 cm.



Figura 74. Fotografía y calco del caballo M – 1.

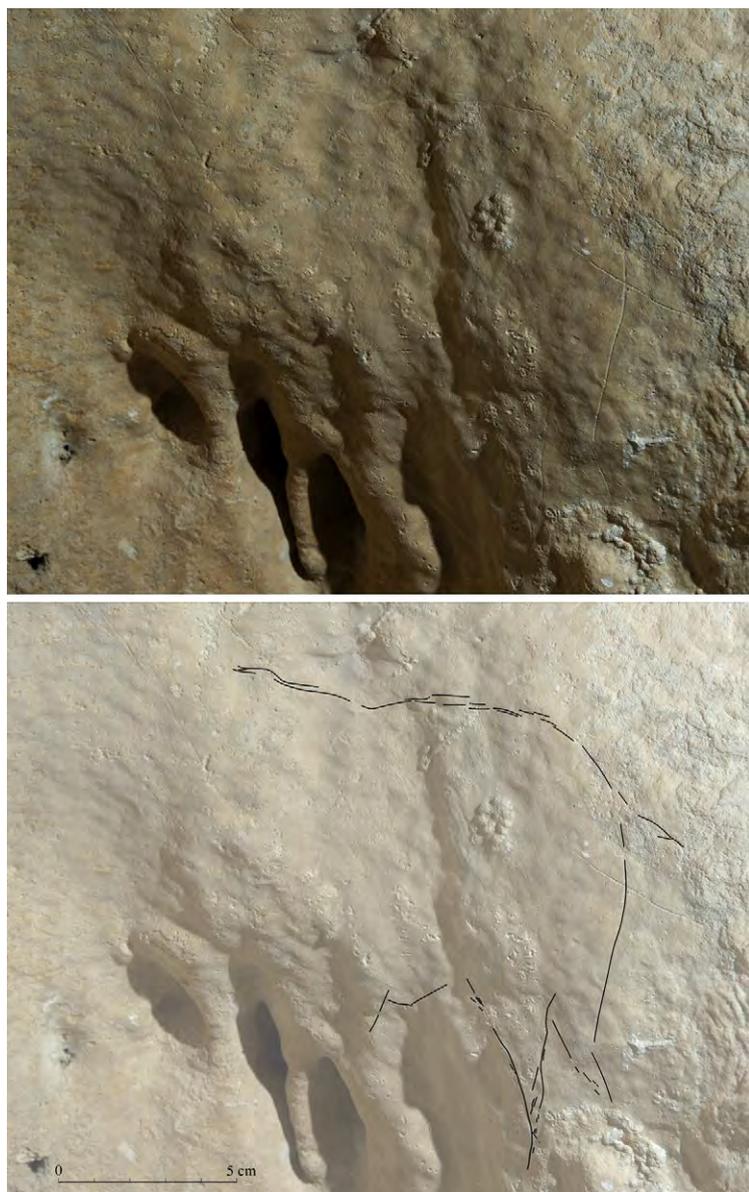


Figura 75. Fotografía y calco del cérvido M - 20.

5.1.1.3 SIGNOS

Sg - 1. Haz de líneas paralelas (figura 76). Los trazos que lo conforman son de tendencia horizontal. Se emplaza de manera individual en la parte superior izquierda del sector, justo al límite de la superficie apta para grabar y la zona rugosa e irregular situada a su izquierda, y se adapta a la forma saliente y curva del soporte en esta parte del panel. El grabado es de trazo simple, por lo general ancho y de perfil en “V”.

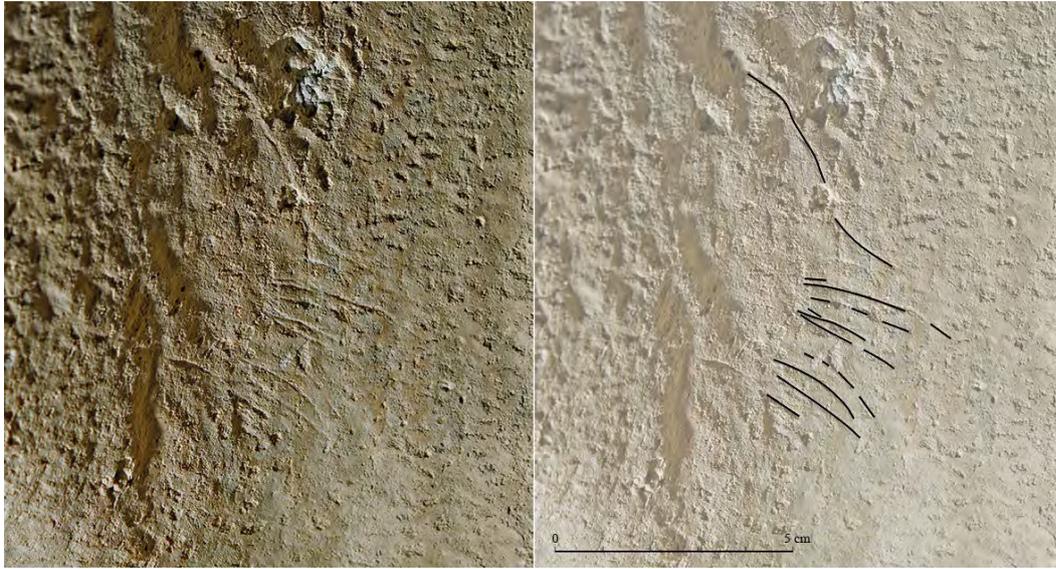


Figura 76.
Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg - 1.

Sg - 2. Haz de líneas paralelas (figura 77). Formado por trazos más o menos verticales. El grabado es de trazo simple, fino y de perfil en “V”.

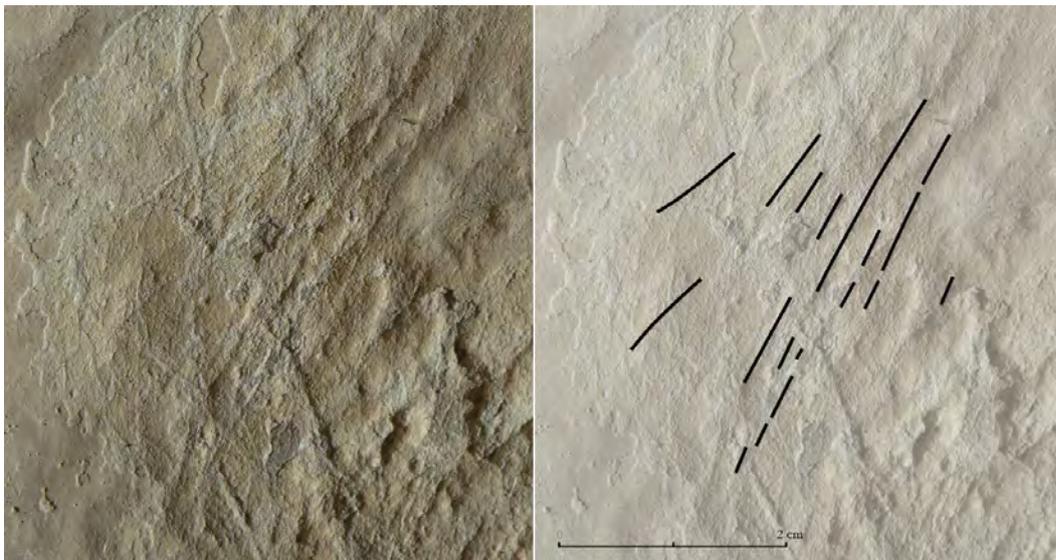


Figura 77.
Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg - 2.

Sg - 3. Haz de líneas paralelas (figura 78). Formado por trazos verticales, ligeramente inclinados. Se emplaza junto a otros motivos en una pequeña concavidad del sector. Al igual que Sg - 1, se encuentra al límite de la zona donde comienza la decoración. El trazo es simple, ancho y profundo y de sección en “V”.

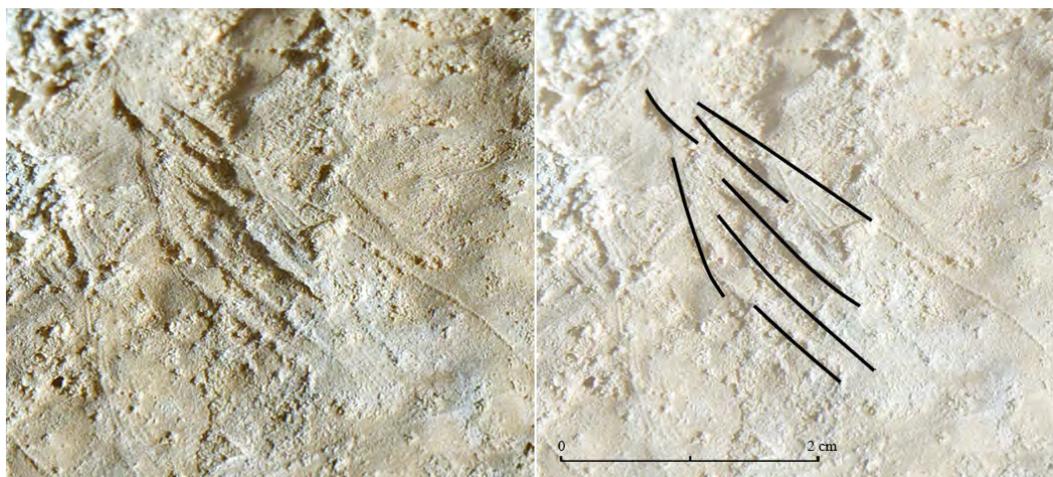


Figura 78.
Fotografía
y calco
del haz
de líneas
paralelas
Sg - 3.

Sg - 4. Haz de trazos cortos paralelos (figura 79). Casi integrado en el haz de líneas paralelas anterior y sin llegar a superponerse, se encuentra este motivo, cuya técnica de ejecución difiere de la anterior, al tratarse de un trazo simple de sección en “V”, pero fino. Los trazos, de recorrido muy corto, se emplazan en posición vertical. Facilita la identificación de este motivo como signo la diferencia técnica con respecto a Sg - 3.



Figura 79.
Fotografía
y calco
del haz
de trazos
cortos
paralelos
Sg - 4.



Figura 80.
Fotografía
y calco de la
banda de líneas
paralelas
Sg - 5.

Sg - 5. Banda de líneas paralelas (figura 80). Los trazos se disponen en horizontal con una ligera inclinación en posición descendente. El grabado es de trazo simple, fino y de sección en “V”.

Sg - 6. Haz de líneas paralelas (figura 81). Dispuesto en vertical, su técnica de ejecución es el grabado de trazo simple y sección en “V”. Algunos trazos quedan entrecortados por motivos de conservación.



Figura 81. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg – 6.

Sg – 7. Haz de líneas paralelas (figura 82). Bajo Sg – 6 y en la misma disposición, se emplaza este haz, que alterna líneas más largas y trazos más cortos. Esta ejecutado mediante grabado de trazo simple, fino y de sección en “V”.



Figura 82. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg – 7.

Sg – 8². Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. Las orientaciones son variables, pero muy aproximadas. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 9. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 10. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Se disponen paralelas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 11. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 12. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 13. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 14. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 15. Línea suelta curva. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 16. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 17. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 18. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 19. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. Una de ellas es de mayor longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 20. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 21. Línea suelta recta. Con interrupciones dada la conservación del soporte. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

2. Los calcos referentes a las líneas sueltas (Sg-8 a Sg-30) se pueden consultar en el Anexo I)

Sg – 22. Línea suelta curva. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 23. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 24. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 25. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud, orientación y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 26. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”. Se clasifican como rectas, aunque una tiene un tramo muy ligeramente curvo.

Sg – 27. Línea suelta curva. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 28. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 29. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud y orientación. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 30. Línea suelta recta. Probablemente se encuentre interrumpida por un pequeño des-
conchado del soporte. El trazo es fino y de sección en “V”.

5.1.2 Sector superior derecho

5.1.2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

La superficie decorada mide 55 x 52 cm, es lisa y se caracteriza por la ausencia de grietas y concavidades, lo que la convierten en una zona idónea para el grabado (figura 83). Este sector se vio muy afectado por el recubrimiento de la costra estalagmítica, eliminada durante las tareas de restauración. De hecho, en su límite derecho no se pudo continuar con la limpieza porque este espacio se encontraba muy deteriorado por razones de orden natural. Por último, y en lo que respecta a la conservación de esta parte del panel, debemos señalar que los trazos situados en la parte superior del sector se encuentran más afectados, ya que no se pudieron retirar por completo las concreciones del interior de los surcos, algo que ha condicionado la lectura de las superposiciones en esta zona.

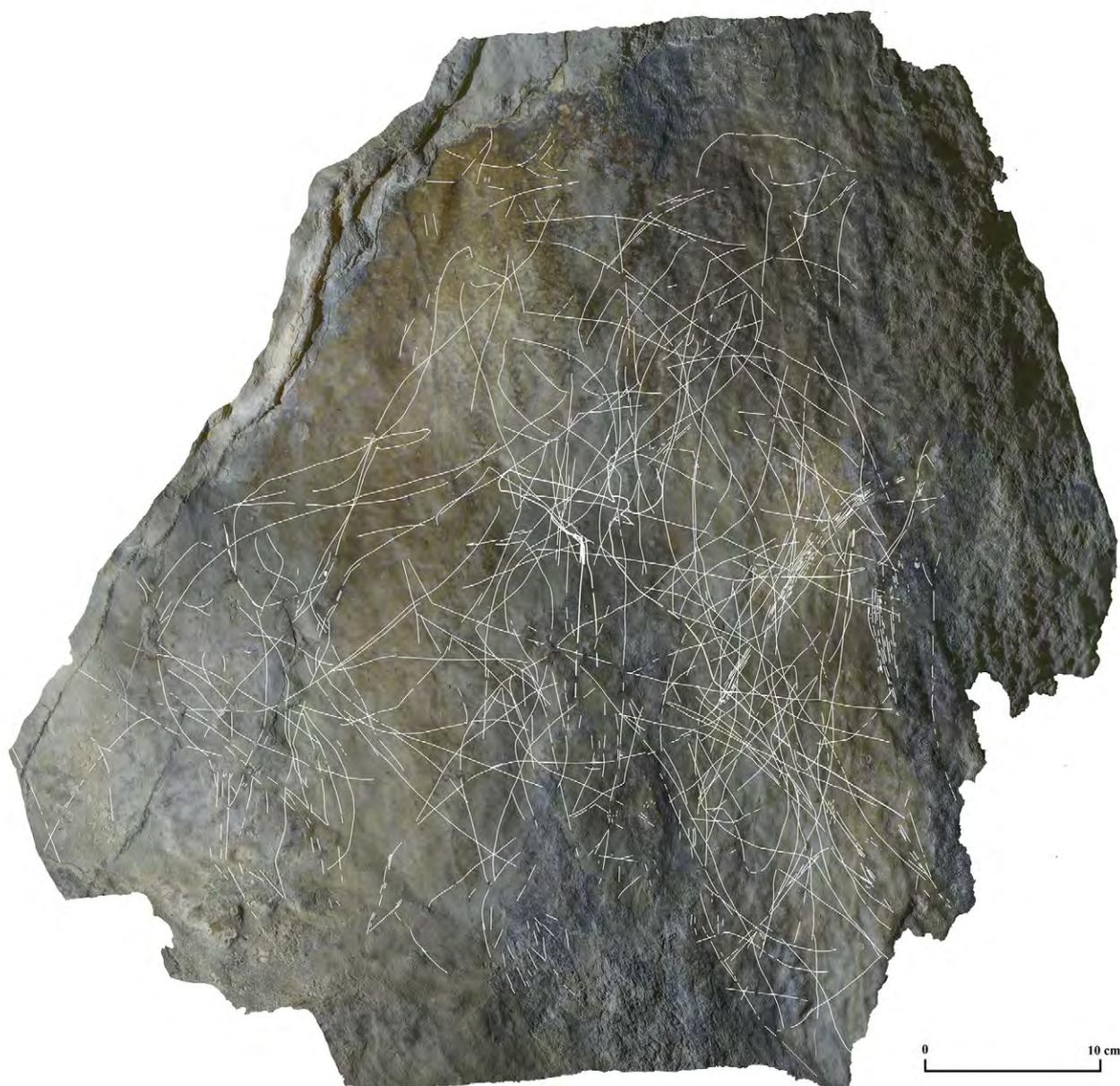


Figura 83. Ortomosaico y calco completo del sector superior derecho.

Los motivos se distribuyen por toda la superficie dando lugar a un conjunto de superposiciones complejas donde el enmarañamiento de los trazos se presenta como el rasgo principal de la ordenación del espacio en este sector, lo que dificulta en muchas ocasiones la lectura e identificación de las unidades gráficas a simple vista.

Un cambio en la pendiente de la pared marca el final de esta zona del panel y da comienzo al sector inferior izquierdo.

5.1.2.2 ZOOMORFOS

M – 2. Équido representado casi completo con ausencia de las extremidades posteriores (figura 84). Sus medidas son 28,4 cm del morro a la grupa y 10,7 cm del dorso al vientre. La línea frontal hasta el final del morro mide 4,7 cm. El animal se dispone en horizontal, con una tenue inclinación ascendente y está orientado hacia la derecha. Se trata de una de las figuras más grandes de este sector, ocupa más de la mitad derecha de la superficie disponible, quedando al límite de la finalización del sector, y recorre en altura casi la totalidad de la misma. La técnica de ejecución es el grabado de trazo simple, fino, somero, y de sección en “V”.

El motivo está realizado en perspectiva biangular oblicua, la animación es nula, a pesar de su posición ligeramente torcida, y el estadio figurativo es figurativo esquemático. En cuanto a las características formales, la cabeza se encuentra abierta en su parte superior, con ausencia de crinera, y las orejas, que son lineales, se representan mediante dos trazos verticales divergentes. La línea frontal es cóncava, la terminación del morro abierta y la quijada convexa.

En cuanto a la representación del cuerpo, destaca la acentuada proyección y alargamiento del cuello que, a pesar de no estar unido a la quijada, podríamos determinar que se encuentran articulados, y que es muy estrecho en relación al cuerpo. Asimismo, la cabeza y las extremidades, estas últimas lineales, son muy pequeñas en relación al cuerpo, por lo que se hace evidente una marcada desproporción, a lo que debemos añadir la gravidez presente, sobre todo, en la parte posterior del animal. La línea cervico-dorsal se dispone en “S” marcada y finaliza con una grupa en posición baja. El vientre es tímidamente convexo y la extremidad anterior está ejecutada mediante líneas paralelas abiertas. Por último, debemos mencionar la falta de atención por mostrar detalles anatómicos de la figura.

En cuanto a las relaciones espaciales, M – 2 se encuentra en contacto directo con los zoomorfos M – 3, M – 4, M – 5, M – 6, M – 7, M – 8, M – 9, M – 10, M – 11, M – 17, M – 18, M – 19, M – 31 y M – 34, con los que se asocia mediante superposición, mientras que con M – 16, M – 28, M – 29, M – 30, M – 32 y M – 33, se vincula por yuxtaposición estrecha.

M – 3. Équido casi completo, ya que no se representan las extremidades posteriores (figura 85). Está dispuesto en horizontal, aunque ligeramente inclinado en posición ascendente y orientado hacia la derecha. Sus medidas son 16 cm del morro a la grupa y 5,1 cm de la línea dorsal al vientre. La línea frontal hasta el final del morro mide 2,4 cm. El grabado es de trazo simple, fino y somero, con un surco de sección en “V” que se encuentra afectado en algunas zonas por el relleno de calcita, imposible de retirar durante las labores de restauración al priorizar la conservación del motivo, que se sitúa al margen izquierdo del sector.

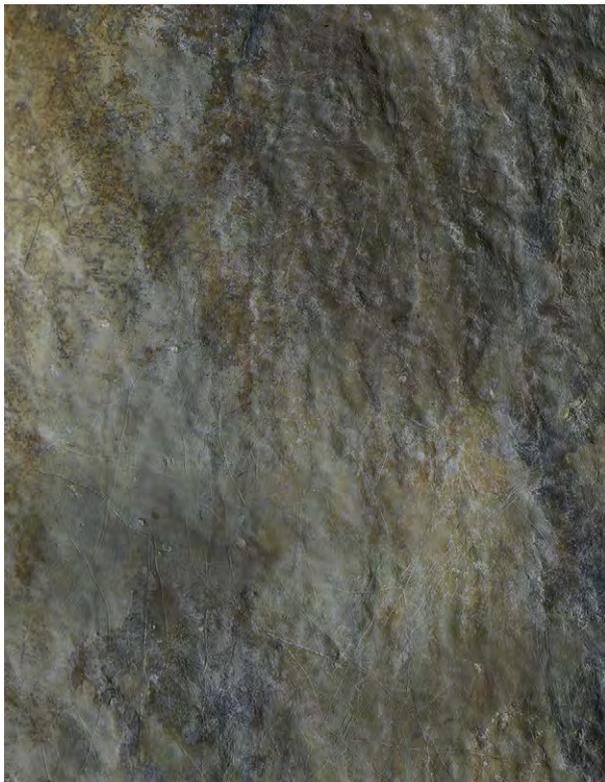


Figura 84. Fotografía y calco del caballo M – 2.



Figura 85. Fotografía y calco del caballo M – 3.

El caballo está representado en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo es esquemático. La parte superior de la cabeza presenta una crinera en escalón, aunque sin continuidad con la línea frontal, que es recta y finaliza en un morro abierto, caído y asimétrico. La quijada, convexa, no enlaza con el cuello, y no es posible determinar si están articulados. El cuello está proyectado y se caracteriza por un pronunciado alargamiento. La cabeza es extremadamente pequeña en relación al cuerpo, lo que otorga una marcada desproporción a la construcción de la figura, además realizada mediante un trazo discontinuo y rectilíneo, y caracterizada por la ausencia de detalles anatómicos internos y periféricos. La línea cérvico-dorsal es en “S” marcada y desemboca en una grupa emplazada en una posición alta. El vientre es recto, realizado mediante dos líneas continuas, y desprovisto de cualquier índice de naturalismo. Por último, las extremidades anteriores se representan siguiendo la fórmula de patas triangulares prolongadas.

Por lo que respecta a las relaciones espaciales, M – 3 mantiene una relación de superposición con M – 2, M – 4, M – 6, M – 7, M – 8, M – 16, M – 17 y M – 30, de yuxtaposición estrecha con M – 5, M – 9, M – 10, M – 11, M – 18, M – 19, M – 29, M – 31, M – 32, M – 33, y M – 34, y de yuxtaposición amplia con M – 28.

M – 4. Cabra casi completa, dispuesta en posición vertical y mirando hacia la derecha (figura 86). Las medidas son 17,9 cm del morro a la grupa y 7 cm del dorso al vientre. La figura está ejecutada mediante la técnica del grabado con trazo simple y somero, de sección en “V” y, al igual que ocurre con M – 3, una parte de los surcos se encuentran rellenos por calcita.

La cabra se representa en perspectiva biangular oblicua, sin animación, salvo que se considere el alargamiento del cuello y su posición vertical como un rasgo de posición de alerta, y el estadio figurativo es esquemático. La cabeza se configura mediante triple trazo lineal con una terminación abierta del morro, y tanto la línea frontal como la quijada son rectas. Esta última y el cuello están articulados. Las extremidades anteriores se dibujan con dos líneas paralelas abiertas que tienden a divergir en su extremo distal y las patas posteriores no están representadas. En cuanto a la construcción y detalles del cuerpo, podemos observar que el pecho y las patas están articulados hasta llegar a una inflexión en el arranque de estas últimas. En general, el trazo adquiere una tendencia discontinua y rectilínea en la ejecución de la figura, que muestra claros signos de desproporción con una cabeza ligeramente más pequeña que el cuerpo y una acentuada gravidez ventral. Además, en la parte anterior del tronco, en la zona de contacto con el arranque de la pata, se observa un estrechamiento corporal. La línea cérico-dorsal es en "S" marcada, la grupa, que no se dibuja en su totalidad, se configura en una posición alta y el vientre es convexo. Otros rasgos en la construcción de la figura que debemos señalar son la proyección o alargamiento del cuello, así como la ausencia de detalles anatómicos internos y periféricos.

Espacialmente la cabra M - 4 se articula mediante superposición con M - 2, M - 3, M - 5, M - 6, M - 7, M - 8, M - 11, M - 17, M - 18, M - 19 y M - 31, por medio de yuxtaposición estrecha con M - 9, M - 10, M - 16, M - 29, M - 30, M - 32, M - 33 y M - 34, y mediante yuxtaposición amplia con M - 28.

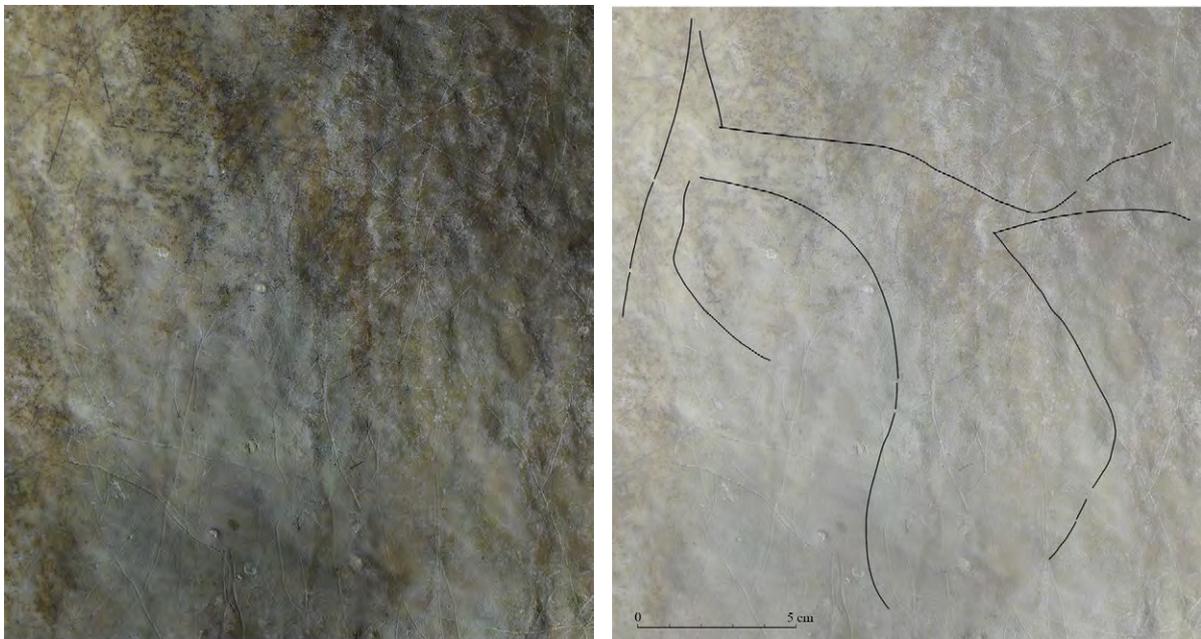


Figura 86. Fotografía y calco de la cabra M - 4.

M – 5. Cabra representada casi completa, a falta de las patas anteriores y parte de la línea ventral (figura 87). Sus medidas son 32 cm del morro a la grupa y 8,1 cm del dorso al vientre. La figura se dispone en vertical y se orienta hacia la derecha. Además, se encuentra en el límite derecho del sector, ocupando una gran parte del mismo en sentido longitudinal. Fue realizada mediante trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.



Figura 87. Fotografía y calco de la cabra M – 5.

El animal está en perfil absoluto, la animación es nula siguiendo la fórmula de extensión vertical apoyada dada la posición de las patas posteriores, que están desplazadas en actitud de parada. El estadio figurativo es figurativo esquemático. La parte superior de la cabeza permanece abierta, con cornamenta simple lineal y el detalle de una oreja. La línea frontal deja entrever una leve concavidad y finaliza con el morro abierto y estrecho. La quijada, ligeramente convexa, se articula con el cuello, que es de aspecto macizo si lo comparamos con los cuellos estrechos y alargados descritos previamente.

La línea cérvico-dorsal es en “S” marcada, la grupa alta y el arranque de la línea abdominal nos da a entender la presencia de un vientre convexo. El trazo es continuo en la mayor parte de su recorrido y con carácter ligeramente modelante. Respeto a las proporciones, se hace evidente una marcada desproporción entre la cabeza y el cuerpo provocada por el pequeño tamaño de la primera, cuyas medidas no llegan a superar los 3,1 cm, así como un cuerpo alargado en exceso, sensación que se acentúa con la proyección de la pata trasera. De hecho, el tren posterior se ejecuta de una manera muy particular, con una pata trasera ejecutada mediante líneas paralelas abiertas, pero unidas a la grupa en forma de “S”, dada la marcada inflexión mediante la que se articulan las nalgas y la pata posterior, y proyectadas hacia atrás.

En cuanto a las relaciones espaciales, M – 5 se relaciona mediante superposición con M – 2, M – 4, M – 7, M – 9, M – 10, M – 11, M – 17, M – 18, M – 28, M – 31, M – 32, M – 33 y M – 34, por yuxtaposición estrecha con M – 3, M – 6, M – 8, M – 19, M – 29, M – 30, y mediante yuxtaposición amplia con M – 16.

M – 6. Uro representado casi completo, ya que no se dibujan las extremidades posteriores, de las cuales únicamente se observa una pequeña línea correspondiente a su arranque (figura 88). Esta figura fue descrita como ciervo en los primeros estudios del conjunto (Villaverde *et al.*, 2009), pero la longitud de su cornamenta respecto a la cara, y su forma en “U” abierta y en perspectiva biangular recta, nos inclinan a considerar su identificación como uro. Sus medidas son 29 cm del morro a la grupa y 12 cm de la línea dorsal al vientre. Se trata de una figura de gran tamaño, que se dispone en horizontal con el cuerpo ligeramente levantado y se orienta hacia la derecha. La técnica de ejecución es el grabado de trazo simple, fino y de sección en “V”.

Está realizado en perspectiva biangular recta, la animación es nula a pesar de la posición que adopta en el panel, con el cuerpo en una posición ligeramente levantada, y el estadio figurativo es esquemático. La parte superior de la cabeza permanece abierta, resultado de la fórmula adoptada para la ejecución de la cornamenta, realizada en “U” abierta lineal. La línea frontal y la quijada son rectas y el morro adquiere una terminación abierta. Tanto la quijada y el cuello, como el pecho y la pata aparecen articulados, aunque en la construcción de la figura predomina un trazo rectilíneo. El cuello es corto y la cabeza muy pequeña en relación al cuerpo, caracterizado por una acentuada masividad, sobre todo en la parte posterior, lo que



Figura 88. Fotografía y calco del uro M – 6.

confiere elevados signos de desproporción en la figura. La línea cérvico-dorsal es en “S” suave, la grupa baja, y el vientre, aunque está ejecutado mediante la unión de trazos rectos, adquiere una apariencia convexa. Las patas delanteras están realizadas mediante líneas paralelas abiertas divergentes. La proyección del tercio anterior resulta un rasgo relevante.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición con M – 2, M – 3, M – 4, M – 7, M – 8, M – 10, M – 11, M – 16, M – 17, M – 19, M – 30 y M – 32, y por yuxtaposición estrecha con M – 5, M – 9, M – 18, M – 28, M – 29, M – 31, M – 33 y M – 34.

M – 7. Uro incompleto del que se dibuja la mitad superior (cabeza, la línea del pecho y la cérvico-dorsal) (figura 89). Sus medidas son 23,8 cm del morro al final de la línea cérvico-dorsal y 7 cm de la línea del pecho a la joroba. Está dispuesto en horizontal, emplazado en la zona centro del sector, inclinado ligeramente en posición ascendente y se orienta hacia la izquierda. Está ejecutado mediante grabado de trazo simple, salvo en la zona de la quijada y una pequeña parte del cuello, donde se ha empleado el trazo múltiple. El trazo es de sección en “U”, ancho y profundo.

La perspectiva es biangular recta, con una animación moderada que se puede entrever en la cabeza, que se encuentra ligeramente levantada, resultado de la posición oblicua en la que se inserta en el panel. En cuanto al estadio figurativo es analítico. La cabeza, a pesar de su alargamiento, está dotada de un cierto cariz naturalista, gracias a la inserción de varios detalles anatómicos como la testuz y la oreja, y permanece completamente cerrada en su parte superior. La cornamenta posee forma de “U”, el cuerno derecho arranca en uno de los lados de la testuz y el izquierdo presenta continuidad con la línea de la frente, que es recta, con una tenue concavidad en su final. El morro está cerrado y adquiere forma redondeada, y la quijada es convexa. Esta última y el cuello están articulados. De hecho, y si consideramos el orden de ejecución de los trazos, podemos observar una rectificación en el cuello y la quijada, ejecutados inicialmente sin inflexión para, finalmente, acabar articulados. En la construcción de la figura el trazo es, por lo general, de tendencia discontinua y rectilínea. Por último, podemos observar una línea cérvico-dorsal en “S” suave, que muestra bien marcada la joroba del animal, y que continúa su recorrido con una línea recta.

En cuanto a las relaciones espaciales, M – 7 se encuentra en contacto directo con los zomorfos M – 2, M – 3, M – 4, M – 5, M – 6, M – 8, M – 9, M – 10, M – 11, M – 17, M – 18, M – 32 y M – 33, con los que se asocia mediante superposición, mientras que con M – 16, M – 19, M – 28, M – 29, M – 30, M – 31 y M – 34 se vincula por yuxtaposición estrecha.



Figura 89. Fotografía y calco del uro M – 7.

M – 8. Uro incompleto del cual se ha representado la mitad superior (cabeza, parte del pecho y la línea cérvico-dorsal) (figura 90). Sus medidas son 22,7 cm del morro al final de la línea cérvico – dorsal. Se dispone en vertical y mira hacia la derecha. El grabado es de trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.

La perspectiva es biangular oblicua, la animación nula y el estadio figurativo esquemático. La cabeza permanece abierta en su parte superior, con una cornamenta que hemos denominado lineal doble, realizada mediante una línea vertical, unida al dorso, y otra línea inclinada hacia delante que enlaza con la frente del animal, esta última recta. La cara, sin embargo, presenta un trazo modelante, que facilita el estrechamiento del hocico. La quijada posee una convexidad muy poco marcada, se puede apreciar gracias al estrangulamiento del morro en su final. La terminación del hocico es cerrada y recta. La quijada y el cuello están articulados y el trazo adquiere una tendencia rectilínea y discontinua en la ejecución del animal, salvo en lo indicado para la cara. La línea cérvico-dorsal es en "S" suave, la inflexión pélvica del animal está bien marcada y el final muy poco cuidado. Por último, debemos apuntar la ausencia de detalles anatómicos internos y periféricos.

A nivel espacial se vincula mediante superposición con M - 2, M - 3, M - 4, M - 6, M - 7, M - 9, M - 10, M - 11, M - 17 y M - 33, y por yuxtaposición estrecha con M - 5, M - 16, M - 18, M - 19, M - 28, M - 29, M - 30, M - 31, M - 32 y M - 34.

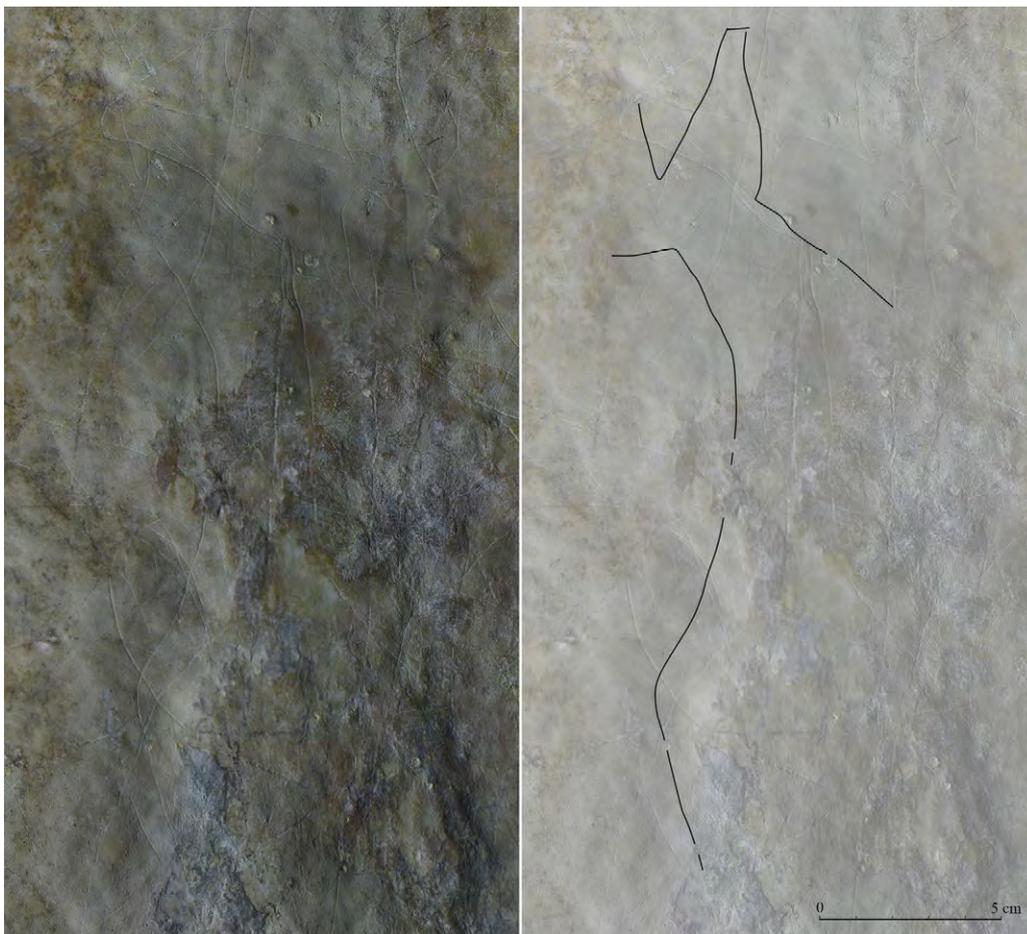


Figura 90.
Fotografía y calco
del uro M - 8.

M – 9. Équido casi completo del que se ha representado el cuerpo, a excepción de las patas posteriores y parte del vientre y la cabeza (figura 91). De la cabeza se dibuja el escalón de la crinera y el arranque de la quijada, y no podemos saber con certeza si se debe a una elección intencional o si, por el contrario, al encontrarse al límite derecho de la parte restaurada del panel, la cabeza del animal no se ha conservado completa, que pensamos que podría ser lo más probable. La figura se dispone en horizontal, ligeramente ascendente, y orientada a la derecha. Sus medidas son 30,8 cm del arranque de la cola a la línea de quijada y 10,5 cm del dorso a la línea del vientre. Está ejecutado mediante grabado de trazo simple y múltiple, este último empleado en la crinera, pecho y algunos detalles en las patas delanteras y el arranque del vientre en su parte anterior. El trazo es de perfil en “V”, fino y somero.

El animal está realizado en perspectiva biangular oblicua, la animación es segmentaria por la posición de la cola, y el estadio figurativo esquemático. En cuanto a las características formales, en la realización de la cabeza podemos apreciar la crinera, que no aparece unida al escalón y el arranque de la quijada, que al parecer podría haber adquirido una forma convexa, aunque no podemos saberlo con seguridad ya que solo disponemos del comienzo de la misma. El cuello y la quijada no es posible saber si estaban articulados, tampoco el pecho y la pata, que quedan interrumpidos. El trazo es discontinuo y ligeramente modelante, dando lugar a una línea cérvico-dorsal en “S” suave y a una grupa emplazada en una posición alta, con el detalle del rabo. El vientre, incompleto, se insinúa convexo y las extremidades delanteras, ambas representadas, son de tipo triangular. Por último, en lo que se refiere a la construcción de la figura, debemos hacer referencia a la evidente desproporción existente tanto entre el cuerpo y las patas, como la que se vislumbraría entre la cabeza y el cuerpo, caracterizado por una marcada masividad. Respecto al calco anterior (Villaverde *et al.*, 2009), hemos podido añadir en la presente revisión parte del tren trasero del animal con el detalle del rabo.

En cuanto a las relaciones espaciales M – 9 se vincula mediante superposición con M – 2, M – 5, M – 7, M – 8, M – 10, M – 11, M – 28, M – 31, M – 32, M – 33 y M – 34, mediante yuxtaposición estrecha con M – 3, M – 4, M – 6, M – 17, M – 18, M – 19, M – 29 y M – 30, y mediante yuxtaposición amplia con M – 16.

M – 10. Cierva casi completa, a falta de las extremidades anteriores, que se encuentran inacabadas, y parte de la zona posterior (figura 92). El calco que ofrecemos presenta diferencias respecto al publicado anteriormente (Villaverde *et al.*, 2009) al completar el tren trasero del animal con las patas posteriores y la mayor parte de la línea ventral. Sus medidas son 22,5 cm del morro al comienzo de las patas posteriores y 8,2 cm del dorso al vientre. El motivo se dispone en vertical y está orientado hacia la derecha. Está ejecutado mediante grabado de trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”. Los surcos que dibujan la cabeza y parte del cuello están rellenos de calcita y, por tanto, se encuentran afectados por motivos de conservación.

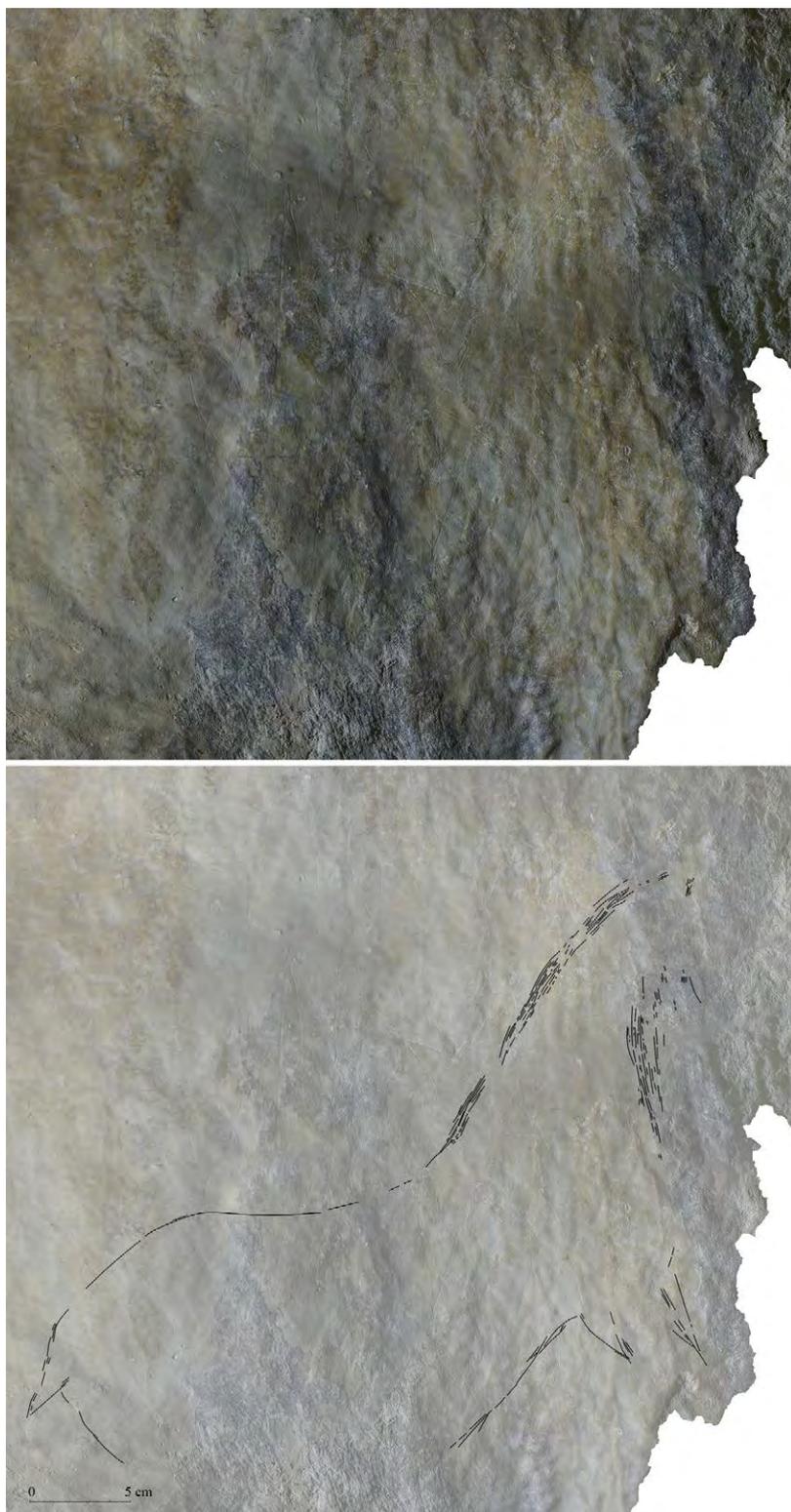


Figura 91. Fotografía y calco del caballo M – 9.

El animal se representa en perspectiva biangular oblicua y la animación segmentaria se observa en la cabeza, que adopta una posición elevada. El estadio figurativo es figurativo esquemático. La parte superior de la cabeza permanece cerrada y las orejas se insertan en “V” lineal. Tanto la línea frontal como la quijada son rectas y dan lugar a una terminación del morro abierta. El cuello y la quijada se encuentran articulados y la línea del pecho se prolonga, con una tendencia muy rectilínea y nada naturalista. La diferencia existente entre las dimensiones de la cabeza y el cuerpo dan lugar a una marcada desproporción, a lo que debemos añadir la proyección y alargamiento del cuello, rasgo muy notorio en la construcción de la figura.

En líneas generales, el trazo es discontinuo y rectilíneo. La línea cérvico-dorsal, que no está completa, es en “S” suave, y la grupa no se dibuja. El vientre se perfila con una línea ligeramente curva, que podría corresponder a un vientre convexo, y las extremidades posteriores, de líneas paralelas abiertas, se unen a la parte trasera en forma de “S” y ligeramente proyectadas hacia atrás siguiendo la misma fórmula que la cabra M – 5.

Por lo que respecta a las relaciones espaciales, M – 10 se vincula mediante superposición con M – 2, M – 5, M – 6, M – 7, M – 8, M – 9, M – 11, M – 29, M – 32 y M – 34, y mediante yuxtaposición estrecha con M – 3, M – 4, M – 16, M – 17, M – 18, M – 19, M – 28, M – 30, M – 31 y M – 33.

M – 11. Este motivo fue identificado en su día como un caballo (Villaverde *et al.*, 2009), aunque en la presente revisión pensamos que podría tratarse de una cabra al haber añadido a su interpretación la cornamenta del animal (figura 93). La cabra se representa casi completa, ya que faltan las extremidades posteriores, la mitad del vientre y la terminación del morro y parte de la línea frontal, que al encontrarse al límite de la parte restaurada del soporte pensamos que podría haberse perdido. Sus medidas son 22,3 cm de la grupa a la quijada del animal y 9,3 cm del dorso a la línea del vientre. Está ejecutado en trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.

La cabra está realizada en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. La parte superior de la cabeza está realizada mediante un trazo recto, que correspondería al comienzo de la línea frontal, y formaría un ángulo recto en su unión con la línea cérvico-dorsal, pero que permanece abierto. En esta abertura se inserta la cornamenta, que es simple lineal. La terminación del morro no se conserva y la quijada es convexa. En cuanto a la construcción del cuerpo, la quijada y el cuello no enlazan y el pecho y la pata discurren en una misma línea rectilínea. La figura está bastante desproporcionada, la cabeza es muy pequeña en relación al cuerpo, caracterizado por la masividad, y el vientre, aunque incompleto, se dibuja con una acentuada gravidez. La línea cérvico-dorsal es en “S” marcada y da lugar a la grupa, que se emplaza en una posición relativamente baja. Por último, haremos mención a las extremidades anteriores que se muestran siguiendo la fórmula de patas paralelas abiertas.

En cuanto a las relaciones espaciales, M - 11 se vincula mediante superposición con M - 2, M - 4, M - 5, M - 6, M - 7, M - 8, M - 9, M - 10, M - 18, M - 31, M - 32, M - 33 y M - 34, y por yuxtaposición estrecha con M - 3, M - 16, M - 17, M - 19, M - 28, M - 29 y M - 30.

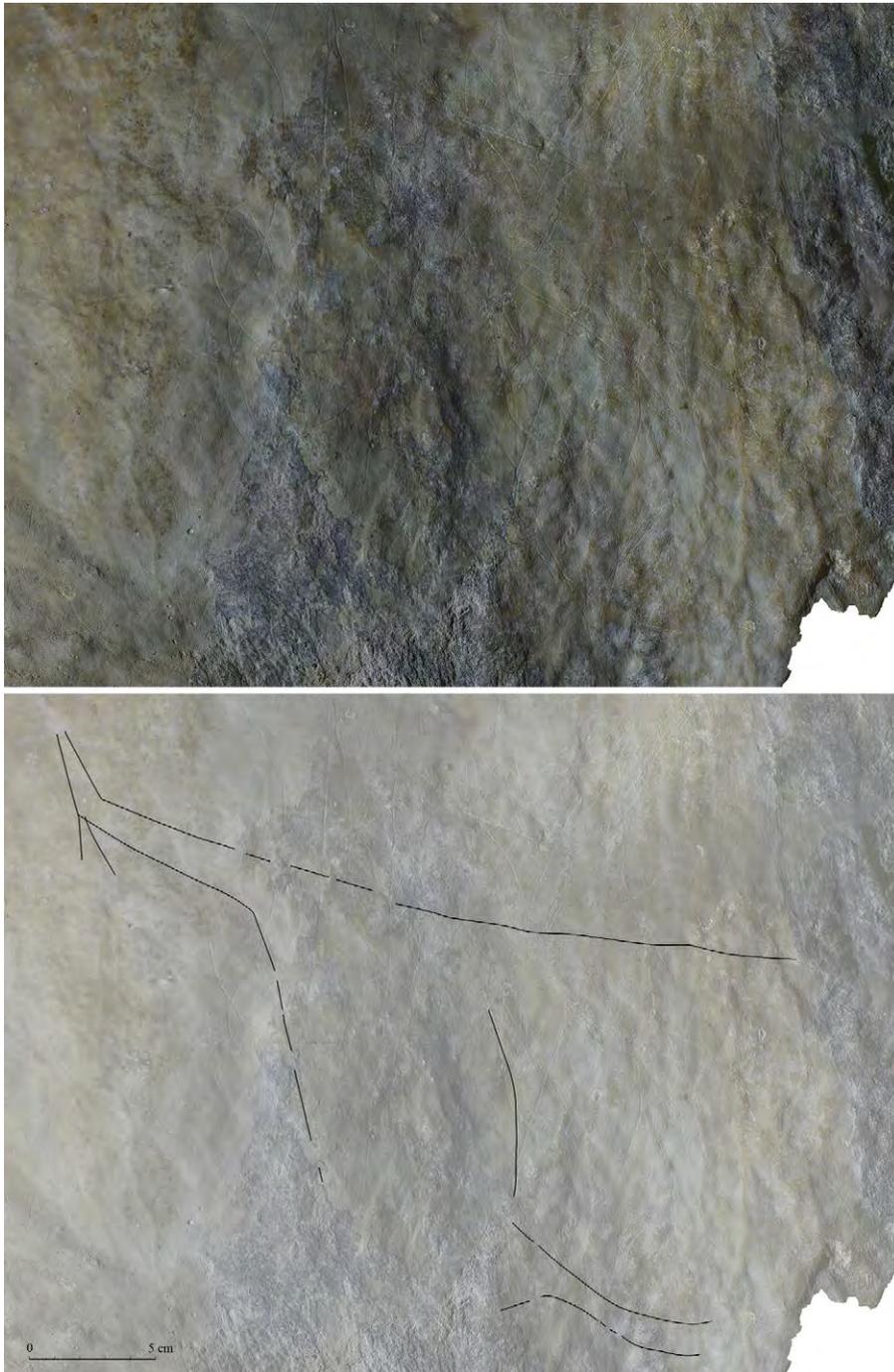


Figura 92. Fotografía y calco de la cierva M - 10.

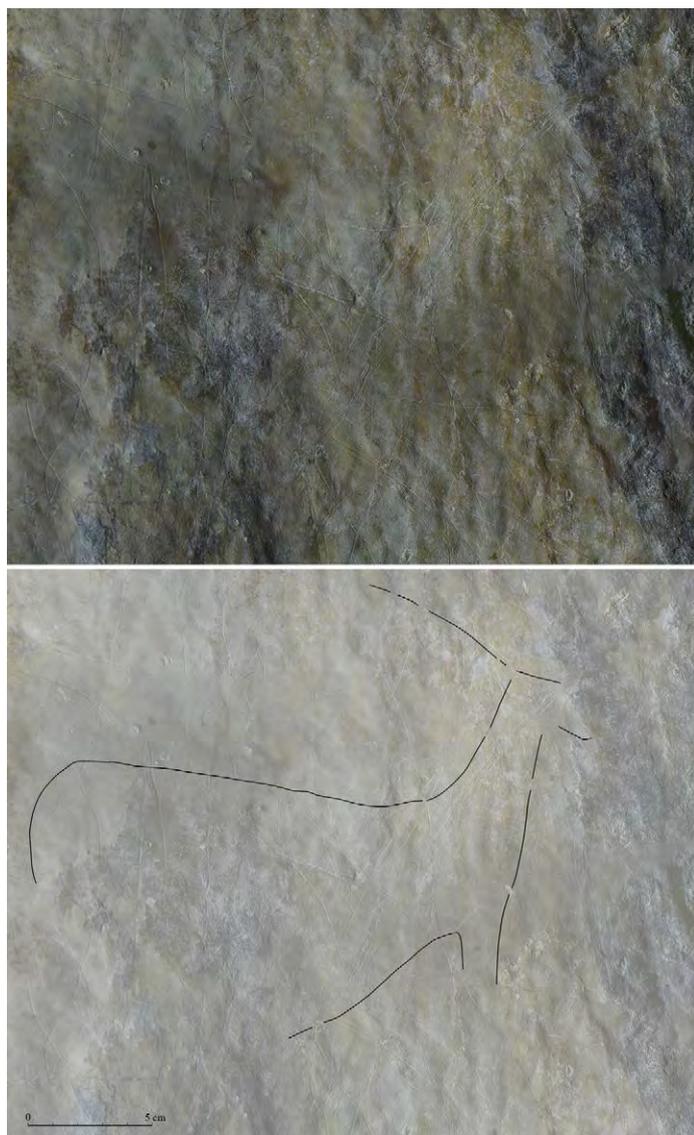


Figura 93. Fotografía y calco de la cabra M – 11.

M – 16. Cierva incompleta de la que se muestra su mitad anterior (cabeza, lomo y línea del pecho) (figura 94). Está emplazada en horizontal y mira hacia la derecha. Está ejecutada con grabado de trazo simple, muy fino y afectado por la conservación en la parte izquierda del sector, lo que dificulta mucho su visibilidad.

Donde el trazo se ve con mayor facilidad, podemos observar un surco de sección en “V”. Sus medidas son 12,7 cm del final de la línea dorsal al morro y 9,6 cm del dorso al final de la línea del pecho.

La figura se dispone en perfil absoluto, la animación es segmentaria si atendemos a la leve inclinación de la cabeza y el estadio figurativo esquemático. La cabeza permanece cerrada en su parte superior y se traza una sola oreja simple lineal, que se dibuja en una misma línea con la frente. Tanto esta última como la quijada, presentan una tenue concavidad apenas perceptible, por lo que han sido clasificadas como rectas, y dan lugar a un morro cerrado y ligeramente apuntado. El cuello y la quijada están articulados, aunque en dos líneas claramente diferenciadas que se cruzan, resultado del levantamiento del útil y un cambio de dirección. Destacan la estrechez del cuello, el alargamiento de la cara y la prolongación de la línea del pecho. El trazo es rectilíneo y discontinuo durante toda la ejecución de la figura. El cuello se une con la línea del pecho, que se prolonga sobradamente con una solución muy poco naturalista. La línea cervico-dorsal, se dibuja con dos líneas discontinuas y adquiere una forma en “S” suave.

La cierva M – 16 se asocia espacialmente con M – 3, M – 6 y M – 30 mediante superposición, con M – 2, M – 4, M – 7, M – 8, M – 10, M – 11, M – 17, M – 18, M – 19, M – 29, M – 31, M – 32 y M – 33 por yuxtaposición estrecha, y con M – 5, M – 9, M – 28 y M – 34 por yuxtaposición amplia.

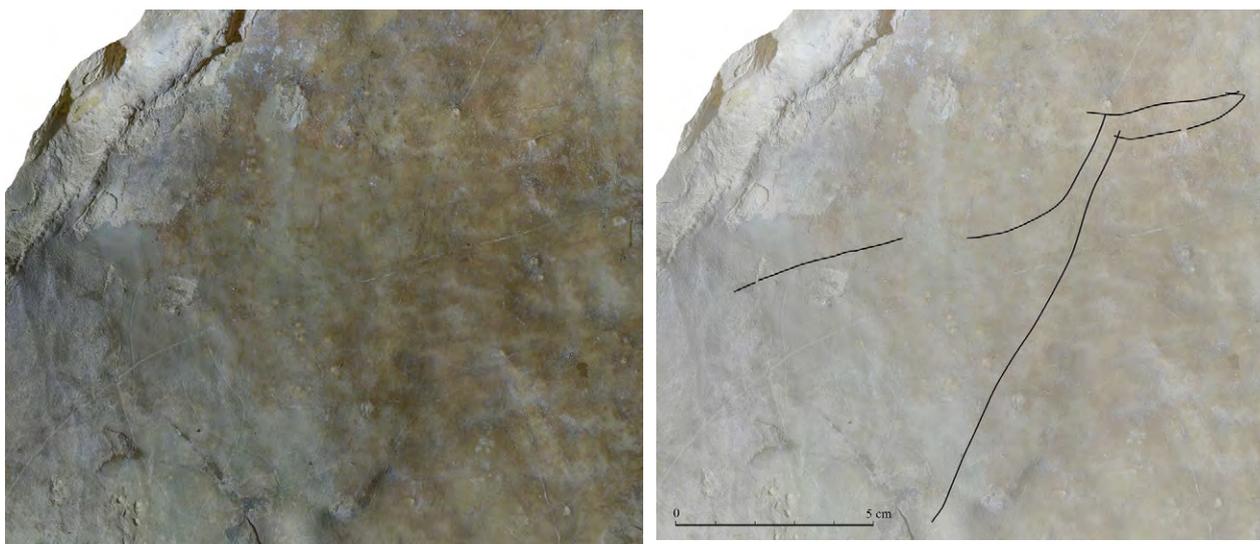


Figura 94. Fotografía y calco de la cierva M – 16.

M – 17. Zoomorfo indeterminado incompleto de que se estaría representando su parte superior (figura 95). Está dispuesto en horizontal y orientado hacia la derecha. La técnica de ejecución es el grabado de trazo simple, fino y de sección en “V”. Sus medidas son 15,6 cm del morro al final de la línea cervico - dorsal y 13,8 cm del morro al final de la línea del pecho.

El animal se dibuja en perfil absoluto, sin animación y el estadio figurativo es esquemático. La cabeza permanece abierta en la parte superior, donde se dibuja lo que podría ser la corna-

menta, de tipo simple lineal, que se prolonga dando lugar a la línea frontal y un morro abierto. La línea frontal es recta, al igual que la quijada, que se articula con el cuello dando lugar a una ligera inflexión, que continúa en una línea que se extiende más allá de lo que sería el pecho del animal. Es cuello es extremadamente largo, desprovisto de cualquier signo de proporción y naturalismo y la línea cérvico-dorsal es de tendencia recto-convexa. El resultado es escasamente naturalista.

A nivel espacial, M - 17 se vincula por superposición con M - 2, M - 3, M - 4, M - 5, M - 6, M - 7, M - 8, M - 16, M - 18, M - 19 y M - 31, mediante yuxtaposición estrecha con M - 9, M - 10, M - 11, M - 29, M - 30, M - 32, M - 33 y M - 34, y por yuxtaposición amplia con M - 28.



Figura 95. Fotografía y calco del indeterminado M - 17.

M – 18. Posible cabra considerada anteriormente como animal indeterminado (Villaverde *et al.*, 2009) (figura 96). En la actual revisión nos decantamos por su identificación como cabra tras añadir a su interpretación lo que podría ser la cornamenta. El animal se representa incompleto mostrando su parte superior y está realizado mediante trazo simple, fino y de sección en “V”. Sus medidas son 18,3 cm del inicio de la cabeza a la grupa y 8,6 cm de la línea del pecho a la grupa.

En el panel se dispone en posición vertical y, aunque el cuerpo se orienta hacia la derecha, la cabeza mira a la izquierda al figurarse con el cuello girado dando lugar a animación segmentaria. Está representado en perspectiva biangular oblicua y el estadio figurativo es figurativo esquemático. La cabeza, alargada, permanece abierta en la parte superior, donde se inserta la cornamenta compuesta por ambos cuernos, que quedan unidos en el arranque siguiendo la fórmula de “V” lineal, pero con los cuernos muy echados hacia atrás. El morro es ligeramente caído y asimétrico y de terminación abierta. La línea frontal es de tendencia rectilínea hasta llegar a su final que cae para terminar de configurar el morro. La quijada es recta y se articula con el cuello, que continúa sin interrupción con la línea del pecho.

El trazo adquiere una tendencia rectilínea y discontinua en su recorrido. La línea cérvico-dorsal es en “S” marcada y continúa hasta la grupa, emplazada en una posición baja quedando esta última a la misma altura que la línea del pecho. El animal muestra una acentuada desproporción y gravedad sobre todo en la parte posterior.

En cuanto a las relaciones espaciales, M – 18 se vincula por superposición con M – 2, M – 4, M – 5, M – 7, M – 11, M – 16, M – 17, M – 19, M – 31, M – 32 y M – 33, y mediante yuxtaposición estrecha con M – 3, M – 6, M – 8, M – 9, M – 10, M – 28, M – 29, M – 30 y M – 34.

M – 19. Zoomorfo indeterminado incompleto, del que únicamente se representa la línea cérvico-dorsal, el arranque de la grupa y la línea del pecho incompleta, dando lugar a un esbozo (figura 97). Sus medidas son 10,8 cm de la grupa al inicio de la línea cérvico – dorsal y 3,4 cm del dorso al final de la línea del pecho. El grabado es de trazo simple, fino y de sección en “V”. El animal está dispuesto en horizontal, ligeramente inclinado hacia arriba y orientado hacia la derecha. El estadio figurativo es esquemático. Respecto a las características formales de la figura, únicamente podemos referirnos a la línea cérvico-dorsal, que es recto-convexa y finaliza con el arranque y parte de la grupa, situada en una posición baja, así como a la mala articulación de la línea cervical con la dorsal, con un cuello ancho e irregular, y proyectado.

Por lo que respecta a las relaciones espaciales, M – 19 se encuentra en contacto directo mediante superposición con M – 2, M – 4, M – 6, M – 17 y M – 18, por yuxtaposición estrecha con M – 3, M – 5, M – 7, M – 8, M – 9, M – 10, M – 11, M – 16, M – 29, M – 30, M – 31, M – 32, M – 33 y M – 34, y mediante yuxtaposición amplia con M – 28.



Figura 96. Fotografía y calco de la cabra M – 18.



Figura 97. Fotografía y calco del indeterminado M – 19.

M – 28. Esbozo o simplificación de cabeza de uro (figura 98). Se dispone en vertical y orientado hacia la derecha. Sus medidas son 9,8 cm del final de la línea frontal al cuello. El grabado es de trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.

El animal se representa en perspectiva biangular recta, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. La parte superior de la cabeza permanece abierta y se configura mediante cornamenta en “U” abierta lineal, pero con uno de los cuernos de tendencia curva. La línea frontal posee una leve concavidad y la quijada está ausente.

En cuanto a las relaciones espaciales, M – 28 se vincula mediante superposición con M – 5 y M – 9, mediante yuxtaposición estrecha con M – 2, M – 6, M – 7, M – 8, M – 10, M – 11, M – 18, M – 29, M – 31, M – 32, M – 33 y M – 34, y por yuxtaposición amplia con M – 3, M – 4, M – 16, M – 17, M – 19 y M – 30.

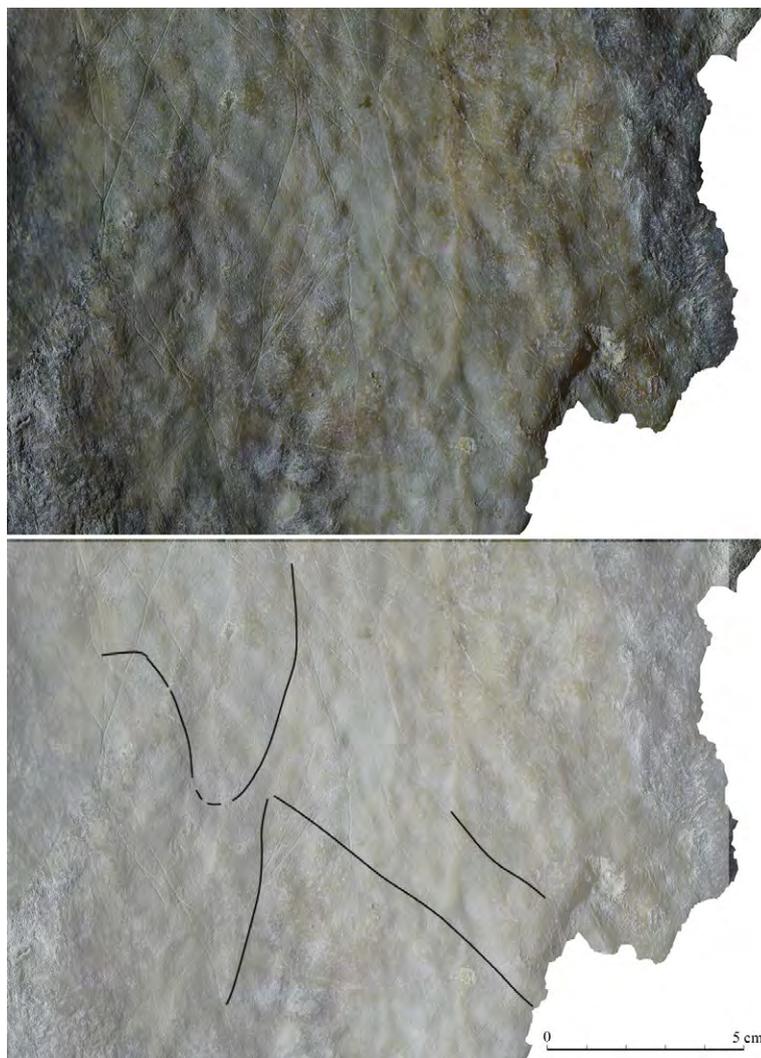


Figura 98. Fotografía y calco del uro M – 28.

M – 29. Línea cérvico-dorsal de zoomorfo indeterminado y de recorrido en “S” suave (figura 99). Sus medidas son 26,4 cm desde su inicio hasta que finaliza con el arranque de la grupa.

El grabado es de trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”, aunque en gran parte de su recorrido el interior del surco no es visible ya que se encuentra afectado por concreción, como ocurre con muchos de los trazos grabados situados en la parte izquierda del sector

En cuanto a las relaciones espaciales, M - 29 se vincula mediante superposición con M - 10, y mediante yuxtaposición estrecha con M - 2, M - 3, M - 4, M - 5, M - 6, M - 7, M - 8, M - 9, M - 11, M - 16, M - 17, M - 18, M - 19, M - 28, M - 30, M - 31, M - 32, M - 33 y M - 34.

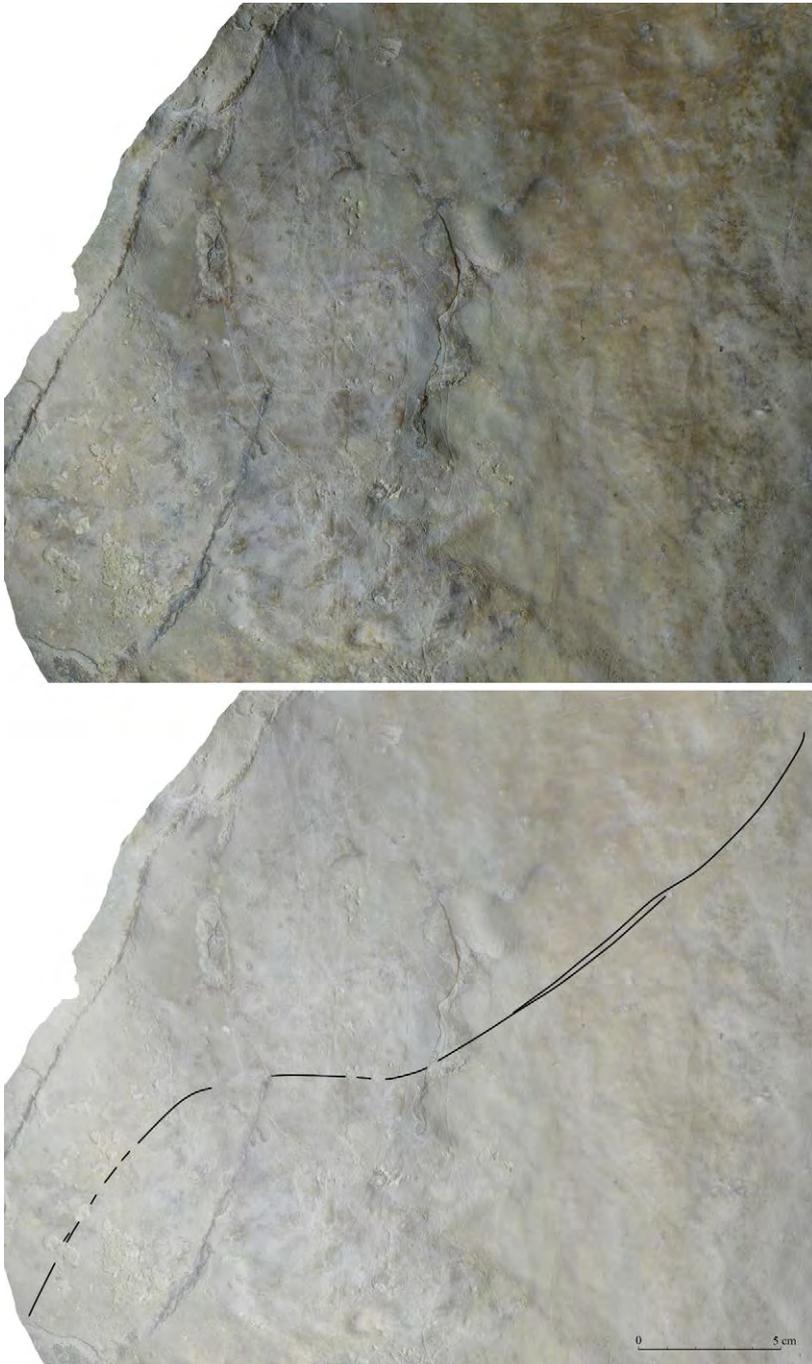


Figura 99. Fotografía y calco del indeterminado M - 29.

M – 30. Posible zoomorfo incompleto, del que se representa su parte superior de manera muy sumaria (figura 100). Se trata de un esbozo del que únicamente se habría representado la línea cérvico-dorsal, la línea frontal y el arranque de la quijada mediante un trazo muy corto. Sus medidas son 18,3 cm desde el final de la línea frontal hasta que concluye la línea cérvico – dorsal. El trazo es simple, muy fino, somero y de sección en “V”, y al igual que el anterior ejemplar descrito, el surco está relleno de concreciones, salvo en la línea frontal y quijada.

Se representa en perfil absoluto y la parte superior de la cabeza permanece abierta. Tanto la línea frontal, como el trazo corto que representa el arranque de la quijada, son rectos. La línea cérvico – dorsal, muy simplificada, también tiene un recorrido recto. Por lo que respecta a las características del trazo, adquiere una tendencia discontinua y rectilínea.

En cuanto a las relaciones espaciales, mantiene una relación directa por superposición con M – 3, M – 6 y M – 16, mediante yuxtaposición estrecha con M – 2, M – 4, M – 5, M – 7, M – 8, M – 9, M – 10, M – 11, M – 17, M – 18, M – 19, M – 29, M – 31, M – 32, M – 33 y M – 34, y mediante yuxtaposición amplia con M – 28.

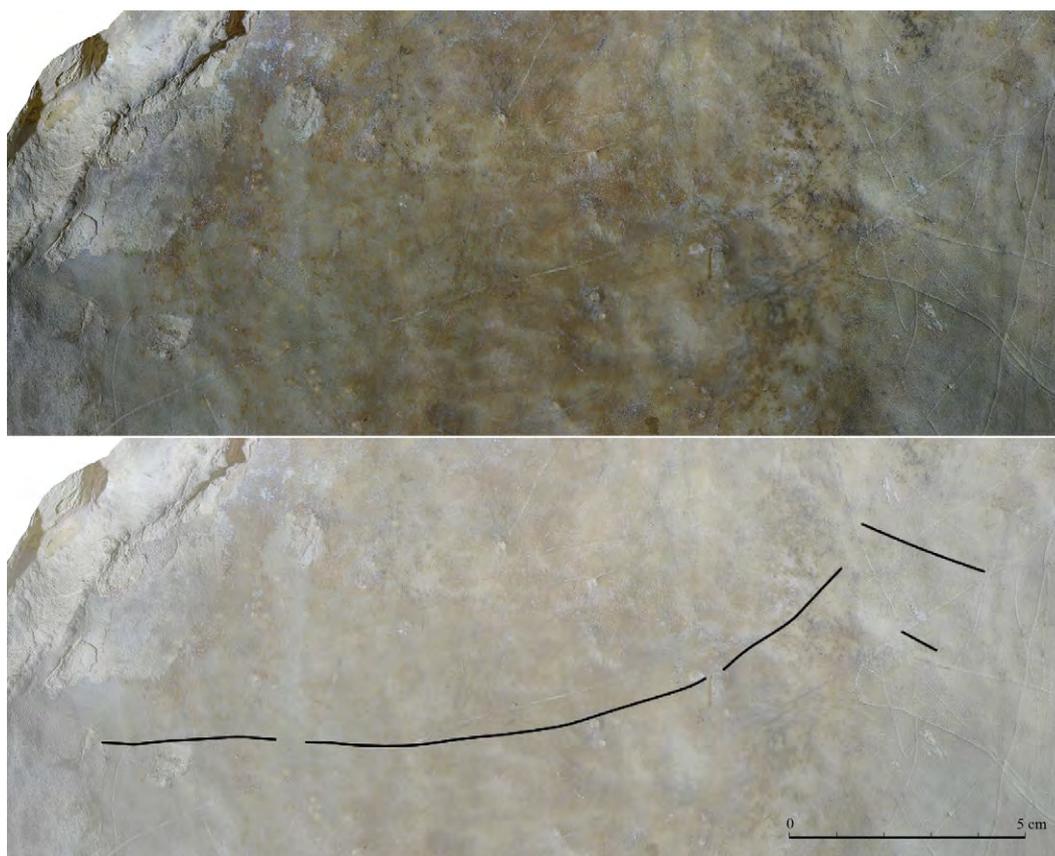


Figura 100.
Fotografía
y calco del
indeterminado
M – 30.

M – 31. Posible zoomorfo indeterminado (figura 101). El ejemplar se representa casi completo, a falta de las extremidades posteriores. Se dispone en posición inclinada descendente y se orienta hacia la derecha. Sus medidas son 13,2 cm del morro a la grupa y 3,6 cm de la línea dorsal al arranque de la pata anterior. Está ejecutado mediante grabado de trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.



Figura 101. Fotografía y calco del indeterminado M – 31.

El animal se representa en perspectiva biangular oblicua, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. Por lo que respecta a sus características formales, la cabeza permanece cerrada en su parte superior y las orejas son lineales, si bien una de ellas se configura

mediante una prolongación de la línea frontal, esta última de forma cóncava. El morro permanece abierto y la quijada, representada mediante un trazo más corto, es ligeramente convexa. En cuanto a la construcción del cuerpo, el cuello y la quijada no aparecen articulados, tampoco el pecho y la pata que, aunque aparecen unidos en un solo trazo, la inflexión no está apenas marcada. La línea cérvico – dorsal es recta y desemboca en el arranque de la grupa, que se insinúa baja. La extremidad anterior está ejecutada mediante líneas paralelas abiertas con tendencia divergente en su final. Las proporciones entre la cabeza y el cuerpo son relativamente buenas, al tratarse de un ejemplar de tamaño pequeño, y el trazo se caracteriza por tener una tendencia discontinua y rectilínea.

En cuanto a las relaciones espaciales, M – 31 se vincula mediante superposición con M – 2, M – 4, M – 5, M – 9, M – 11, M – 17, M – 18 y M – 32, y mediante yuxtaposición estrecha con M – 3, M – 6, M – 7, M – 8, M – 10, M – 16, M – 19, M – 28, M – 29, M – 30, M – 33 y M – 34.

M – 32. Línea cérvico-dorsal de zoomorfo indeterminado y de recorrido en “S” suave (figura 102). La grupa se emplaza en una posición baja. Sus medidas son 30,44 cm de principio a fin. El grabado es de trazo simple, fino y somero y de sección en “V”.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición con M – 5, M – 6, M – 7, M – 9, M – 10, M – 11, M – 18, M – 31 y M – 34, y por yuxtaposición estrecha con M – 2, M – 3, M – 4, M – 8, M – 16, M – 17, M – 19, M – 28, M – 29, M – 30 y M – 33.

M – 33. Línea cérvico-dorsal de zoomorfo indeterminado y de recorrido en “S” marcada (figura 103). La grupa se emplaza en una posición alta. Sus medidas son 29,9 cm de principio a fin. El grabado es de trazo simple, fino y somero y de sección en “V”.

Por lo que respecta a las relaciones espaciales, M – 33 mantiene contacto directo por superposición con M – 5, M – 7, M – 8, M – 9, M – 11 y M – 18, y mediante yuxtaposición estrecha con M – 2, M – 3, M – 4, M – 6, M – 10, M – 16, M – 17, M – 19, M – 28, M – 29, M – 30, M – 31, M – 32 y M – 34.

M – 34. Posible línea cérvico-dorsal de zoomorfo indeterminado y de recorrido en “S” suave (figura 104). Sus medidas son 22,6 cm de principio a fin. El grabado es de trazo simple, fino y somero y de sección en “V”.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición con M – 2, M – 5, M – 9, M – 10, M – 11 y M – 32, por yuxtaposición estrecha con M – 3, M – 4, M – 6, M – 7, M – 8, M – 17, M – 18, M – 19, M – 28, M – 29, M – 30, M – 31 y M – 33, y por yuxtaposición amplia con M – 16.



Figura 102 (izda). Fotografía y calco del indeterminado M – 32.

Figura 103 (dcha). Fotografía y calco del indeterminado M – 34.



Figura 104. Fotografía y calco del indeterminado M - 34.

5.1.2.3 SIGNOS

Sg - 31. Haz de líneas convergentes incurvadas (figura 105). Los trazos se disponen en horizontal y convergen en su parte izquierda. El trazo, que se encuentra afectado en algunas zonas por la calcita, es simple, fino y de perfil en “V”. Espacialmente se vincula mediante superposición con M - 18, M - 19, M - 17 y M - 2, mediante yuxtaposición estrecha con M - 3, M - 4, M - 5, M - 6, M - 32, M - 33, y mediante yuxtaposición amplia con el resto de zoomorfos que conforman el sector.



Figura 105. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 31.

Sg – 32. Haz de líneas paralelas formando banda (figura 106). Se dispone en vertical, en la zona centro del sector y el trazo es simple, fino y de perfil en “V”. En relación a su distribución espacial, se vincula mediante superposición con M – 7, M – 8, M – 11, M – 17, M – 2, mediante yuxtaposición estrecha con el resto de zoomorfos, excepto con M – 28 con quien media una distancia mayor.

Sg – 33. Haz de líneas convergentes incurvadas (figura 107). Próximo a Sg – 32, también se emplaza en la zona central del sector. El grabado es de trazo simple, muy fino y de sección en “V”. A nivel espacial, se relaciona mediante superposición con M – 6, M – 7, M – 8, M – 2, M – 31 y M – 11, mediante yuxtaposición estrecha con el resto de zoomorfos, excepto con M – 28 con quien se vincula mediante yuxtaposición amplia.

Sg – 34. Haz de líneas paralelas formando banda (figura 108). Se dispone en una posición ligeramente inclinada hacia la derecha en el área central del sector. Su trazo es simple, muy fino, casi superficial, y de sección en “V”. Se vincula mediante superposición con M – 31, yuxtaposición estrecha con M – 17, M – 18, M – 7, M – 6, M – 4, M – 5 y mediante yuxtaposición amplia con el resto de zoomorfos.

Sg – 35. Haz de líneas convergentes incurvadas (figura 109). Se sitúa en la parte derecha del sector, casi al límite de su finalización y su posición es ligeramente inclinada hacia la izquier-

da, tendiendo a converger en su parte derecha. El trazo es simple, fino y de sección en “V”. Se vincula mediante superposición con M – 2, M – 5, M – 9, M – 33 y M – 11, mediante yuxtaposición estrecha con M – 32, M – 7, M – 19, M – 17, M – 18, M – 31, M – 4 y M – 6, y yuxtaposición amplia con los zoomorfos restantes.

Sg – 36. Haz de trazos cortos paralelos formando banda (figura 110). El grabado es de trazo simple, muy fino, casi superficial y de sección en “V”. A nivel espacial se vincula mediante superposición con M – 2 y M – 29, y mediante yuxtaposición estrecha con M – 7, M – 8, M – 3 y M – 6. Con el resto de motivos animales se relaciona mediante yuxtaposición amplia.

Sg – 37. Banda de líneas convergentes (figura 111). Se emplaza en posición vertical. El trazo es simple, fino y de perfil en “V”. En cuanto a su distribución espacial, mantiene vínculos de superposición con M – 2, M – 3, M – 6, M – 7, M – 8 y M – 10, de yuxtaposición estrecha con M – 30, M – 29, M – 32, M – 31, M – 16, M – 4, M – 5, M – 17 y M – 18 y de yuxtaposición amplia con los zoomorfos restantes.



Figura 106. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas formando banda Sg – 32.



Figura 107.
Fotografía
y calco del
haz de líneas
convergentes
incurvadas
Sg - 33.



Figura 108.
Fotografía
y calco del
haz de líneas
paralelas
formando
banda Sg - 34.

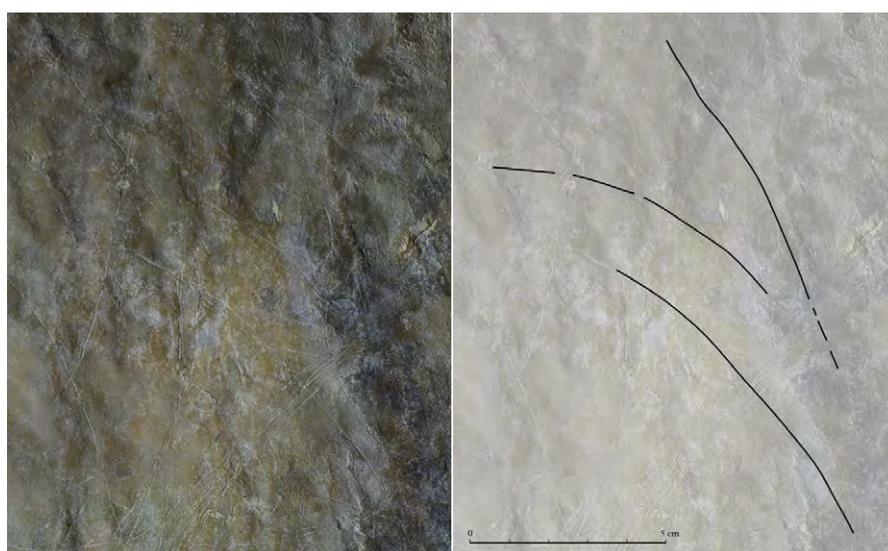


Figura 109.
Fotografía
y calco del
haz de líneas
convergentes
incurvadas
Sg - 35.

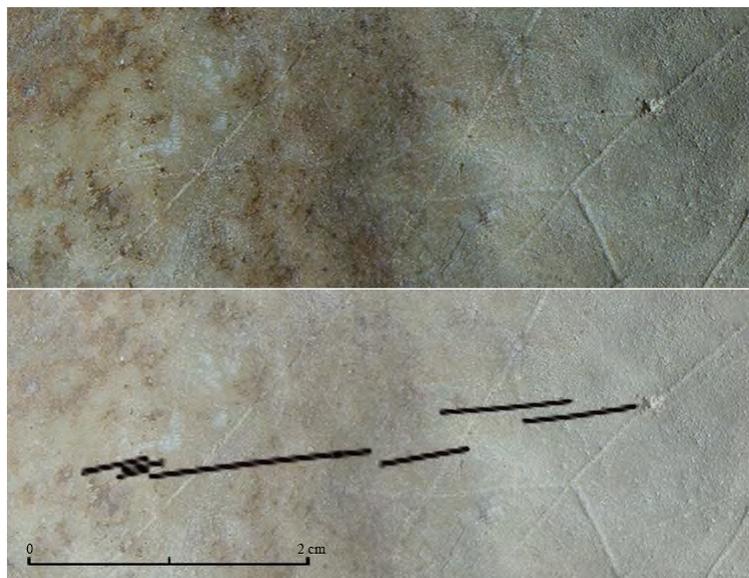


Figura 110. Fotografía y calco del haz de trazos cortos paralelos formando banda Sg - 36.

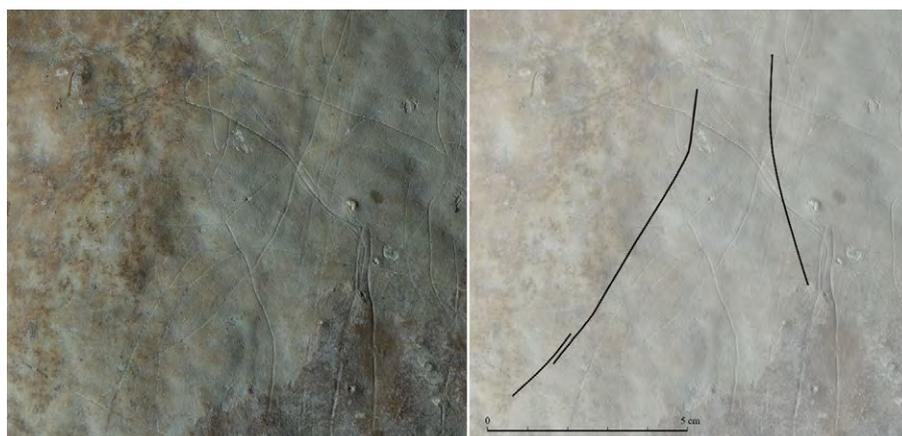


Figura 111. Fotografía y calco de la banda de líneas convergentes Sg - 37.

Sg - 38. Aspa (figura 112). Se ubica hacia la parte inferior izquierda del sector, en posición vertical y está ejecutada mediante grabado de trazo simple y fino, pero profundo, y de sección en "V". No se superpone con ningún motivo zoomorfo, y sus relaciones se establecen únicamente mediante yuxtaposición estrecha y amplia. Con respecto a la primera, está muy próximo a M - 6, M - 16, M - 17, M - 3, M - 29 y M - 30, y en cuanto a la segunda, sería el tipo de relación que se establece con el resto de motivos animales.

Sg - 39. Haz de líneas entrecruzadas formando banda (figura 113). Se sitúa próximo a Sg - 38 en una posición inclinada hacia la izquierda. El trazo es simple, fino y de sección en "V". Se vincula mediante superposición con M - 29, mediante yuxtaposición estrecha con M - 6, M - 9, M - 10, M - 3, M - 2, M - 8, M - 16, M - 17, M - 32, M - 33, y mediante yuxtaposición amplia con el resto de zoomorfos.



Figura 112. Fotografía y calco del aspa Sg - 38.

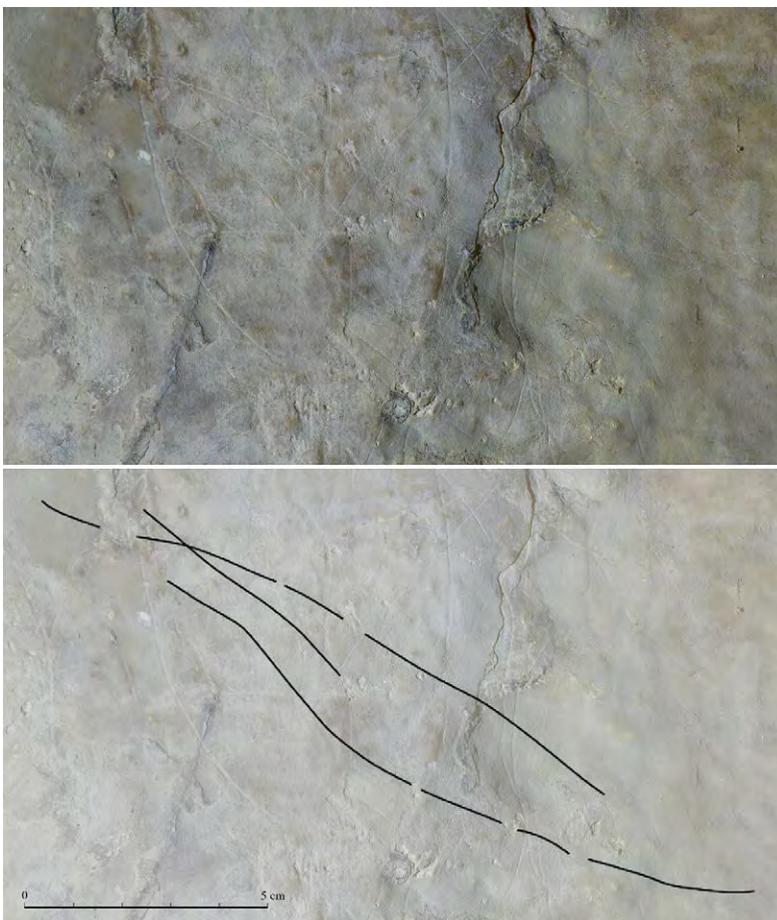


Figura 113. Fotografía y calco del haz de líneas entrecruzadas formando banda Sg - 39.

Sg - 40. Trazos pareados (figura 114). Se sitúan junto a Sg - 39 y en posición vertical. Aunque la identificación de este tipo de signo puede ser problemática, en este caso su aislamiento, disposición y morfología del trazo, muy fino y de sección en “V”, nos ayudan a confirmar su categorización. Únicamente se vincula mediante yuxtaposición estrecha con M - 29 y M - 6.

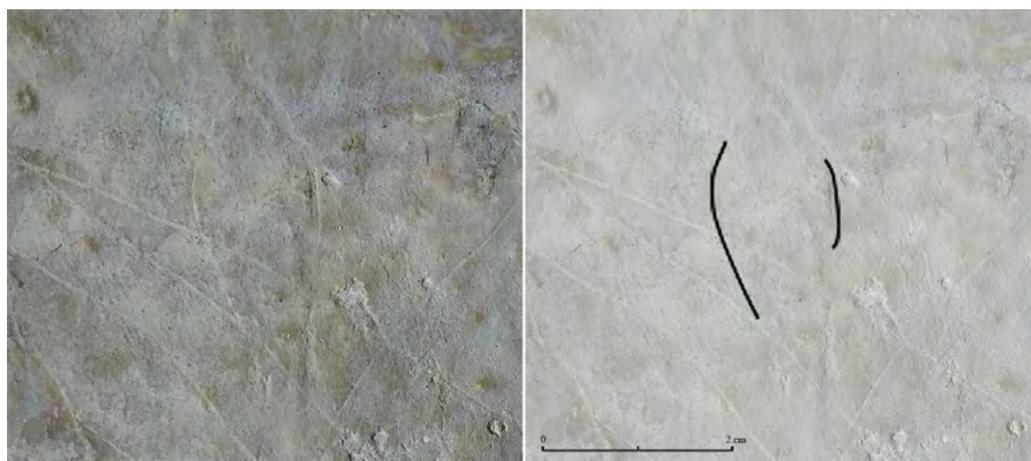


Figura 114.
Fotografía
y calco de
los trazos
pareados
Sg - 40.

Sg - 41. Haz de líneas paralelas formando banda (figura 115). Se emplaza en la parte inferior de Sg - 39, en posición inclinada hacia la izquierda. El grabado es de trazo simple, fino y de sección en "V". En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición con M - 29, mediante yuxtaposición estrecha con M - 6, M - 9, M - 3 y M - 10, y mediante yuxtaposición amplia con el resto de zoomorfos.



Figura 115.
Fotografía
y calco del
haz de líneas
paralelas
formando
banda
Sg - 41.

Sg - 42. Posibles trazos pareados (figura 116). Están situados en la parte superior izquierda del sector y se disponen en vertical. Su identificación es dudosa, ya que se trata de una zona muy alterada por motivos de conservación y los trazos están afectados y rellenos de calcita. No obstante, se muestran los dos trazos con la misma longitud, disposición y recorrido y, además, se emplazan relativamente separados de los motivos circundantes, lo que facilita su aislamiento y catalogación. Se asocian mediante yuxtaposición estrecha a M - 3 y M - 4.

Sg - 43. Haz de líneas convergentes incurvadas (figura 117). Ubicado junto a Sg - 42, su trazo es simple, fino y de sección en "V", aunque su estado de conservación es muy deficiente ya que los surcos se encuentran rellenos de calcita en la mayor parte de su recorrido. Se dispone

en una posición inclinada hacia la izquierda. En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición a M – 6, M – 8, M – 32, M – 33, M – 29 y M – 9, y mediante yuxtaposición estrecha con M – 10, M – 28, M – 2, M – 7, M – 16, M – 3, M – 30, M – 11 y M – 17.

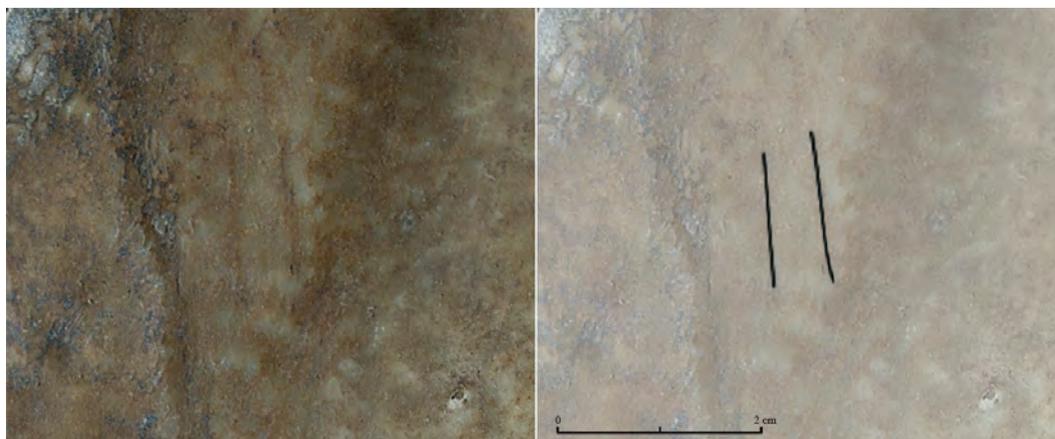


Figura 116.
Fotografía y calco
de posibles trazos
pareados Sg – 42.

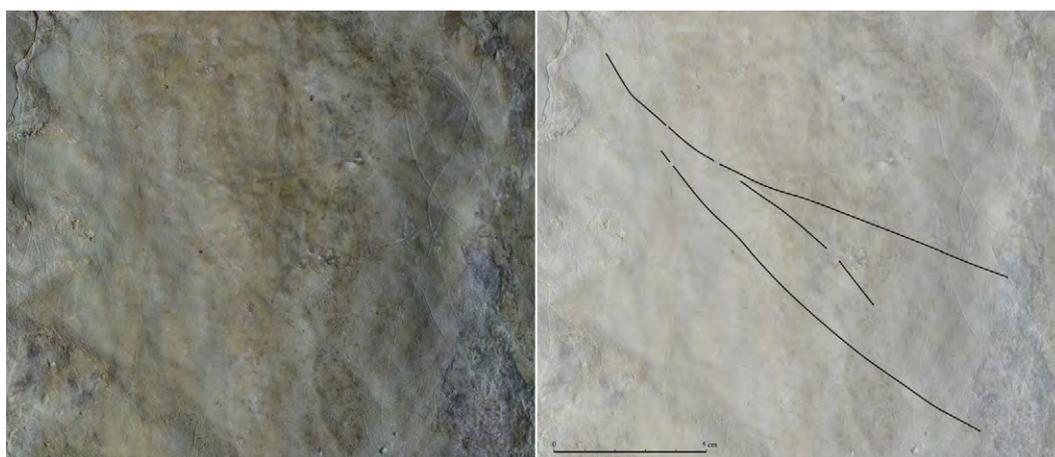


Figura 117.
Fotografía y calco
del haz de líneas
convergentes
incurvadas
Sg – 43.

Sg – 44. Haz de líneas entrecruzadas formando banda (figura 118). Se emplaza en la zona inferior derecha del sector, en una posición inclinada hacia la izquierda, y su trazo es fino y de sección en “V”. Se vincula mediante superposición con M – 28, M – 5, M – 9, M – 10 y M – 11, y mediante yuxtaposición estrecha con M – 32, M – 33, M – 2, M – 6, M – 7, M – 8 y M – 31.

Sg – 45. Haz de líneas convergentes incurvadas (figura 119). Se emplaza en la zona inferior derecha del sector, en posición casi vertical, y su trazo es fino y de sección en “V”. En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula con M – 2, M – 5, M – 7, M – 9, M – 10, M – 11, M – 28, M – 33 mediante superposición, y con M – 31, M – 8, M – 18, M – 4, M – 32, M – 6 y M – 17 por yuxtaposición estrecha.



Figura 118. Fotografía y calco del haz de líneas entrecruzadas formando banda Sg – 44.

Sg – 46. Banda de líneas convergentes incurvada (figura 120). Se ubica en la zona inferior del sector, en su parte central, y está realizada mediante trazo simple, fino y de sección en “V”. A nivel espacial, se relaciona con M – 32 y M – 33 mediante superposición, y con M – 9 y M – 10 mediante yuxtaposición estrecha.

Sg – 47. Haz de trazos cortos entrecruzados (figura 121). Se sitúa junto a Sg – 46 y la técnica de ejecución es el grabado de trazo simple, fino y sección en “V”. Por lo que respecta a las relaciones espaciales, este signo no mantiene relación de superposición con ningún zoomorfo ni signo, tan solo se vincula mediante yuxtaposición estrecha con M – 8, M – 9, M – 10, M – 32 y M – 33, y mediante yuxtaposición amplia con el resto de zoomorfos.

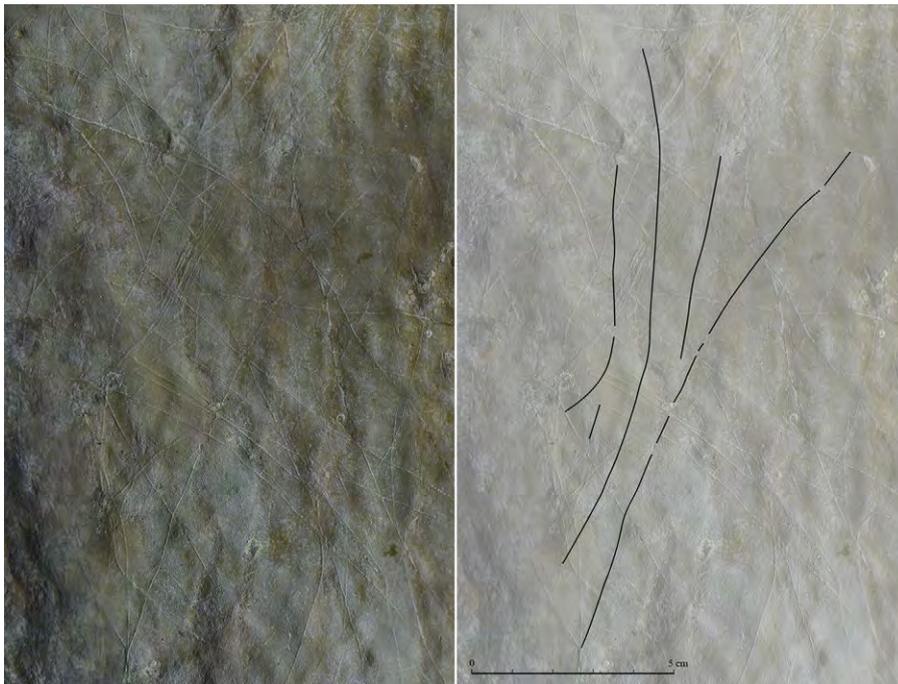


Figura 119. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 45.



Figura 120. Fotografía y calco de la banda de líneas convergentes incurvadas Sg – 46.

Sg – 48³. Líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. Se emplaza en posición vertical en la esquina inferior izquierda del sector y su trazo es ancho y de sección en “U”.

3. Los calcos referentes a las líneas sueltas (Sg – 48 a Sg – 105 y Sg – 265) se pueden consultar en el Anexo I.



Figura 121. Fotografía y calco del haz de trazos cortos entrecruzados Sg - 47.

Sg - 49. Líneas sueltas rectas y curvas cortas. Agrupadas por proximidad y longitud. Probablemente la morfología del trazo fuera similar, pero dada la mala conservación del grabado en esta zona, no podemos confirmarlo con seguridad.

Sg - 50. Línea suelta curva. Se encuentra al límite de la finalización del soporte y no sabemos si pudo formar parte de un motivo más complejo. El trazo es fino y de sección en "V".

Sg - 51. Líneas sueltas rectas y curvas cortas. Agrupadas por proximidad, orientación y recorrido. La conservación deficiente y no podemos asegurar que la morfología del trazo fuera idéntica.

Sg - 52. Línea suelta curva. Se trata de una línea de largo recorrido que abarca una gran parte del sector en sentido longitudinal. El trazo es fino y de sección en "V", aunque se encuentra relleno de calcita en gran parte de su recorrido.

Sg - 53. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por longitud y orientación. Además, se encuentran asociadas a la cabra M-4. La morfología del trazo no es posible de determinar dado su estado de conservación.

Sg - 54. Líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. La longitud de las líneas es variable y el trazo es fino y de sección en "V". En algunos tramos, el surco grabado está relleno de calcita.

Sg - 55. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en "V".

Sg – 56. Líneas sueltas rectas cortas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud y recorrido. El trazo, aunque afectado en algunas zonas por la calcita, es fino y de sección en “V”.

Sg – 57. Línea suelta curva corta. El grabado es fino y de sección en “V”. No se puede agrupar con ninguna otra unidad próxima.

Sg – 58. Línea suelta curva. El trazo es fino y de sección en “V”. Tanto la morfología del trazo, como la disposición de la línea la acercan mucho a Sg – 50.

Sg – 59. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud y orientación. El surco grabado es relativamente ancho y de sección en “U”.

Sg – 60. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. Sus longitudes son variables y las líneas tienden a divergir en uno de sus extremos. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 61. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud y orientación. El surco es ancho, profundo y de sección en “U”.

Sg – 62. Línea suelta curva corta. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 63. Línea suelta curva. El trazo, que se configura ligeramente curvo, está bastante afectado por razones de conservación. Es muy fino y no hemos podido agruparlo con ninguna unidad próxima.

Sg – 64. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. El trazo es fino y de sección en “V”. Las líneas quedan interrumpidas por el soporte.

Sg – 65. Líneas sueltas rectas y curvas cortas. Agrupadas por morfología y proximidad. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 66. Línea suelta curva. Trazo fino y de perfil en “V”. La presencia de líneas cortas que discurren en paralelo, y que podrían corresponder con líneas parásitas, nos hacen considerar este trazo de manera individual ya que no puede agruparse con ninguna unidad próxima.

Sg – 67. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Son casi paralelas y tienden a converger en su extremo izquierdo. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 68. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. Discurren casi paralelas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 69. Líneas sueltas rectas y curvas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 70. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Se disponen paralelas, el trazo es muy corto, fino y de sección en “V”.

Sg – 71. Línea suelta recta corta. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 72. Línea suelta curva. El trazo es ancho y de perfil en “U”.

Sg – 73. Líneas sueltas rectas. Están interrumpidas por el soporte. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Se sitúan equidistantes y el trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 74. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación (dos direcciones), longitud y recorrido. Casi paralelas en su recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 75. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud, orientación y recorrido. El trazo es fino, casi superficial, y de sección en “V”.

Sg – 76. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Se disponen paralelas. El trazo es fino, de sección en “V” y se encuentra bastante afectado por la calcita.

Sg – 77. Líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. Dos de las líneas se cruzan en “X”. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 78. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. Una es más corta y otra larga. El trazo es ancho y de sección en “V”.

Sg – 79. Línea suelta curva. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 80. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, recorrido y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 81. Líneas sueltas rectas entrecruzadas. Una es ligeramente curva. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. Se cruzan en “X”. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 82. Líneas sueltas curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. Ambas líneas se cruzan en dos puntos. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 83. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. Una es más larga y discurren más o menos paralelas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 84. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. En la mayor parte del recorrido son rectilíneas con tendencia curva. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 85. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. Las longitudes son variables. El trazo es muy fino, de sección en “V” y se caracteriza por la mala legibilidad.

Sg – 86. Líneas sueltas rectas y curva. Agrupadas por morfología fundamentalmente. Están relativamente próximas y la mayoría comparten orientación.

Sg – 87. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud y recorrido. Se distinguen tres grupos y dentro de cada uno las líneas comparten la orientación y discurren paralelas.

Sg – 88. Línea suelta recta. Seguramente se trate de una línea, pero que queda interrumpida por un salto en el soporte. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 89. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. Llegan a superponerse en su comienzo y son de largo recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 90. Línea suelta curva. El trazo es muy fino y de sección en “V”. No ha sido posible agruparla con ninguna unidad próxima.

Sg – 91. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. Una es bastante más larga, pero todas finalizan en la misma dirección. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 92. Líneas sueltas curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología y proximidad fundamentalmente. Se superponen en varios puntos y en uno de sus extremos los trazos tienden a ser divergentes en forma de “abanico”. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 93. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, recorrido y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 94. Línea suelta recta. Trazo corto individual que no puede unirse con ninguna agrupación próxima. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 95. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. Interrumpidas por saltos de soporte. Muy ligeramente curvas. El trazo es muy fino y de difícil legibilidad.

Sg – 96. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología y longitud. No casarían con ninguna unidad cercana, de ahí que se hayan agrupado sin ser muy próximas, aunque se sitúan en un radio cercano. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 97. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, longitud y recorrido. Dos de ellas si discurren más o menos paralelas y la segunda y la tercera se cruzan en forma de “X”. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 98. Línea suelta recta. El trazo es muy fino, de sección en “V” y queda interrumpido por un salto en el soporte.

Sg – 99. Líneas sueltas rectas entrecruzadas. Una corta y otra más larga, agrupadas por morfología y proximidad. Se cruzan en “X”. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 100. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. Forman pequeños grupos con orientaciones similares. El trazo es muy fino y de difícil lectura.

Sg – 101. Línea suelta recta. Muy ligeramente curva en un tramo del recorrido (puede que por adaptación al soporte). El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 102. Línea suelta recta corta. El trazo es muy fino, de sección en “V” y no puede unirse con ninguna agrupación próxima.

Sg – 103. Línea suelta recta corta. El trazo es muy fino, de sección en “V” y no puede agruparse con ninguna unidad próxima.

Sg – 104. Líneas sueltas recta cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es muy fino y su lectura es difícil.

Sg – 105. Líneas sueltas recta cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es muy fino y su lectura es difícil.

Sg – 265. Línea suelta curva.

5.1.3 Sector inferior izquierdo

5.1.3.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El cambio que se produce en la pendiente de la pared, y que da inicio al sector inferior izquierdo, conlleva una modificación en el plano de ejecución de las figuras, ahora desplazado levemente hacia la izquierda con respecto a los sectores superiores. La superficie decorada abarca 90 x 70 cm aproximadamente, ya que su parte izquierda se caracteriza por la práctica ausencia de decoración. En general, el grabado se encuentra en buen estado, si bien hay pequeños desprendimientos del soporte que interrumpen el recorrido de varios trazos, pero sin afectar negativamente a su lectura (figura 122).

Por lo que respecta a la disposición de las figuras, volvemos a encontrarnos con un área repleta de superposiciones, donde los motivos se aglutinan y su identificación se vuelve de nuevo una tarea compleja.

En su límite inferior derecho, este sector finaliza con la presencia de un reborde estalagmítico que lo separa y da paso al siguiente.

5.1.3.2 ZOOMORFOS

M – 12. Zoomorfo indeterminado acéfalo, posiblemente debido a un gran descolchado del soporte, que nos impide ver esta parte del panel. Respecto a la identificación realizada con anterioridad (Villaverde *et al.*, 2009), en la actual revisión hemos podido incorporar las extremidades anteriores (figura 123). El zoomorfo se encuentra en posición inversa y está orientado a la derecha. Sus medidas son 13,3 cm del arranque de la pata anterior a la grupa y 6,8 cm del dorso al vientre. Respecto a la técnica de ejecución, está realizado mediante grabado de trazo simple, fino y de sección en “V”.



Figura 122.
Ortomosaico
y calco
completo del
sector inferior
izquierdo.



Figura 123. Fotografía y calco del zoomorfo M – 12.

Está representado en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo es esquemático. En cuanto a las características formales referentes a la construcción del cuerpo, podemos apuntar que, a pesar del carácter rectilíneo y discontinuo del trazo en algunos puntos, la figura adquiere un cierto carácter modelante. Las proporciones son relativamente buenas, al menos en lo que concierne al tamaño del cuerpo con respecto a las extremidades. La línea dorsal es recta, la grupa baja y el vientre convexo. La pata anterior se configura mediante líneas paralelas abiertas, con tendencia a abrirse, y se estrechan mediante una ligera inflexión hacia la mitad de su recorrido, y la posterior sigue también la fórmula de patas paralelas abiertas, pero mediante un procedimiento específico que ya vimos en M – 5 y M – 10, en el que las extremidades se unen a la grupa con una inflexión en forma de “S”, aunque en este caso, la posición de la pata posterior no sería proyectada, ya que se encuentra casi en posición vertical.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula por yuxtaposición estrecha con M – 13, M – 14, M – 35 y M – 36, y mediante yuxtaposición amplia con M – 15.

M – 13. Cabra incompleta de la que se dibuja su mitad superior (cabeza, la línea cerviceo-dorsal, el arranque de la grupa, el cuello y el comienzo de la línea del pecho) (figura 124). Se dispone en posición inclinada ascendente, y mirando hacia la derecha. Sus medidas son 15,8 cm desde el final de la frente hasta la grupa. Está ejecutado mediante grabado de trazo simple, fino y de sección en “V”.

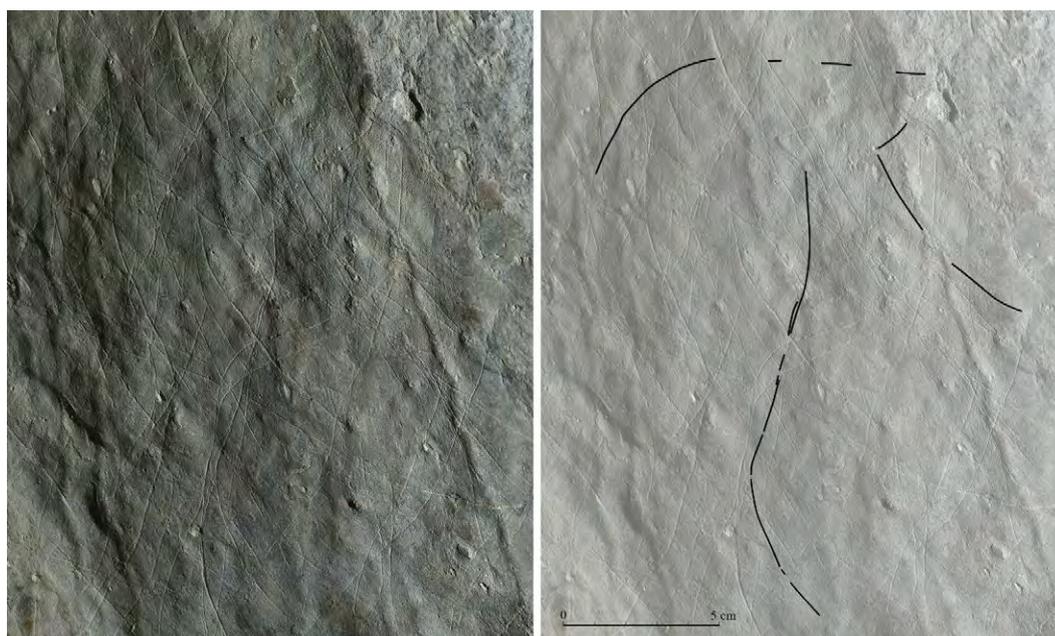


Figura 124.
Fotografía
y calco de la
cabra M – 13.

El animal está en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. La cabeza permanece abierta en su parte superior y la cornamenta es simple lineal. La línea frontal es una continuación de la cornamenta y es recta. La quijada, que se dibuja mediante un trazo corto, es ligeramente convexa y la terminación del morro abierta. El cuello y la quijada están articulados, aunque no llegan a tocarse debido al levantamiento del útil para el cambio de dirección del trazo. La línea cerviceo-dorsal es recta, con un leve levantamiento al llegar a la grupa, que quedaría emplazada en una posición ligeramente alta. En relación a las proporciones, dado el tamaño de la cabeza respecto al cuerpo, son correctas.

A nivel espacial, se relaciona mediante superposición con M – 14 y M – 35, por yuxtaposición estrecha con M – 12 y M – 36, y por yuxtaposición amplia con M – 15.

M - 14. Caballo incompleto del que se dibuja su mitad superior (cabeza, línea cérvico-dorsal y parte de la grupa, así como el cuello y comienzo de la línea del pecho) (figura 125). Está orientado en una posición ascendente, y mira hacia la derecha. Sus medidas son 26,3 cm desde el final de la línea frontal hasta la grupa. Está ejecutado mediante grabado de trazo simple, ancho y profundo, y de sección en “U”.

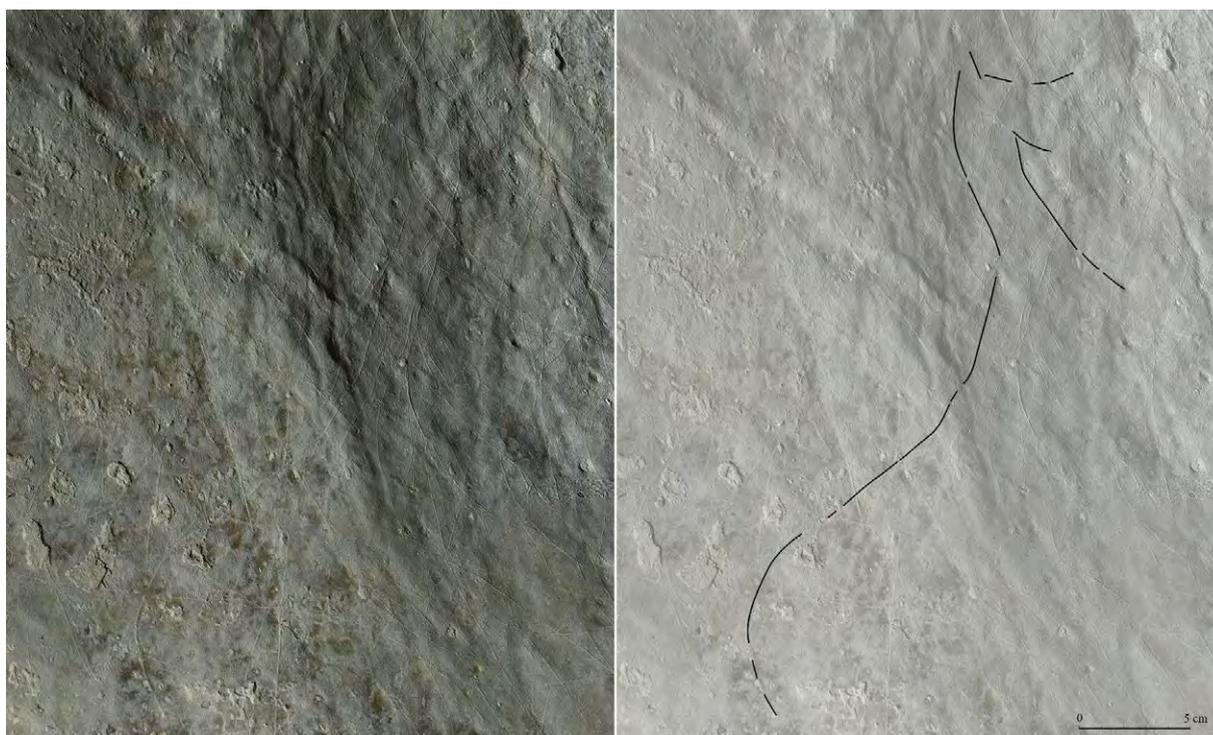


Figura 125. Fotografía y calco del caballo M - 14.

Se representa en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. La cabeza permanece abierta en la parte superior, coincidiendo con la zona que podría corresponder al escalón de la crinera, que no queda muy definido y que podría estar insinuado mediante una línea recta vertical, aunque también cabe la posibilidad de que pudiera constituir una oreja. La línea frontal es cóncava, la terminación del morro abierta y la quijada, de la que se dibuja una pequeña línea, convexa. El trazo es discontinuo y rectilíneo. La construcción de la figura es notablemente desproporcionada, sobre todo si fijamos la atención en las dimensiones de la cabeza, relativamente grande y alargada, y al resto del cuerpo. Los trazos de quijada y el cuello no llegan a enlazar, y este último se caracteriza por su carácter estrecho y rígido, dispuesto en clara proyección vertical. La línea cérvico-dorsal es en “S” suave y la grupa se emplaza en una posición más o menos alta. Por último, debemos destacar la ausencia de detalles anatómicos.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición con M – 14 y M – 35, mediante yuxtaposición estrecha con M – 12 y M – 36, y por yuxtaposición amplia con M – 15.

M – 15. Prótomo de animal indeterminado, posiblemente una cabra (figura 126). Se dispone en una posición inclinación ascendente y mira hacia la derecha. Sus medidas son 9,3 cm del morro al final de la línea del pecho. Está realizado mediante grabado de trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.



Figura 126. Fotografía y calco de la cabra M – 15.

Se representa en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. La cabeza está abierta en su parte superior, con una oreja simple lineal, y lo que podría ser un cuerno muy corto de la misma tipología, fruto de la prolongación de la línea frontal, la cual adquiere una forma cóncava. La quijada es ligeramente convexa, al límite de ser recta, y la terminación del morro es abierta, pero muy estrecha, tendente al apuntamiento. Los trazos de quijada y el cuello no enlazan, aunque el espacio que queda entre ambos es mínimo y podemos llegar a determinar su articulación. La línea del cuello se prolonga dando lugar a la línea del pecho. El trazo es rectilíneo y discontinuo.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante yuxtaposición amplia con M – 12, M – 13, M – 14, M – 35 y M – 36.

M – 35. Prótomo de cabra simplificada (figura 127). Está orientado hacia la derecha y adquiere una posición ascendente situándose en un mismo plano con M – 13 y M – 14. Sus medidas son 4,6 cm de la línea frontal al final de la línea del pecho. La técnica de ejecución es el grabado de trazo simple, muy fino y somero, y de sección en “V”.

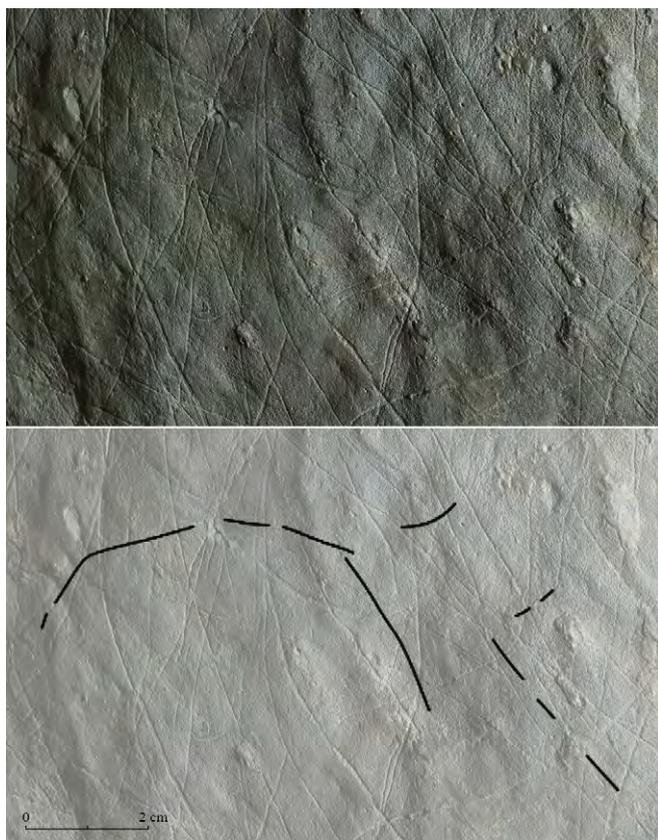


Figura 127. Fotografía y calco de la cabra M – 35.

Está realizado en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. La cabeza permanece abierta en su parte superior con un solo cuerno simple lineal. La línea frontal está realizada mediante un trazo cóncavo, la quijada es ligeramente convexa y no enlaza con el cuello. El resto de la cabeza no está figurado. El trazo es discontinuo y rectilíneo.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición con M – 13 y M – 14, por yuxtaposición estrecha con M – 12 y M – 36, y por yuxtaposición amplia con M – 15.

M – 36. Animal indeterminado incompleto y acéfalo, del que se ha representado las extremidades posteriores, el vientre, el arranque de las patas delanteras y la línea cérvico-dorsal (figura 128). Se dispone en una posición inclinada ascendente y está orientado hacia la derecha. Sus medidas son 22,2 cm del comienzo de la línea dorsal a la grupa y 5,9 cm del dorso al vientre. El grabado es de trazo simple, fino y de sección en “V”.

Se representa en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. En cuanto a los rasgos que podemos describir relativos a la construcción de la figura, cabe señalar la presencia de un vientre muy convexo y la ejecución de las patas posteriores me-

dianete la solución de patas paralelas abiertas divergentes en su extremo distal y una marcada inflexión en su unión con las nalgas, dando lugar a la unión en forma de “S” que vimos en otros ejemplares como M – 5, M – 10 y M – 12. A todo ello podemos añadir el estrangulamiento que se produce en el vientre en su contacto con el comienzo de las extremidades anteriores. La línea cérvico-dorsal es en “S” suave, con la grupa en una posición ligeramente alta. Por lo general, el trazo es discontinuo y rectilíneo.

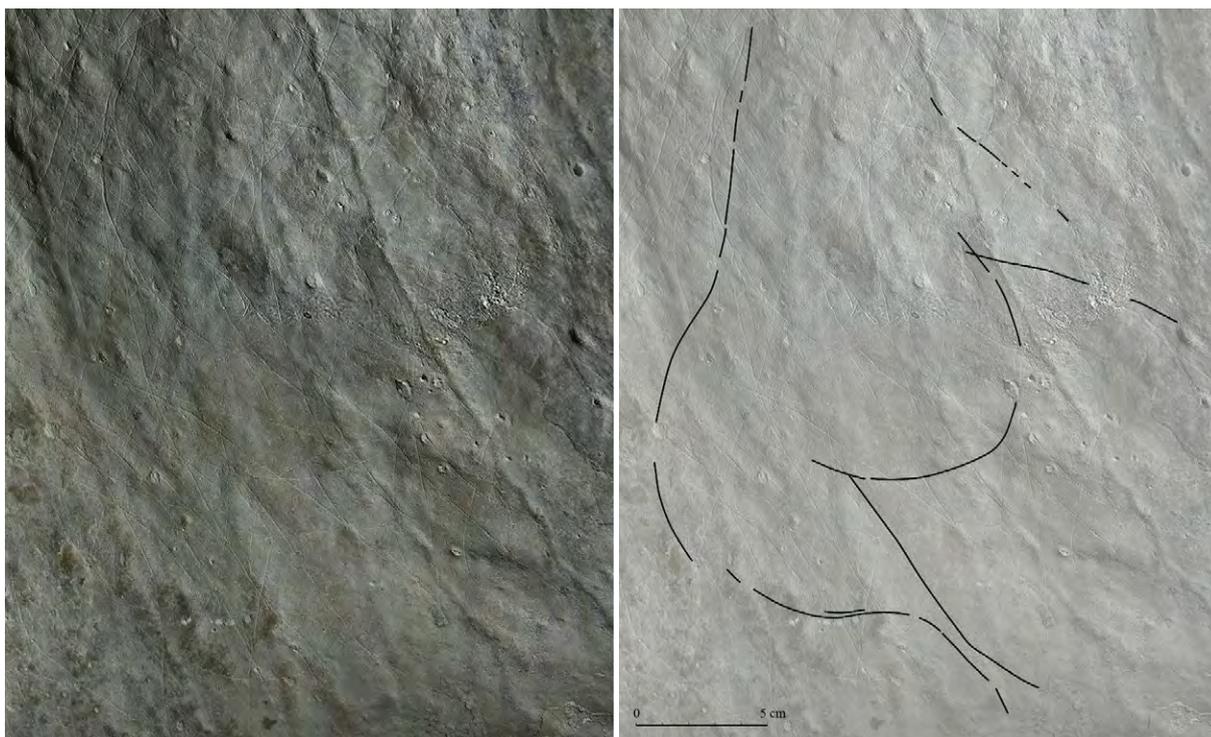


Figura 128. Fotografía y calco del indeterminado M – 36.

A nivel espacial, se vincula mediante yuxtaposición estrecha con M – 12, M – 13, M – 14 y M – 35, y mediante yuxtaposición amplia con M – 15.

5.1.3.3 SIGNOS

Sg – 106. Haz de líneas entrecruzadas (figura 129). Situado en la parte superior del sector, al límite con la zona superior derecha. Su trazo es fino y de sección en “V”. En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición y es perpendicular a M – 12 y mediante yuxtaposición amplia con el resto de zoomorfos que conforman el panel.

Sg – 107. Articulación de banda de líneas paralelas y trazos cortos, paralelos a la misma (figura 130). Se emplaza en el interior de M – 12, con quien se vincula mediante yuxtaposición

estrecha. Con el resto de motivos animales se relaciona mediante yuxtaposición amplia. Su trazo es fino y de sección en “V”.

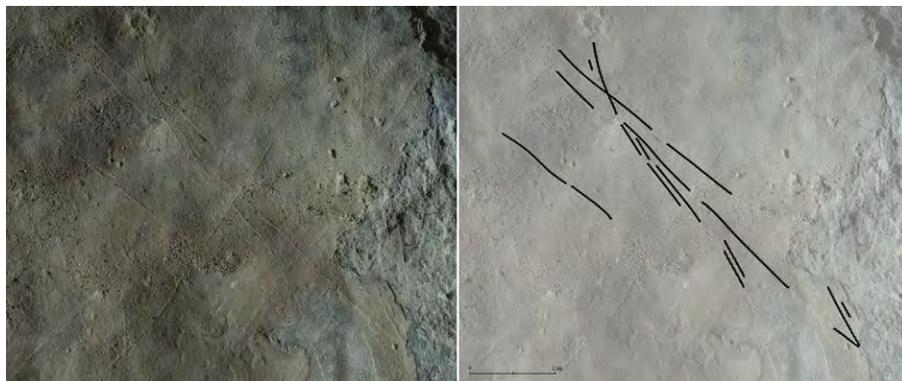


Figura 129. Fotografía y calco del haz de líneas entrecruzadas Sg - 106.



Figura 130. Fotografía y calco de la articulación de banda de líneas paralelas y trazos cortos paralelos a la misma Sg - 107.

Sg - 108. Banda de líneas paralelas (figura 131). Se emplaza perpendicular a M - 13 y M - 14 y su trazo es fino y de sección en “V”. Se vincula mediante superposición con M - 14 y M - 35, y mediante yuxtaposición estrecha con M - 13 y M - 36.

Sg - 109. Haz de trazos cortos entrecruzados (figura 132). Se sitúa frente a M - 13, en una zona donde las condiciones del soporte cambian ligeramente y la decoración es muy escasa. De hecho, la lectura del haz no es sencilla, los trazos son finos y poco profundos. Se vincula mediante yuxtaposición estrecha con M - 13, M - 14 y M - 35.

Sg - 110. Banda de líneas convergentes (figura 133). El grabado es de trazo simple, ancho y perfil en “U”. Los trazos tienden a divergir en su parte izquierda. Se vincula mediante yuxtaposición estrecha con M - 13, M - 14, M - 35 y M - 36.

Sg - 111. Haz de líneas paralelas formando banda (figura 134). El trazo es muy fino, de perfil en “V” y se articula con tendencia vertical. Únicamente se asocia a M - 36, con quien se vincula mediante yuxtaposición estrecha.

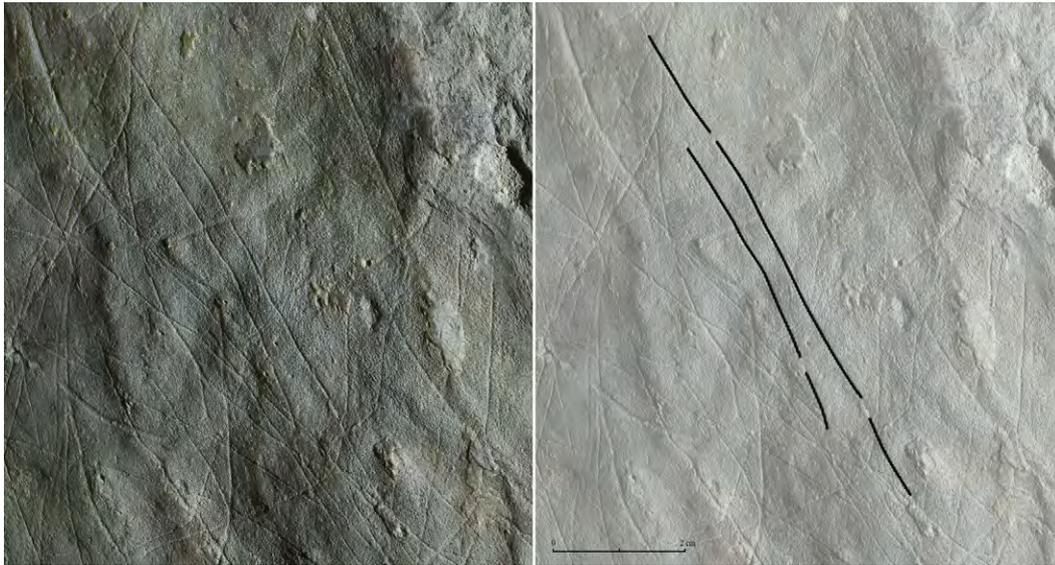


Figura 131. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg – 108.



Figura 132. Fotografía y calco del haz de trazos cortos entrecruzados Sg – 109.

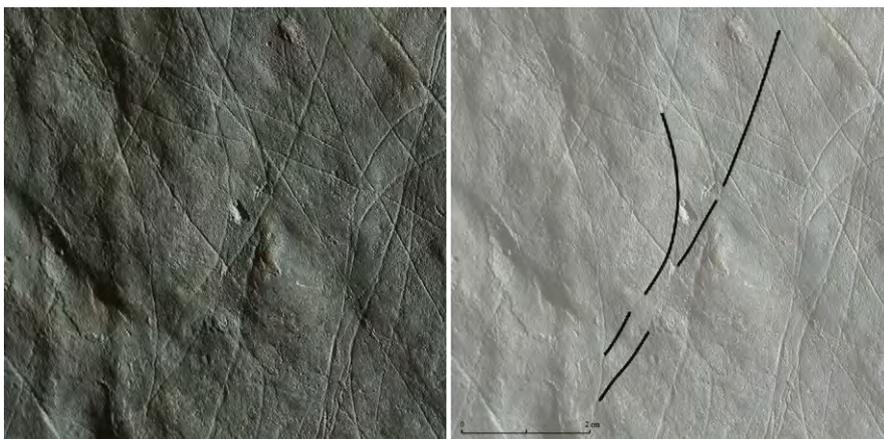


Figura 133. Fotografía y calco de la banda de líneas convergentes Sg – 110.

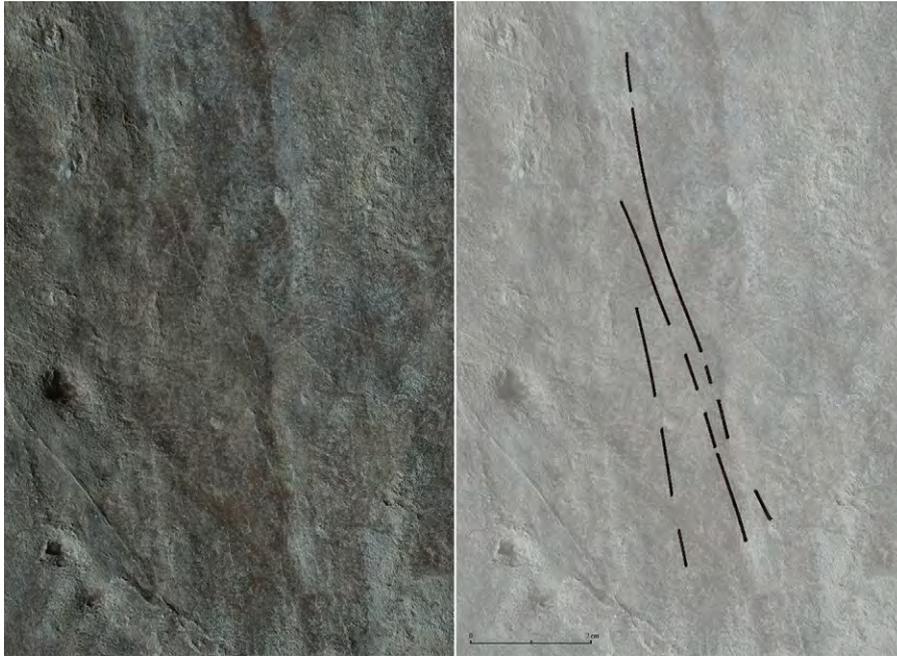


Figura 134. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas formando banda Sg – 111.

Sg – 112. Haz de líneas paralelas (figura 135). Se encuentra al límite de haz de líneas paralelas formando banda. Se emplaza frente a Sg – 111, y las características técnicas no difieren de su antecesor. Se trata de un grabado de trazo simple, muy fino y de perfil en “V”. Espacialmente se asocia a M – 36 mediante yuxtaposición estrecha.

Sg – 113. Banda de líneas paralelas incurvada (figura 136). Se ubica en la zona inferior izquierda del sector y su trazo es fino y de sección en “V”. La relación espacial que mantiene con los zoomorfos documentados en el sector es de yuxtaposición amplia.

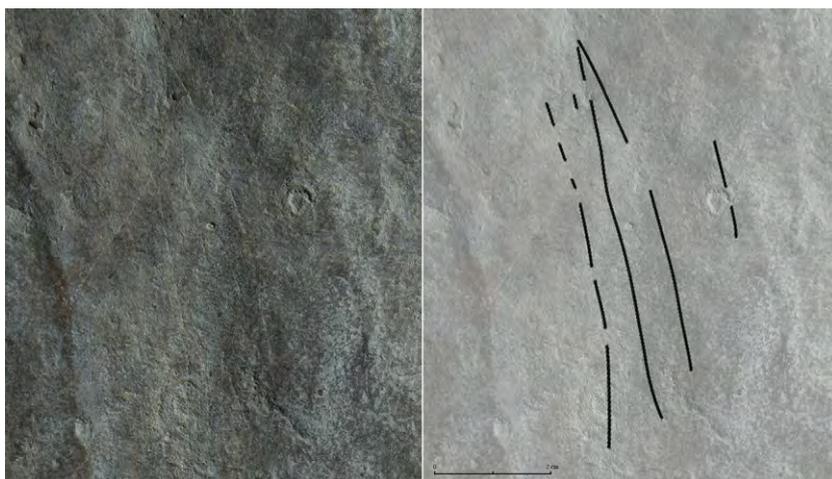


Figura 135. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg – 112.



Figura 136. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg - 113.

Sg - 114. Haz de líneas convergentes incurvada (figura 137). Los trazos tienden a converger en su extremo izquierdo. El trazo es fino y de sección en “V”. En cuanto a su distribución espacial, se vincula mediante superposición con M - 36 y mediante yuxtaposición estrecha con M - 14.



Figura 137. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes incurvadas Sg - 114.

Sg - 115. Banda de líneas convergentes (figura 138). La banda es convergente en su extremo izquierdo. El grabado es de trazo simple, fino y sección en “V”. Se vincula mediante superposición con M - 36 y mediante yuxtaposición estrecha con M - 14.



Figura 138.
Fotografía y calco de
la banda de líneas
convergentes
Sg – 115.

Sg – 116. Haz de líneas convergentes (figura 139). El trazo es muy fino y de perfil en “V”. Se relaciona mediante yuxtaposición estrecha con M – 12 y mediante yuxtaposición amplia con respecto al resto de zoomorfos.

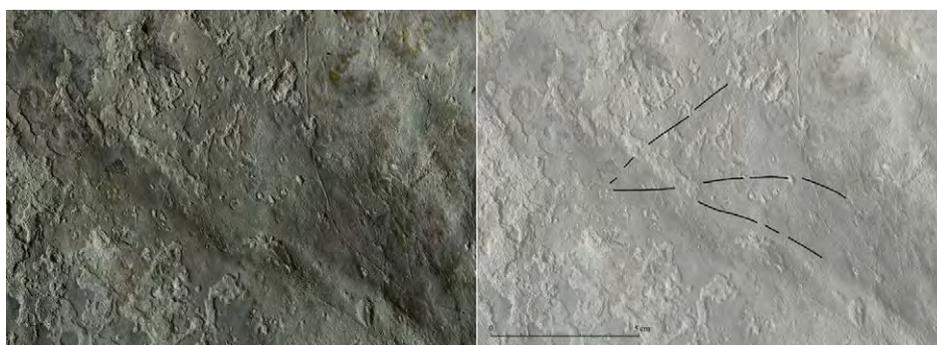


Figura 139. Fotografía
y calco del haz de
líneas convergentes
Sg – 116.

Sg – 117. Banda de líneas paralelas de lados desiguales (figura 140). El trazo es fino y de perfil en “V”. Se vincula mediante yuxtaposición estrecha con M – 12, M – 13, M – 14 y M – 35, y mediante yuxtaposición amplia con M – 36 y M – 12.

Sg – 118⁴. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es ancho y de perfil en “V”.

Sg – 119. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología y proximidad. Las orientaciones y longitudes de las líneas son variables. No aparecen en superposición con el resto de la composición. El trazo es fino y de perfil en “V”.

Sg – 120. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología y proximidad. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

4. Los calcos referentes a las líneas sueltas (Sg – 118 a Sg – 226) se pueden consultar en el Anexo I.

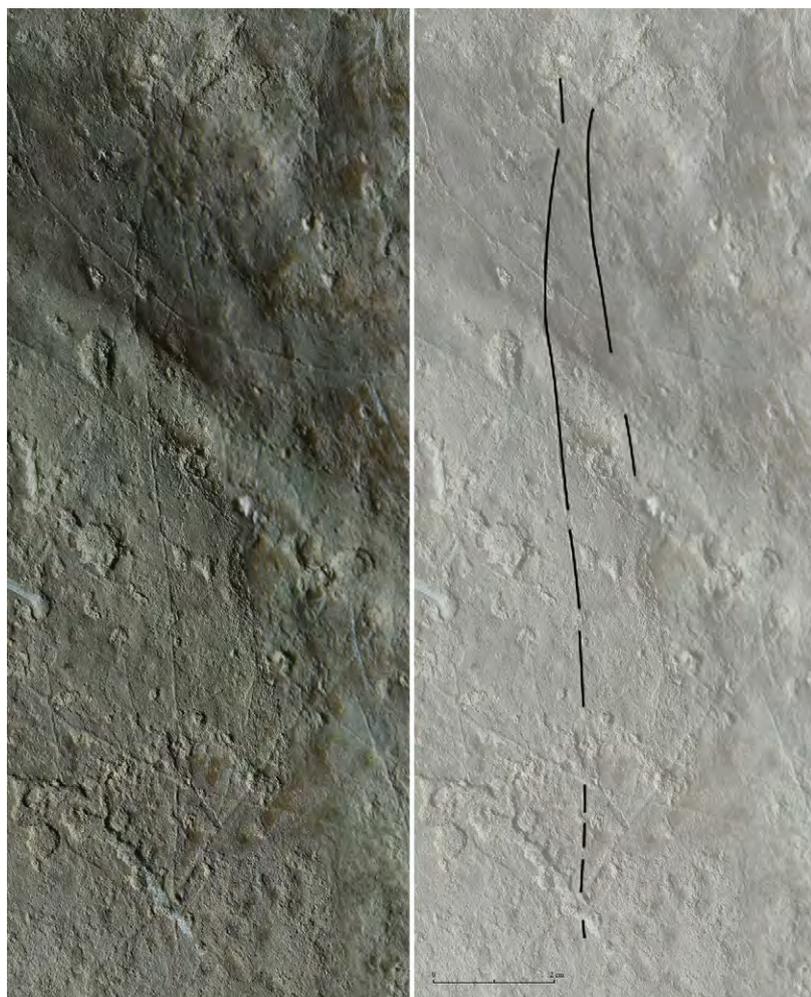


Figura 140. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 117.

Sg – 121. Línea suelta curva. Por la forma y morfología del trazo no puede agruparse con unidades próximas. El trazo es fino y de perfil en “V”.

Sg – 122. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología y proximidad. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 123. Línea suelta curva. El trazo es ancho y de perfil en “V”.

Sg – 124. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 125. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. Dos se disponen en paralelo. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 126. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. Dos discurren en paralelo. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 127. Línea suelta curva. Dos trazos cortos salen del recorrido y tienen la misma morfología que el trazo largo. El trazo es fino y de perfil en “V”.

Sg – 128. Líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 129. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología y proximidad. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 130. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 131. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es fino y superficial.

Sg – 132. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es fino y de perfil en “V”.

Sg – 133. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. El trazo es fino y de perfil en “V”.

Sg – 134. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 135. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es fino y de perfil en “V”.

Sg – 136. Líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es fino y de perfil en “V”.

Sg – 137. Líneas sueltas rectas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 138. Líneas sueltas rectas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 139. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 140. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología y proximidad. El trazo es ancho y de perfil en “U”.

Sg – 141. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Solo una de las líneas difiere en su orientación. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 142. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Podría tratarse de un haz de líneas convergentes incurvadas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 143. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación (la gran mayoría se orientan en la misma dirección). El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 144. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 145. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 146. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 147. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 148. Líneas sueltas curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 149. Línea suelta curva. El trazo es ancho y de perfil en “U”.

Sg – 150. Línea suelta curva. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 151. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. Dos poseen la misma longitud, mientras que la tercera es más corta. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 152. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”, casi superficial.

Sg – 153. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”, casi superficial.

Sg – 154. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 155. Líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 156. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Podría tratarse de una banda de líneas paralelas incurvada. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 157. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Son convergentes en un extremo y divergentes en otro, adquiriendo forma de “abanico”. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 158. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Discurren en paralelo y las líneas largas se acompañan a sus lados de otras más cortas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 159. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es en “V” y muy fino.

Sg – 160. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 161. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Únicamente una se dispone en otra dirección. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 162. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 163. Línea suelta curva. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 164. Líneas sueltas curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 165. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 166. Línea suelta curva. El trazo es fino y de sección en “V”. un trazo corto discurre en paralelo en un tramo de la línea, lo que nos hace pensar que podría tratarse de un trazo parásito.

Sg – 167. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 168. Línea suelta curva. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 169. Línea suelta curva. Recorrido medio. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 170. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 171. Líneas sueltas rectas y curvas cortas. Agrupadas por morfología y proximidad. Las longitudes son variables y el trazo muy fino, de perfil en “V”, casi superficial.

Sg – 172. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Arrancan en el sector superior derecho (Sg-97), superponiéndose el trazo de la derecha a las patas de M-10.

Sg – 173. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Se disponen paralelas. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 174. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. Tienden a converger y parece un espejo de la cabeza de M-15, como si de un intento o esbozo de zoomorfo se tratara. El trazo es muy fino y de perfil en “V”.

Sg – 175. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo muy fino, de sección en “V” y casi superficial.

Sg – 176. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. Dos discurren casi paralelas y son de la misma longitud. La tercera es más corta. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 177. Líneas sueltas rectas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 178. Líneas sueltas rectas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 179. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Se disponen paralelas en una parte del recorrido y luego confluyen en una línea. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 180. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Se disponen paralelas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 181. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación longitud y recorrido. Ambas discurren paralelas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 182. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 183. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología y proximidad. Trazo muy fino y de sección en “V”.

Sg – 184. Línea suelta curva. De largo recorrido. El trazo es ancho y de sección en “V”.

Sg – 185. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es de sección en “U” y ancho. Están próximas al caballo M-14 y tienen la misma morfología. Tienden a converger en un extremo.

Sg – 186. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 187. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. Se disponen equidistantes. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 188. Línea suelta recta. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 189. Líneas sueltas curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 190. Línea suelta curva. De recorrido medio-largo. Su identificación como línea cérvico-dorsal resulta dudosa. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 191. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. Parece que se presenten en serie o que su disposición sea intencional. Todas son de un recorrido medio-largo y el trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 192. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 193. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Se disponen paralelas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 194. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 195. Líneas sueltas rectas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 196. Línea suelta curva. Una línea corta discurre casi paralela en una parte de su recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 197. Línea suelta curva. Los trazos cortos que se disponen paralelos y próximos a la línea podrían ser trazos parásitos. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 198. Líneas sueltas curvas. Los trazos cortos que se disponen paralelos y próximos a la línea podrían ser trazos parásitos. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 199. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. Una de ellas es más corta que la primera y tienden a converger en uno de sus extremos. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 200. Línea suelta curva. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 201. Línea suelta curva. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 202. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 203. Línea suelta curva. Los trazos cortos que se disponen paralelos y próximos a la línea podrían ser trazos parásitos. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 204. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 205. Línea suelta curva. Los trazos cortos que se disponen paralelos y próximos a la línea podrían ser trazos parásitos. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 206. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Se disponen casi paralelas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 207. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 208. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 209. Líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 210. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 211. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 212. Línea suelta recta. El trazo es ancho y de sección en “U”.

Sg – 213. Línea suelta curva. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 214. Línea suelta curva. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 215. Línea suelta recta. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 216. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 217. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 218. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El recorrido es muy sutilmente curvo, pero tampoco llega a ser rectilíneo. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 219. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Discurren paralelas. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 220. Líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 221. Línea suelta curva. De recorrido corto, no forma unidad con ninguna agrupación cercana.

Sg – 222. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. No tienen la misma longitud, pero discurren paralelas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 223. Línea suelta recta corta. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 224. Línea suelta recta corta. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 225. Línea suelta recta corta. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 226. Línea suelta recta corta. El trazo es fino y de sección en “V”.

5.1.4 Sector inferior derecho

5.1.4.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El sector inferior derecho protagoniza, de nuevo, un cambio en el plano de ejecución de las figuras y en la pendiente de la pared, que vuelve a adoptar una posición muy similar a la descrita en el sector superior derecho. La superficie grabada abarca un máximo de 25 x 60 cm, es lisa y apta para la decoración (figura 141). En su límite derecho la zona se encuentra muy afectada, lo que impide descifrar la continuidad de varios trazos hacia este lado del panel. Además, algunos surcos están rellenos por concreciones, aunque esta última cuestión solo afecta a una de las figuras.



Figura 141.
Ortomosaico y calco completo del sector inferior derecho.

Los motivos se ubican de nuevo con una clara predisposición a la superposición de trazos, aunque con una acumulación mucho menor a la observada en los dos sectores anteriormente descritos.

5.1.4.2 ZOOMORFOS

M – 21. Zoomorfo indeterminado incompleto y acéfalo, del cual se representa la línea cérvico-dorsal y la grupa, las extremidades anteriores y la línea del vientre (figura 142). Está dispuesto en horizontal, pero con inclinación ascendente, y se orienta hacia la derecha. Sus medidas son 5,1 cm del arranque del dorso hasta la grupa y 2,2 cm de la línea dorsal al vientre. La técnica de ejecución es el grabado de trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.

Se representa en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. En cuanto a las características formales susceptibles de ser descritas, podemos señalar la presencia de una línea cérvico-dorsal recta, que finaliza en la grupa, emplazada en una posición baja, y el dibujo de un vientre convexo. La construcción de la figura muestra un cuerpo con tendencia al alargamiento y una tenue gravidez ventral, ambos signos de desproporción. Al igual que observamos en la cabra M – 4, las extremidades anteriores se realizan mediante líneas paralelas abiertas divergentes, observándose una inflexión en el arranque de estas. Además, volvemos a observar un cierto estrangulamiento en la parte anterior del tronco. El trazo es discontinuo y rectilíneo.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante yuxtaposición amplia con el resto de zoomorfos que integran la composición: M – 22, M – 23, M – 24, M – 25, M – 26 y M – 27.



Figura 142. Fotografía y calco del indeterminado M – 21.

M – 22. Uro completo orientado hacia la izquierda y en posición horizontal (figura 143). Sus medidas son 12 cm del morro a la grupa y 4 cm del dorso al vientre. Está ejecutado mediante grabado de trazo simple, fino y de sección en “V”.

Se representa en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. La cabeza, abierta en su parte superior, se estrecha a la altura del morro, que permanece abierto, y la cornamenta es simple lineal. La línea frontal es recta y la quijada convexa. Esta última se encuentra articulada con el cuello. El cuerpo presenta una acentuada gravidez en la zona del vientre, que es convexo, con un evidente estrechamiento corporal en el inicio de este y en la zona de contacto con el arranque de la pata anterior. El pecho y la pata anterior no están articulados. Por último, las extremidades anteriores se representan mediante líneas paralelas abiertas y las posteriores mediante líneas paralelas abiertas naturalistas con indicación del codo. Estas últimas se unen a la grupa con la inflexión característica en forma de “S”. Por lo general, el trazo es de tendencia discontinua, aunque se observa una tendencia modelante en la ejecución de determinadas partes del animal.

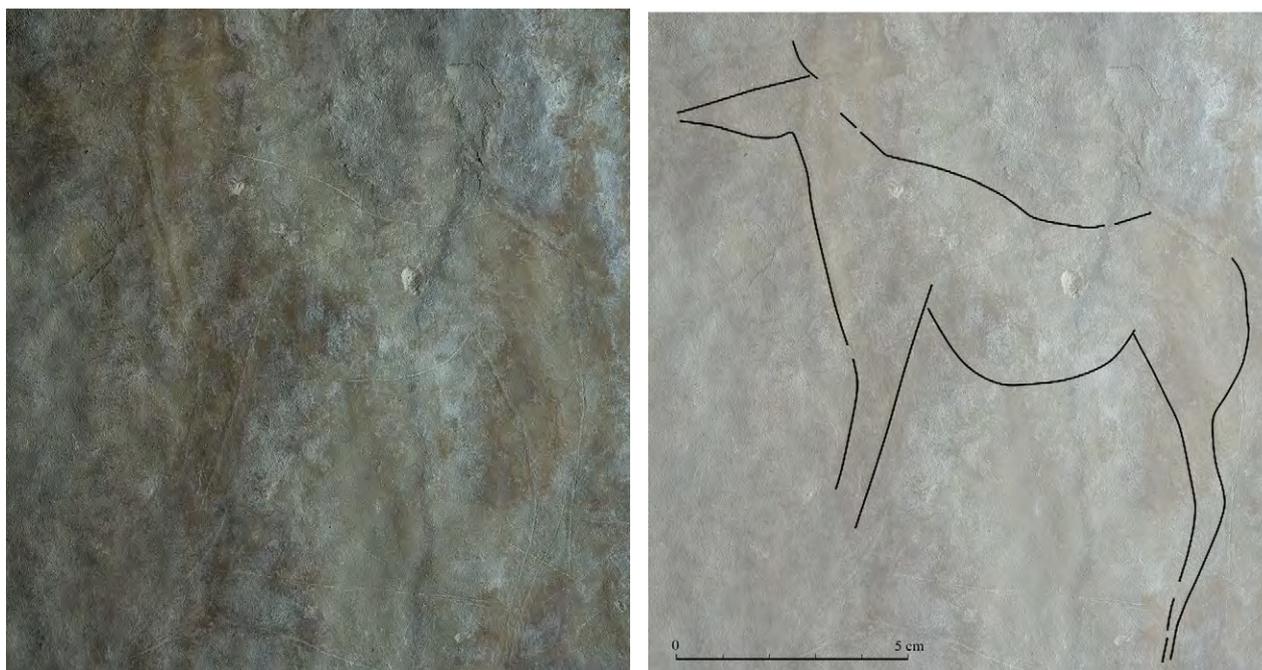


Figura 143. Fotografía y calco del uro M – 22.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición con M – 23 y M – 24, mediante yuxtaposición estrecha con M – 25, M – 26 y M – 27, y por yuxtaposición amplia con M – 21.

M – 23. Prótomo de cierva dispuesto en horizontal y orientado hacia la izquierda (figura 144). Sus medidas son 8,1 cm desde el morro hasta el final del cuello. Está realizado mediante grabado de trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.

Se representa en perspectiva biangular oblicua, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. La cabeza permanece abierta en la parte superior, que se configura mediante dos orejas de líneas paralelas verticales. La línea frontal y la quijada son rectas, y llevan a una terminación del morro abierta, por un espacio muy pequeño, y con forma apuntada. Los trazos de la quijada y el cuello no enlazan, caracterizándose este último por una acentuada proyección y alargamiento. Por último, el trazo es discontinuo y rectilíneo.

A nivel espacial se vincula mediante superposición con M – 22, por yuxtaposición estrecha con M – 24, M – 25, M – 26 y M – 27, y mediante yuxtaposición amplia con M – 21.

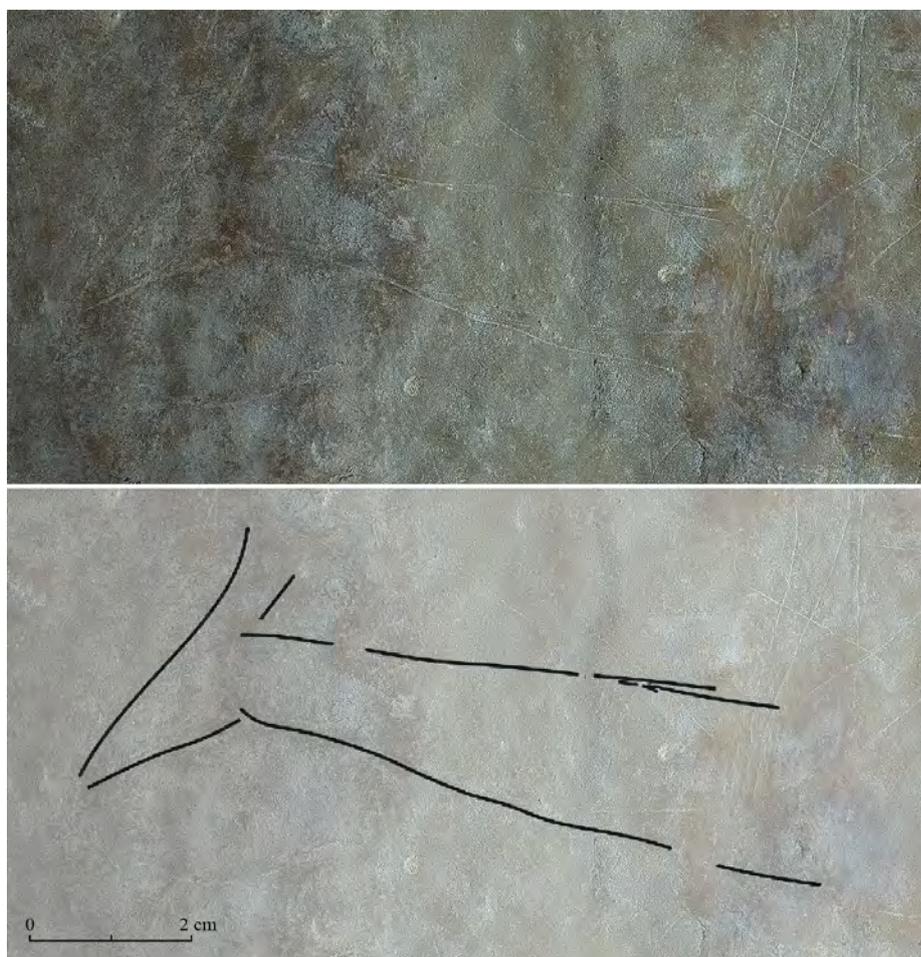


Figura 144. Fotografía y calco de la cierva M – 23.

M – 24. Posible cabeza de cierva dispuesta en horizontal, en una posición ligeramente ascendente y mirando hacia la izquierda (figura 145). Probablemente la continuación de este motivo se encuentre perdida por el estado de conservación en esta parte del panel. Sus medidas son 4,3 cm de la línea frontal al final del cuello.

Se representa en perfil absoluto, la animación es segmentaria si tenemos en cuenta la posición ascendente de su cabeza y el estadio figurativo esquemático. La cabeza se configura siguiendo el mismo procedimiento que con la convención de triple trazo lineal, pero en este caso con indicación de una sola oreja. Tanto la línea frontal como la quijada son rectas, y la terminación del morro es abierta. Su identificación resulta problemática, ya que el procedimiento descrito para su ejecución es minoritario en la región mediterránea ibérica y, además, el estrechamiento que deja entrever en el comienzo de lo que correspondería al cuello no es propio de las figuras realizadas mediante esta convención. La quijada y el cuello no estarían articulados.

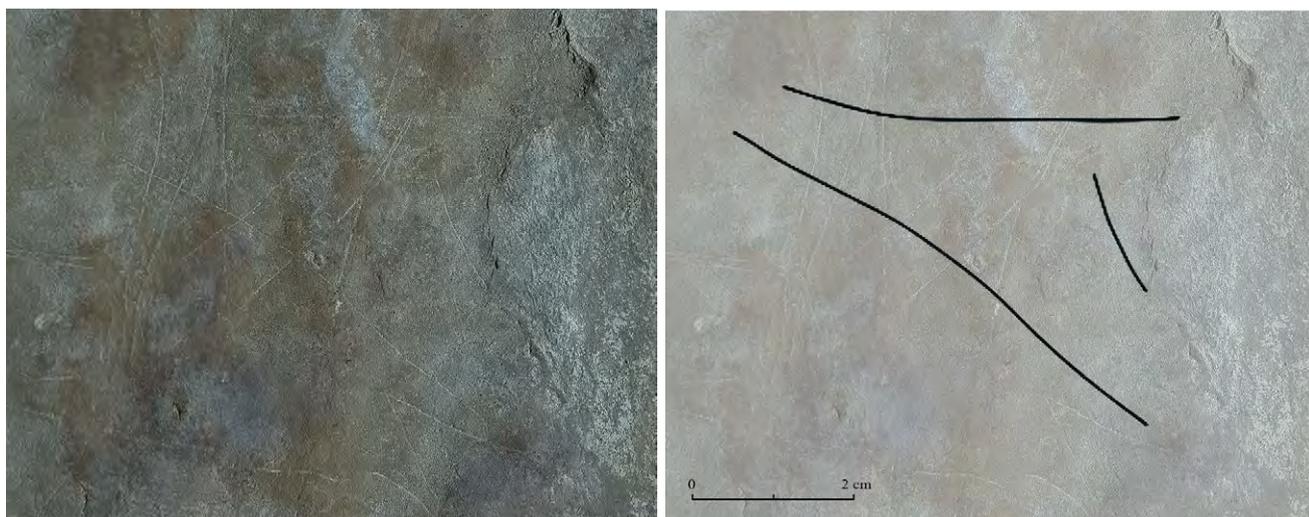


Figura 145. Fotografía y calco de la posible cierva M – 24.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante superposición con M – 22, mediante yuxtaposición estrecha con M – 23, M – 25, M – 26 y M – 27, y yuxtaposición amplia con M – 21.

M – 25. Mitad posterior de zoomorfo indeterminado dispuesto en vertical y orientado hacia la izquierda (figura 146). Sus medidas son 5 cm de la línea dorsal al arranque de la cola y 2,4 cm del dorso al vientre. Está ejecutado mediante grabado de trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.

Se representa en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. El trazo es, por lo general, continuo, y adquiere una tendencia aparentemente modelante queriendo mostrar ciertos detalles anatómicos como ocurre en las extremidades con el detalle del codo. La pata posterior en su unión con las nalgas se ejecuta en forma de “S”, con la inflexión característica que vimos en otros ejemplares como M – 5, M – 10, M – 12, M – 22 y M – 36. La parte conservada de la línea dorsal es mínima y desemboca en la grupa, que se emplaza en una posición baja, al igual que el detalle del rabo. El vientre es ligeramente convexo y la pata posterior se configura mediante líneas paralelas abiertas naturalistas.

En cuanto a las relaciones espaciales, se vincula mediante yuxtaposición estrecha con M – 22, M – 23, M – 24, M – 26 y M – 27, y mediante yuxtaposición amplia con M – 21.

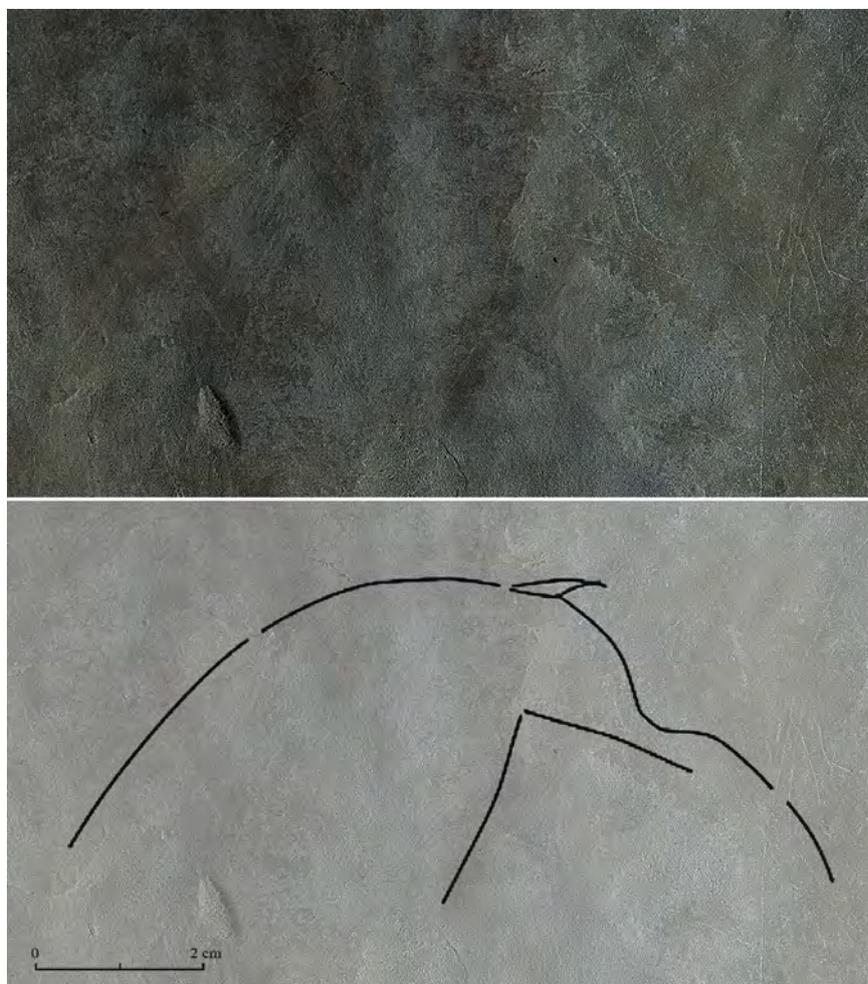


Figura 146. Fotografía y calco del indeterminado M – 25.

M – 26. Équido incompleto en posición vertical y orientado hacia la derecha (figura 147). No se representa parte de la línea dorsal y la grupa. Sus medidas son 13,4 cm de la línea frontal a la grupa y 3 cm del dorso al vientre. Está ejecutado mediante trazo simple, fino y somero, y de sección en “V”.

La animación es segmentaria y se centra en la cabeza, que se muestra en posición erguida. Las patas se dibujan en una posición forzada por la misma ejecución de la figura. Se representa en perspectiva biangular oblicua y el estadio figurativo es esquemático. La cabeza permanece abierta en su parte superior con indicación de las orejas que se dibujan mediante dos líneas verticales. La línea frontal es de tendencia rectilínea, la quijada ligeramente convexa y la terminación del morro abierta.

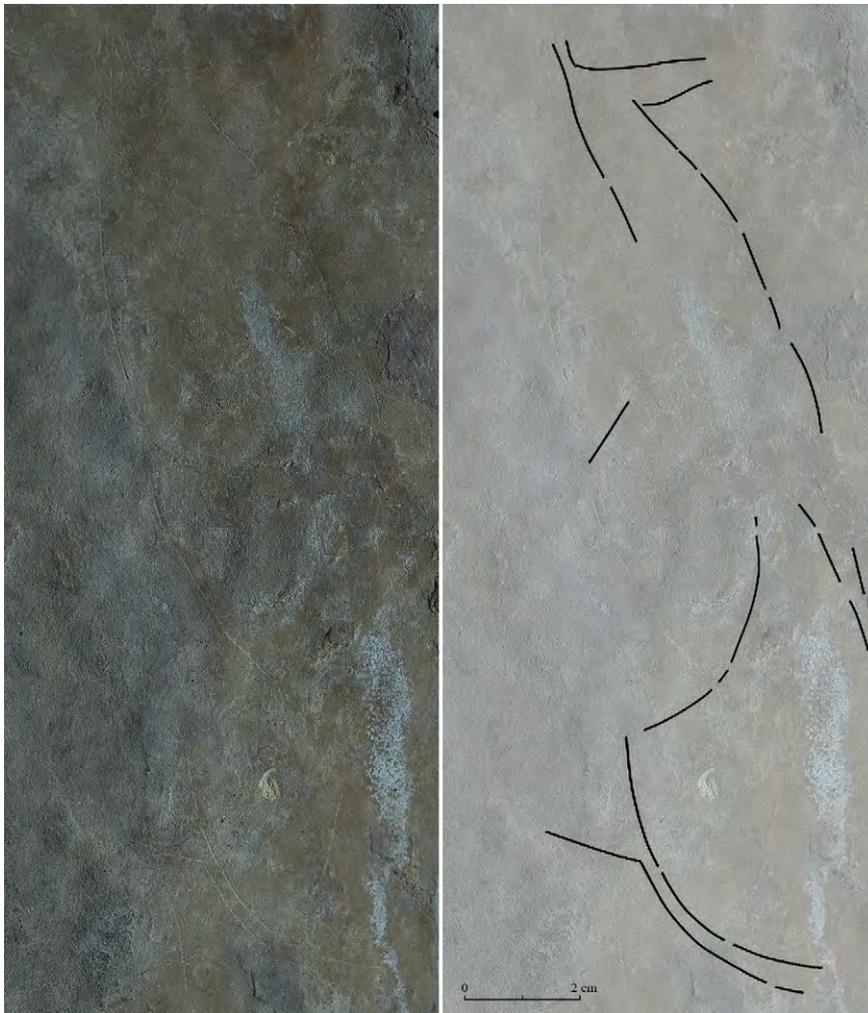


Figura 147. Fotografía y calco del caballo M – 26.

Respecto a las características formales que definen el cuerpo del animal, debemos hacer referencia a la proyección y alargamiento del cuello, que no se encuentra unido a la quijada y no es posible determinar su articulación. Asimismo, cabe destacar el carácter desproporcionado de la figura, con una cabeza muy pequeña y patas muy alargadas en relación al cuerpo. De la línea dorsal únicamente se representa una línea corta y recta, y también se dibuja el final de la grupa en su unión con las extremidades posteriores mediante una marcada inflexión. La línea del pecho y la pata no se encuentran articuladas. Tanto las extremidades anteriores como las posteriores siguen la fórmula de patas paralelas abiertas, con las traseras proyectadas hacia atrás siguiendo el mismo esquema que M – 5 y M – 10, aunque en este caso con una tendencia al alargamiento de las mismas, desprovistas de cualquier índice de naturalismo. En la construcción de la figura el trazo es discontinuo y rectilíneo.

M – 27. Posible cabeza de animal indeterminado, realizada a modo de esbozo o simplificación (figura 148). Se dispone en horizontal y está orientado hacia la derecha. Sus medidas son 4,8 cm desde lo que podría ser la oreja del animal al final de la línea frontal. Está ejecutado mediante trazo simple, muy fino y somero, y de sección en “V”.

Se representa en perfil absoluto, la animación es nula y el estadio figurativo esquemático. La cabeza permanece abierta en su parte superior y se representa con una sola oreja o, por su longitud, posiblemente un cuerno, que es simple lineal. La línea frontal es recta, el morro posee una terminación abierta y la quijada es convexa.

5.1.4.3 SIGNOS

Sg – 227. Banda de líneas paralelas (figura 149). Las líneas se encuentran inclinadas hacia la derecha, siguiendo la misma dirección que M – 21, con quien se vincula mediante yuxtaposición estrecha. El trazo es simple, fino y de sección en “V”.

Sg – 228. Banda de líneas paralelas (figura 150). Se dispone en vertical con una tenue inclinación, superponiéndose a M – 21. El grabado es de trazo simple, muy fino y de sección en “V”.

Sg – 229. Banda de líneas paralelas (figura 151). Los trazos se disponen inclinados hacia la derecha, en una posición casi horizontal, y se relacionan espacialmente con M – 21 mediante yuxtaposición estrecha. El trazo es simple, muy fino y de sección en “V”.

Sg – 230. Banda de líneas paralelas (figura 152). Se emplaza en posición vertical. El trazo es simple, fino y de sección en “V”. Su relación con respecto a los zoomorfos es de yuxtaposición amplia.

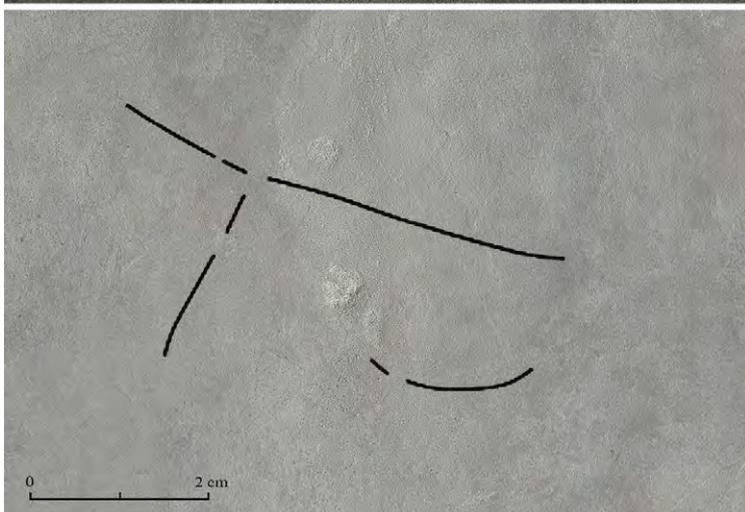
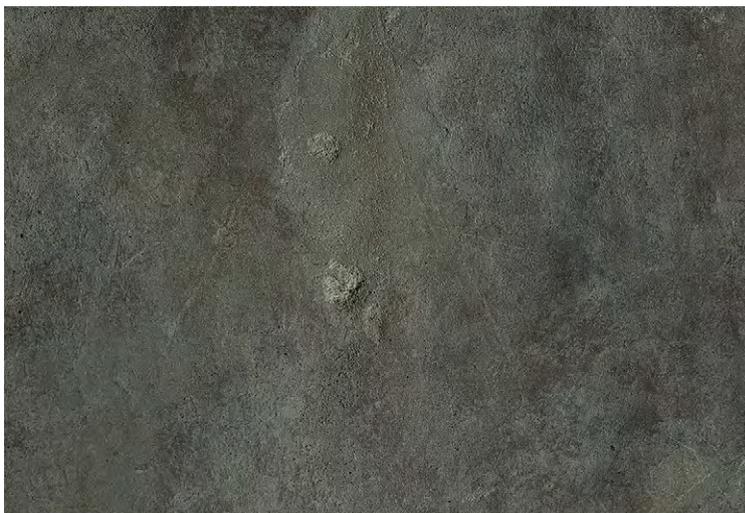


Figura 148. Fotografía y calco del indeterminado M - 27.



Figura 149. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg - 227.

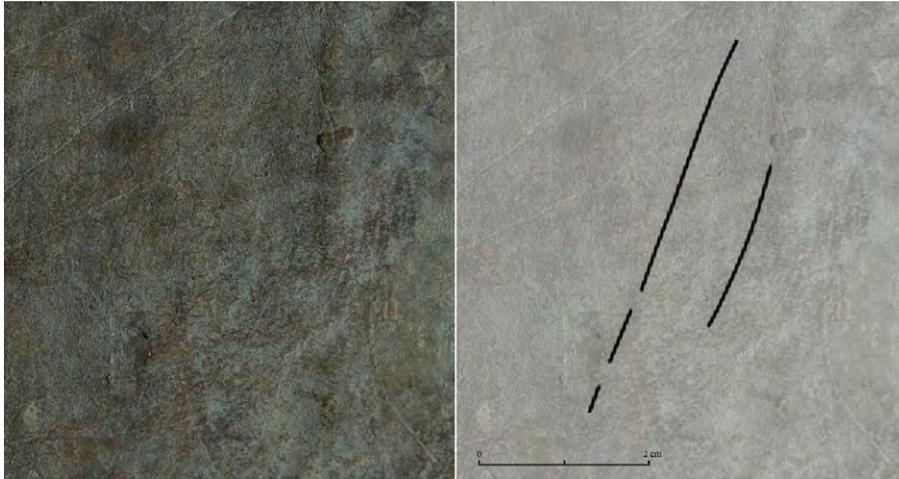


Figura 150. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg - 228.



Figura 151. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg - 229.

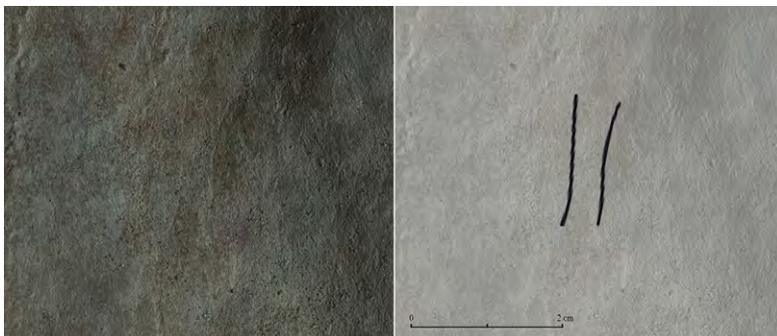


Figura 152. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg - 230.

Sg – 231. Banda de líneas paralelas con lados de desigual longitud (figura 153). El trazo es muy fino y de sección en “V”. Se relaciona espacialmente mediante yuxtaposición estrecha con M – 21 y mediante yuxtaposición amplia con respecto al resto de zoomorfos.

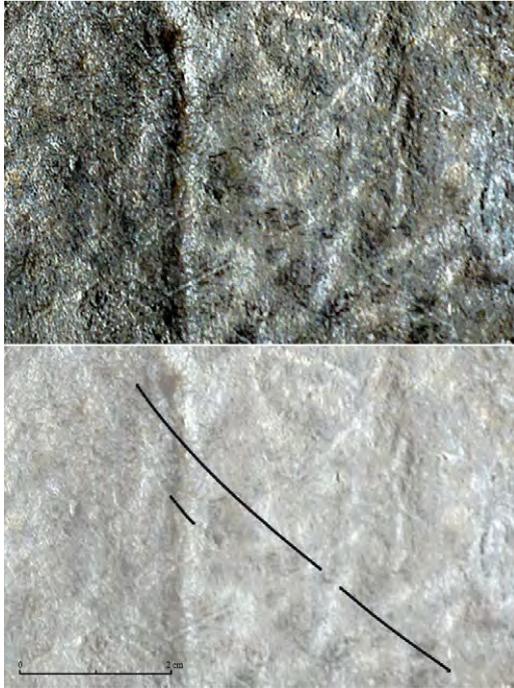


Figura 153. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 231.

Sg – 232. Banda de líneas paralelas con lados de desigual longitud (figura 154). El trazo es muy fino y de sección en “V”. Se vincula mediante superposición con M – 22 y M – 24, mediante yuxtaposición estrecha con M – 23, M – 25 y M – 26, y mediante yuxtaposición ancha con M – 21

Sg – 233. Banda de líneas paralelas con lados de desigual longitud (figura 155). El trazo es fino y de sección en “V”. Se vincula mediante superposición con M – 24, mediante yuxtaposición estrecha con M – 22, M – 23, M – 25 y M – 26, y por medio de yuxtaposición amplia con M – 21.

Sg – 234. Banda de líneas paralelas incurvada con lados de desigual longitud (figura 156). El trazo es fino y de sección en “V”. Se relaciona mediante superposición con M – 25, por yuxtaposición estrecha con M – 26, M – 24, M – 23 y M – 22, y mediante yuxtaposición amplia con M – 21..

Sg – 235. Banda de líneas paralelas incurvada con lados de desigual longitud (figura 157). El trazo es muy fino y de sección en “V”. se vincula mediante superposición con M – 26, mediante yuxtaposición estrecha con M- 25, M – 24, M – 23 y M – 22, y por yuxtaposición amplia con M – 21.



Figura 154. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 232.



Figura 155. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 233.



Figura 156. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas incurvada de lados desiguales Sg – 234.

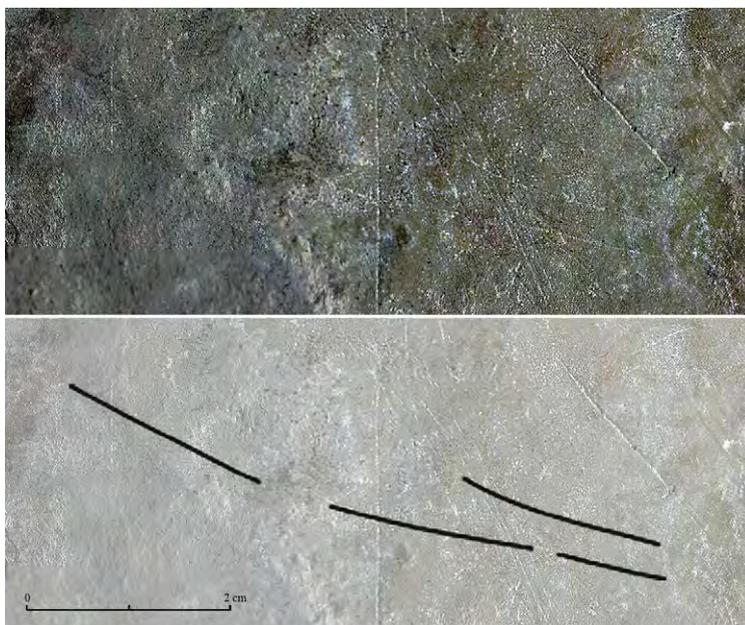


Figura 157. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas incurvada de lados desiguales Sg – 235.

Sg – 236⁵. Líneas sueltas curvas. Muy ligeramente curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y orientación. Una de ellas tiene mayor longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 237. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. En varias orientaciones. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 238. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. Parecen posicionadas a modo de espejo. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 239. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, recorrido y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 240. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, recorrido y longitud. Se disponen paralelas. El trazo es muy fino y de sección en “V”. Su identificación como trazos pareados es muy dudosa, dada la conservación del soporte en esta parte del panel.

Sg – 241. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. Su continuidad quedaría oculta por recubrimiento del soporte. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 242. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. La orientación que adquiere cada una de las líneas es diversa. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 243. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. Dos de ellas son más cortas. Una de las cortas y la de mayor longitud se disponen paralelas. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 244. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 245. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, recorrido y longitud. Discurren paralelas. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 246. Línea suelta recta. El trazo es fino y casi superficial.

5. Los calcos referentes a las líneas sueltas (Sg – 236 a Sg – 264) se pueden consultar en el Anexo I.

Sg – 247. Línea suelta recta. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 248. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 249. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. Una es recta y la otra curva. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 250. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. Dos de ellas se cruzan y son rectas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 251. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad y longitud. Dos de ellas son rectas. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 252. Línea suelta recta. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 253. Líneas sueltas rectas y curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación y recorrido. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 254. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, longitud y recorrido. El trazo es fino y de sección en “V”. Podría contener algún trazo parásito que discurre paralelo.

Sg – 255. Líneas sueltas curvas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, recorrido y longitud. Tienden a converger en uno de sus extremos. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 256. Línea suelta recta. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 257. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, recorrido y longitud. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 258. Líneas sueltas rectas. Agrupadas por morfología y proximidad. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 259. Línea suelta recta. Interrumpida por salto en el soporte. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 260. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, recorrido y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”.

Sg – 261. Línea suelta recta corta. El trazo es muy fino y superficial.

Sg – 262. Línea suelta recta corta. El trazo es muy fino y superficial.

Sg – 263. Línea suelta recta corta. Aislada del resto del conjunto. El trazo es fino y de sección en “V”.

Sg – 264. Líneas sueltas rectas cortas. Agrupadas por morfología, proximidad, orientación, recorrido y longitud. El trazo es muy fino y de sección en “V”

5.2 ESTANCIA 1

En la pared sur de la Estancia 1 hemos localizado el que hemos denominado panel II. Si consideramos la totalidad del panel, incluyendo zonas intermedias en las que identificar algún indicio de decoración es más complicado, este podría llegar a abarcar unos 90 x 35 cm. Se trata de una superficie bastante considerable que en un futuro podría aumentar si se llevaran a cabo las campañas de restauración pertinentes.

Al estar tan alterado por los recubrimientos de calcita, muy pocos trazos son visibles, tal y como ocurrió con el panel principal tras su descubrimiento. Para facilitar su visualización y documentación en este primer estudio preliminar, hemos dividido el panel en dos sectores separados por una grieta del soporte y, dentro de cada uno, hemos estudiado las zonas donde los trazos son más visibles (figuras 158 y 159).

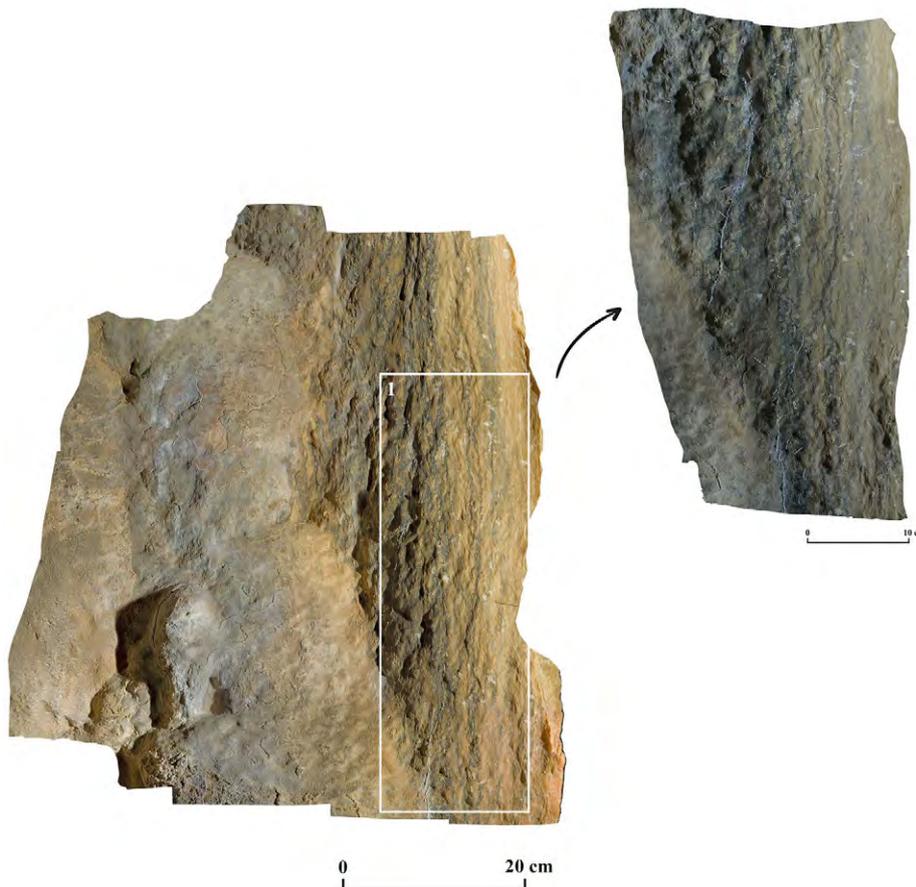


Figura 158. Ortomosaico general (izquierda) y de detalle (derecha) de la parte superior del panel con indicación de la zona donde se localizan trazos grabados y su calco.

El grabado es fino y poco profundo, con una apariencia muy similar a la del panel principal. Por el momento, y dado el estado de conservación del panel, no hemos identificado ningún motivo figurativo y los calcos que presentamos únicamente dejan entrever líneas sueltas rectas y curvas de diferentes longitudes (figuras 158 y 159).

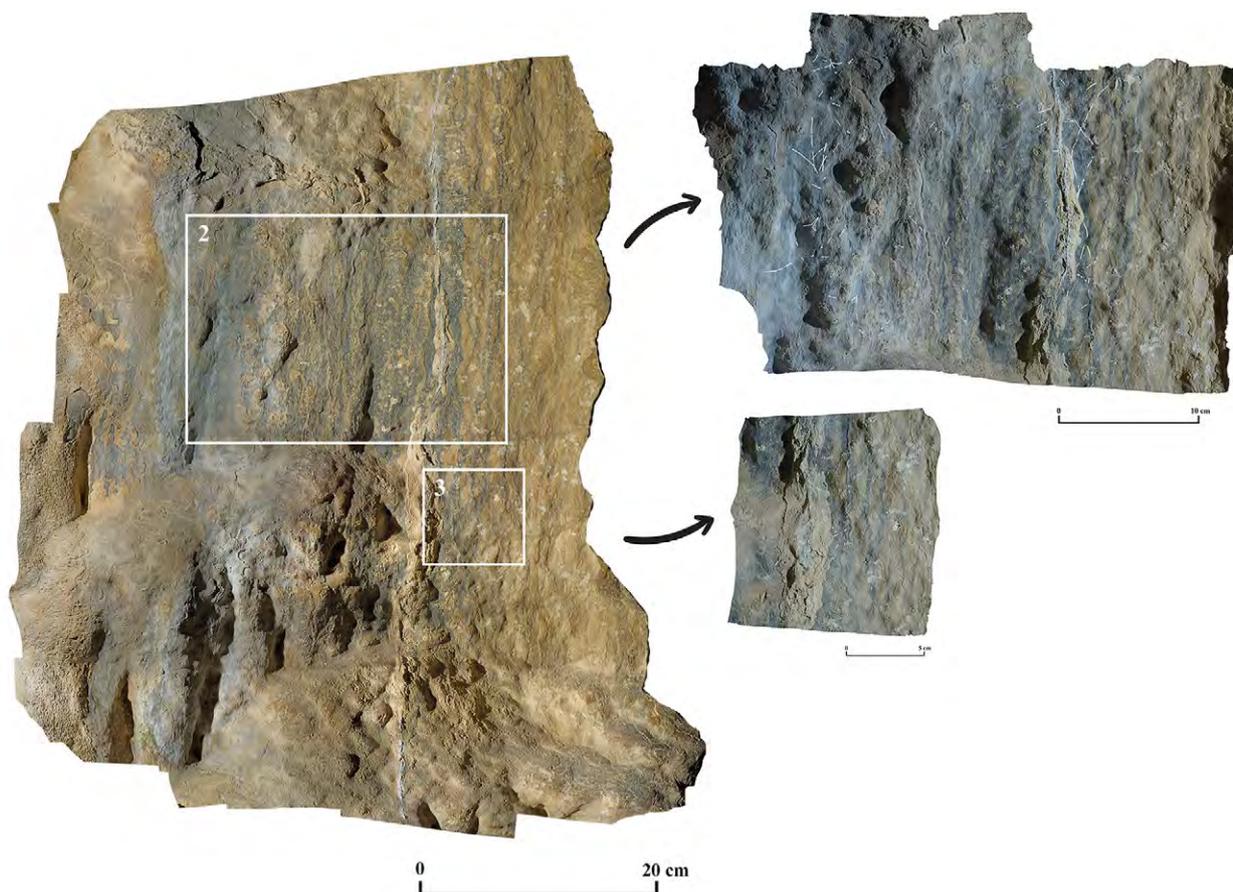


Figura 159. Ortomosaico general (izda.) y de detalle (dcha.) de la parte inferior del panel con indicación de las zonas donde se localizan trazos grabados y su calco.

Además de las líneas grabadas, hemos documentado restos pictóricos en esta misma sala. Por un lado, en la pared norte, frente al panel II, hemos registrado dos motivos realizados mediante pintura lineal roja. El primero está compuesto por dos líneas que tienden a converger en su extremo izquierdo y por una línea vertical, configurándose como bandas pintadas en serie irregular (figura 160), y el segundo, formado por restos de pigmento muy perdidos, podría haber estado compuesto, al menos, por dos o tres trazos lineales paralelos, aunque dado su estado de conservación no podemos saberlo con seguridad (figura 161).

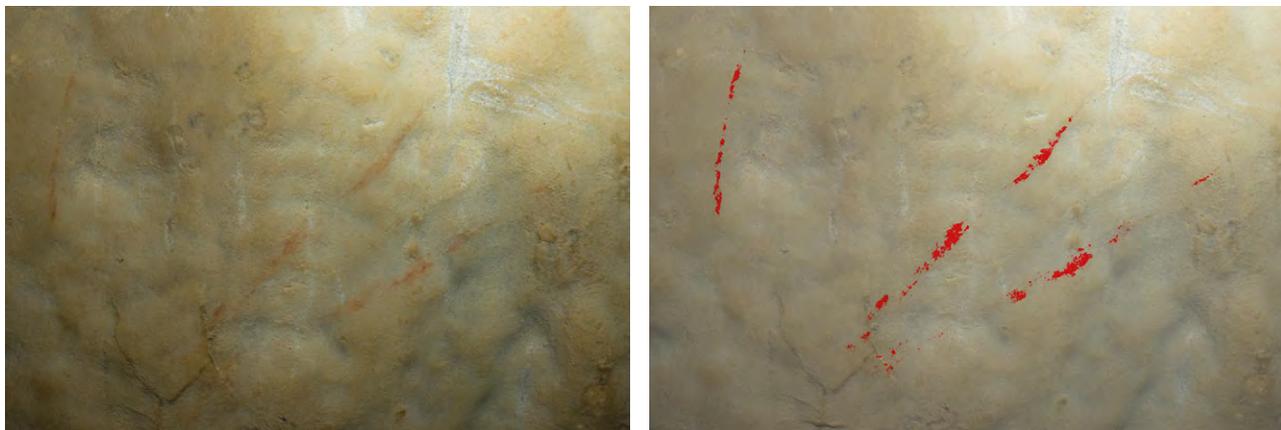
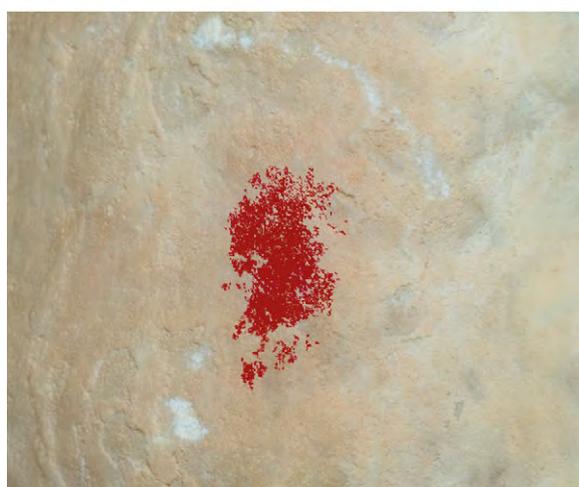


Figura 160. Posibles bandas pintadas en serie irregular.



Figura 161. Restos de pigmento muy perdidos.

La identificación de los dos motivos descritos es algo complicada, sobre todo si tenemos en cuenta que se encuentran en una zona donde las inscripciones de época histórica son muy numerosas. No obstante, ninguno de los recientes está realizado con el mismo color ni se asemeja en apariencia a los trazos lineales mencionados. Por otro lado, en el interior de una gran oquedad junto al panel II, hemos documentado lo que podría corresponder a una puntuación, también realizada mediante pintura roja muy perdida (figura 162).



0 1 cm

Figura 162. Posible puntuación.

5.3 OTRAS ZONAS DE LA CAVIDAD: VESTIGIOS DE DIFÍCIL CLASIFICACIÓN

El grueso de motivos inventariados durante la prospección corresponde a inscripciones modernas que abarcan desde nombres, fechas, dibujos hasta simples líneas. Hemos de reconocer que este hecho nos ha dificultado el poder atribuir la realización de algunos trazos grabados documentados a momentos prehistóricos, ya que los vestigios modernos inundan casi la totalidad de las paredes de la cavidad. En consecuencia, hemos establecido una serie de criterios para aceptar o rechazar la autenticidad de este grupo de motivos, constituido fundamentalmente por grabados no figurativos. Algunos de estos criterios han sido la técnica y características del trazo grabado, y su recubrimiento o no por depósitos de calcita. Cuando no hemos podido confirmar con seguridad la adscripción cronológica de los trazos, estos han sido catalogados como dudosos. En este grupo hemos incluido cuatro conjuntos de grabados repartidos en distintas zonas de la cavidad. En todos los casos se trata de líneas no figurativas que se articulan, en dos de los casos, mediante la superposición de trazos y formando una maraña de líneas difícil de caracterizar.

5.3.1 Galería lateral

El primer conjunto se localiza en la Galería lateral, en su pared norte y a unos 3 m de la entrada. En este punto debemos recordar que es en este sector donde se pudieron definir con certeza los distintos niveles de ocupación gravetienses y solutrenses. La superficie grabada se encuentra a 1,50 cm del suelo y, aunque la galería esté bien iluminada por la luz natural, ver los grabados es una tarea dificultosa (figura 163). Para visualizarlos correctamente necesitamos un refuerzo de luz artificial en posición rasante. El soporte donde se ubica es, por lo general, rugoso, abrupto y con unos pocos salientes, algo poco común entre la comunidad artística de Meravelles, que tanto en el panel principal como en la Estancia 1, tuvieron una cierta predilección por las superficies más lisas, pulidas y con un número más reducido de resaltes.

El grabado es de trazo simple, relativamente fino y de sección en “V”, aunque con un grosor mayor si lo comparamos con los grabados clasificados con seguridad como paleolíticos. El conjunto grabado, que aparentemente se habría realizado con un mismo útil, está compuesto por líneas que discurren en vertical y con un recorrido más o menos rectilíneo siguiendo la forma natural del soporte. La longitud de los trazos es media y larga, aunque en ningún caso una sola línea recorre la totalidad del panel en sentido longitudinal. En algunos casos, líneas parejas se superponen durante su trayectoria, aunque no parece ser lo más común (figura 164).



Figura 163.
Localización
del conjunto de
trazos grabados
no figurativos
documentados
en la Galería
lateral.



Figura 164. Ortomosaico de detalle de la zona con trazos grabados de dudosa cronología en la Galería lateral

5.3.2 Antesala lateral

Las siguientes zonas decoradas cuya cronología es muy difícil de precisar, se encuentran en la pared sur y en una estalagmita del sector este de la denominada Antesala lateral. Respecto a la primera, la superficie con grabados se encuentra a 1,25 cm del suelo (figura 165).

Aunque el soporte es rugoso y con salientes en esta zona, el área donde se encuadran los trazos grabados es la más lisa. La pared donde se ubica es la primera que encontramos tras atravesar la entrada de la cueva a la derecha. Al encontrarse de espaldas a la entrada, la luz natural no alumbra de manera directa. El grabado es de trazo simple, ancho y de sección en “U”, al límite con el raspado en algunas de las líneas, que se disponen en vertical, horizontal y en posición ascendente. Los trazos se superponen dando lugar a lo que podría ser un reticulado (figura 166).

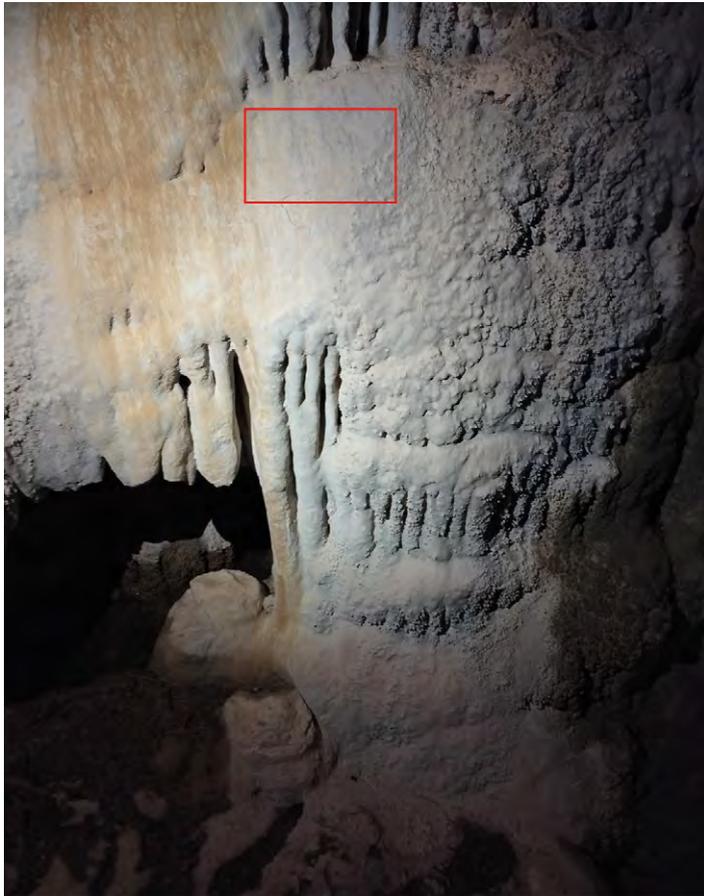


Figura 165. Localización del conjunto de trazos grabados no figurativos documentados en la Antesala lateral.

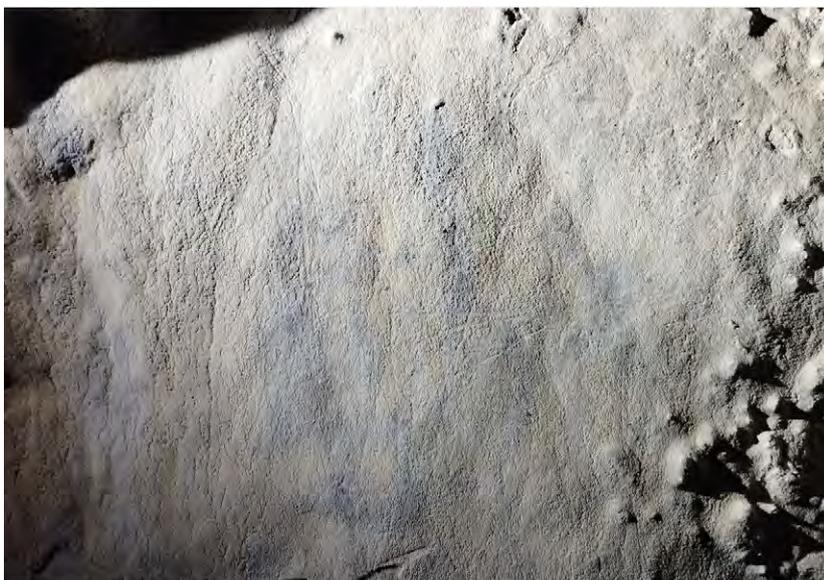


Figura 166. Fotografía de detalle de la zona con trazos grabados de dudosa cronología en la Antesala lateral.

0 5 cm

El siguiente grupo localizado en la Antesala lateral lo encontramos en un espeleotema emplazado en el sector este. La superficie es por lo general lisa y se encuentra a 1,45 cm respecto al suelo. Está ubicada a menos de dos metros de la entrada de la cueva, a la derecha, y recibe luz natural (figura 167).

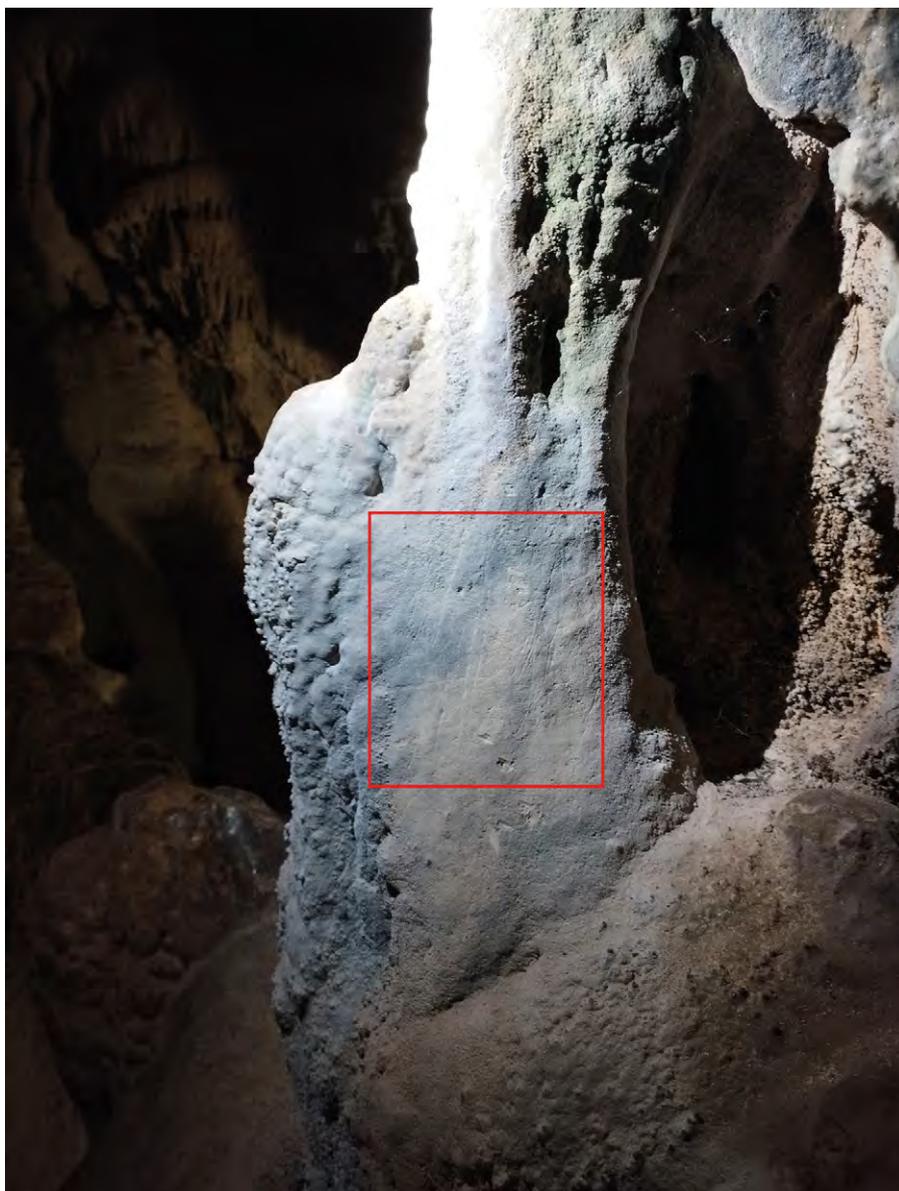


Figura 167. Localización del conjunto de trazos grabados no figurativos documentados en un espeleotema de la Antesala lateral.

Los trazos grabados ocupan la práctica totalidad del soporte y son bien visibles. Una vez más se trata de líneas no figurativas realizadas mediante trazo simple, que se disponen tanto en vertical como en horizontal y que se superponen entre sí dando lugar a formas reticuladas.

En su elaboración se puede distinguir el empleo de, al menos, dos útiles diferentes, tal y como muestra la sección de los surcos, los más gruesos en “U” y los más finos en “V” (figura 168).



Figura 168. Ortomosaico de detalle de la zona con trazos grabados de dudosa cronología en el espeleotema de la Antesala lateral.

5.3.3 Piso elevado

El conjunto se localiza en un borde saliente de la columna estalagmítica situada al oeste de esta zona. La decoración ocupa un espacio pequeño y está muy débilmente iluminada por la luz natural debido a su altura. El grabado es de trazo simple, con trazos más finos y con sección en “V”, y otros más gruesos de sección en “U”. La composición alberga a la izquierda trazos cortos en serie y paralelos entre sí, y a la derecha trazos más largos que también se disponen de manera paralela (figura 169).



Figura 169. Fotografía de detalle de la zona con trazos grabados de dudosa cronología en el Piso elevado.

En definitiva, nos encontramos ante cuatro sectores decorados que difieren sensiblemente de lo que hemos podido ver en el panel principal y en la Estancia 1. Todos ellos se localizan en zonas próximas a la entrada de la cueva y están en mayor o menor medida alumbrados por la luz natural. La técnica de ejecución del grabado también es diferente, con trazos más visibles y ligeramente más anchos que los de los paneles catalogados como paleolíticos. Por último, las características de los distintos soportes también se alejan de lo expuesto con anterioridad, al tratarse de soportes más rugosos, con más rebordes y de menor tamaño. Estas diferencias, unidas al carácter no figurativo de los trazos, nos impiden poder catalogarlos, al menos de momento, en un período cronológico concreto.

5.4 GRAFITIS MODERNOS Y FRECUENTACIÓN HISTÓRICA DEL YACIMIENTO

La Cova de les Meravelles ha sido conocida y admirada desde que se tiene conocimiento de su existencia. Esta fascinación se ha traducido en las numerosas visitas e improntas que cientos de personas han dejado en su interior a lo largo de los años. En total, hemos documentado más de 500 vestigios de carácter antrópico repartidos por todas las salas en las que dividimos el karst para su prospección. Estas grafías se componen esencialmente de nombres, iniciales y fechas.



Figura 170. Firmas y fechas documentadas en el Vestíbulo lateral (a, b, g), Estancia 2 (c), Estancia 1 (d), Galería lateral (e), Piso elevado (f), Sala lateral (h) y Salón principal (i).

Los grafitis son más abundantes en la Sala lateral y en el Vestíbulo lateral. Ambos espacios están próximos a la entrada de la cueva y están iluminados. No obstante, también encontramos un número elevado de vestigios en la Estancia 1, a pesar de ser una zona totalmente oscura y quizá no tan visible o accesible para todos los visitantes.

Las firmas y fechas comienzan a plasmarse en las paredes sobre todo a partir de finales del S.XIX, documentándose las fechas más tempranas en el Vestíbulo lateral, donde varias personas dejaron su huella en 1880, 1890 y 1898. Las visitas durante todo el S.XX y primeros años del S. XXI fueron muy recurrentes, como así lo muestran las fechas documentadas para este momento, que se sitúan en el intervalo de tiempo comprendido entre 1915 hasta 2002 (figura 170). A partir de esa fecha, este tipo de grafías dejan de documentarse, coincidiendo en 2003 con el cierre de la cavidad como medida de protección de su conjunto parietal.

Otro tipo de restos parietales de época histórica hallados durante la prospección son los símbolos religiosos. Se trata de cruces, que encontramos tanto dentro como en la entrada de la cavidad, y un emblema de la orden de los Jesuitas (figura 171). Todas estas figuras, que se han plasmado mediante grabado, dan cuenta del valor simbólico de la Cova de les Meravelles a lo largo de los siglos, así como de la evolución de los espacios religiosos y de la simbología asociada a estos.



Figura 171. Símbolos religiosos documentados en la Sala lateral (a), Salón principal (b) y en la entrada de la cueva (c).

Capítulo 6.

Lectura diacrónica y estudio compositivo del panel principal

“Yo creo que dicho sentimiento es un tributo que se presta a los siglos que han pasado durante la elaboración de aquellas bellezas naturales, y un recuerdo de nuestro efímero paso por el planeta que habitamos”.

Roig y Civera, 1881, p.13

6.1 EL PANEL PRINCIPAL Y SU ORGANIZACIÓN

Como ya señalamos anteriormente, la morfología natural del soporte en el panel principal nos permitió dividirlo en cuatro sectores con el objetivo de facilitar su estudio y documentación. Tras el análisis pormenorizado de cada sector, hemos podido observar diferencias significativas en su organización, que tienen su reflejo tanto en el plano temático, técnico y estilístico, como en la distribución espacial de los motivos.

6.1.1 Sector superior izquierdo

El sector superior izquierdo, a pesar de abarcar una superficie considerable del panel, se caracteriza por albergar un bajo número de motivos. Por un lado, hemos inventariado un total de dos zoomorfos, un caballo y un cérvido, y, por otro lado, una treintena de signos, de los cuales 23 corresponden a líneas sueltas.

A nivel espacial, las figuras se distribuyen de manera ordenada, evitando la superposición entre motivos, que se da en muy pocas ocasiones y únicamente en el caso de algunas líneas sueltas. Por lo general, nos encontramos con una zona que se caracteriza por poseer un cierto equilibrio desde una perspectiva visual, que permite aislar individualmente cada figura con facilidad. Asimismo, y en lo que respecta al plano técnico y estilístico, esta zona del panel presenta una gran homogeneidad, que esencialmente se concreta en las representaciones zoomorfas.

Es importante señalar que nos encontramos ante el único sector del panel donde es posible observar con claridad como el soporte se integra en las representaciones gracias al aprovechamiento de sus accidentes naturales en la realización de los dos motivos zoomorfos.

6.1.2 Sector superior derecho

En la distribución espacial podemos observar que la totalidad de la superficie se cubre mediante la superposición de zoomorfos y signos. La asociación de las grafías mediante superposición en esta zona del panel es bastante importante y nos otorga una gran ventaja de cara a conocer el proceso decorativo del sector y valorar la existencia o no de normas compositivas, pero al mismo tiempo supone un inconveniente para la identificación de zoomorfos y signos y su visualización a simple vista.

En cuanto a la temática, si comparamos con el resto de zonas que componen el panel principal, podemos observar que en este sector se localiza el mayor número de figuras animales y signos definidos, con 21 y 17 grafías respectivamente. La técnica de ejecución de los motivos es diversa, pudiéndose documentar figuras realizadas mediante la modalidad de trazo simple y múltiple, y con un grosor que varía entre los tres tipos de trazos documentados: ancho, fino y muy fino.

Por lo que respecta al estilo, y como veremos con detenimiento más adelante, es evidente que todas las grafías poseen rasgos que las adscriben a un mismo horizonte artístico pre-magdalenense, pero al mismo tiempo, y si tenemos en cuenta el ámbito regional más inmediato con la colección de arte mueble de Parpalló, es posible percibir algunas diferencias formales entre dos grupos de figuras zoomorfas. Esta diversidad, junto con el elevado número de animales documentados en esta parte del panel, así como el alto índice de superposiciones, convierten este sector en una gran fuente de información de cara a establecer la existencia de dos posibles fases estilísticas figurativas que, al mismo tiempo, podamos extender al resto de grafías zoomorfas del panel.

6.1.3 Sector inferior izquierdo

A nivel temático, el sector inferior izquierdo se caracteriza por el elevado número de líneas sueltas documentadas. De hecho, en esta zona se ha inventariado el 48 % del total referente a esta tipología de signos.

Por lo que respecta a la distribución espacial de los motivos, es evidente que existe una tendencia a cubrir la práctica totalidad de la superficie mediante el recubrimiento total y, en muy pocas ocasiones, parcial de los motivos. De ahí que en esta zona del panel el aislamiento y la identificación de los temas haya conllevado ciertas dificultades, sobre todo en el caso de los no figurativos. Esta cuestión explicaría el bajo número de signos inventariados si dejamos a un lado las líneas sueltas.

En el plano estilístico, al igual que hemos observado en el sector superior derecho, es posible percibir que, a pesar de ese fondo común propio del mundo Pre-magdalenense, hay determinadas figuras zoomorfas con rasgos estilísticos específicos que las separan del resto. En la técnica también es posible determinar una cierta heterogeneidad, ya que se recurre tanto al trazo ancho como al fino en la ejecución de los motivos figurativos.

6.1.4 Sector inferior derecho

El sector inferior derecho posee unos rasgos temáticos particulares. Si bien las líneas sueltas siguen suponiendo un número considerable en el recuento de signos, con un 73,6 %, los restantes motivos no figurativos inventariados pertenecen únicamente a la tipología de bandas de líneas paralelas.

En cuanto al uso del espacio y la distribución de las grafías, nos encontramos con una composición que se aleja, en cierto modo, de lo que vimos en las dos anteriores ya que, por un lado, no existe una voluntad clara de cubrir de manera total la superficie y los motivos que la integran y, por otro lado, es relativamente fácil aislar las figuras gracias al bajo índice de superposiciones. Los zoomorfos se asocian mayoritariamente por yuxtaposición, salvo en el caso del uro M – 22 y las ciervas M – 23 y M – 24, donde la pata trasera del primero entra en contacto con las segundas.

Por último, esta zona se caracteriza por la homogeneidad estilística y técnica. Se recurre exclusivamente a la modalidad de trazo simple y nos encontramos con un predominio del trazo fino, seguido del trazo muy fino.

6.2 ANÁLISIS DE LA ESTRATIGRAFÍA PARIETAL Y LECTURA DIACRÓNICA DEL SECTOR SUPERIOR DERECHO

El estudio minucioso y sistemático de la estratigrafía parietal se ha llevado a cabo en el sector superior derecho al tratarse de la zona del panel que más posibilidades ofrecía para este tipo de análisis. En primer lugar, es el sector donde más motivos figurativos y signos definidos se han documentado y, en segundo lugar, el índice de superposiciones es bastante elevado, tanto en lo referente a los signos como a los zoomorfos. Estas condiciones casaban bastante bien con nuestro objetivo que era, por un lado, comprobar si la ejecución del panel había tenido lugar en varias fases decorativas y si era posible obtener un orden secuencial relativo para su realización y, por otro lado, intentar averiguar las posibles pautas compositivas que habrían intervenido en su elaboración.

Tal y como detallamos en el capítulo referente a la metodología, hemos analizado de manera pormenorizada todas las relaciones estratigráficas directas existentes en todos los motivos, tanto animales como signos, estableciendo la secuencia de superposición de cada motivo individual según su posición con respecto al resto de motivos (anexo II). Una de las limitaciones que hemos encontrado durante el proceso se ha debido al estado de conservación de algunos trazos, ya que aquellos surcos rellenos de calcita, la cual no pudo ser retirada durante la restauración para evitar daños en el grabado, no han podido ser analizados. Estos casos, junto con aquellas grafías sin relación estratigráfica directa, han quedado fuera del diagrama. A través del software Stratify, donde hemos introducido todas las relaciones espaciales, hemos obtenido una matriz Harris con la ordenación temporal de los motivos que integran esta parte del panel.

En total, 21 zoomorfos y 56 signos, 41 de los cuales constituyen líneas sueltas, han sido considerados en la construcción de la matriz. La combinación del análisis estratigráfico, junto con el estudio estilístico, que mostraremos de manera detallada en el próximo capítulo, nos ha permitido sugerir la existencia de, al menos, dos etapas de producción artística (figura 172). La división artificial de la matriz en dos fases se ha llevado a cabo mediante la agrupación de las grafías parietales figurativas en base a criterios estilísticos y en función de sus atributos formales comunes, tomando como referencia las dos etapas propuestas para el arte Pre-magdalenense de Parpalló. Por lo que respecta a los motivos figurativos, hemos obtenido una sucesión temporal coherente con la propuesta estilística preliminar realizada años atrás, y que tuvo como base la comparación formal del conjunto parietal con la colección mueble de Parpalló (Villaverde *et al.*, 2009). La secuencia temporal obtenida tras el análisis estratigráfico muestra, en líneas generales, como aquellos zoomorfos que fueron adscritos inicialmente a una fase más antigua, se sitúan aproximadamente en la mitad inferior del diagrama, y aquellos que fueron considerados más recientes, en su parte superior, con escasas modificaciones. Esta diferenciación en dos etapas, corroborada por el estudio de las superposiciones, se ha trasladado

al resto de zoomorfos que componen el panel, que han sido incluidos en una y otra fase a partir de criterios estilísticos que detallaremos más adelante, y que han sido avalados cuando ha sido posible por el juego de superposiciones en el que se insertan.

Según la división que proponemos nos encontraríamos con una primera fase más amplia en cuanto al número de zoomorfos y signos. Esta etapa más antigua, que daría comienzo a la decoración del panel en este sector, arranca con la representación de signos, tanto definidos como líneas sueltas. A continuación, se sucede el primer grupo de zoomorfos, con un emplazamiento preferentemente vertical, salvo el caballo M – 3 que se sitúa en una posición ligeramente ascendente, así como dos signos definidos, en ambos casos identificados como haces de líneas convergentes incurvadas compuestos por tres trazos (Sg – 33 y Sg – 43). La cabra M – 5, el zoomorfo de mayor tamaño que se añade hasta este momento, tiende a abarcar en sentido longitudinal todo el espacio que la composición había ocupado hasta ahora. Seguidamente acontece una nueva serie de zoomorfos y signos. Excepto el indeterminado M – 31, que se ubica en un plano inclinado y descendente, la cabra M – 18 y la línea cérvico-dorsal M – 34 continúan con la tendencia a la verticalidad. Los signos que se suceden en este momento acompañando a los tres zoomorfos son dos haces de líneas convergentes incurvadas (Sg – 31 y Sg – 35) y un haz de líneas paralelas formando banda (Sg – 34), así como cuatro grupos de líneas sueltas (Sg – 89, Sg – 91, Sg – 96 y Sg – 81). Con la incorporación de la cabra M – 11 y el indeterminado M – 17 volvemos a encontrarnos con un cambio en el plano de ejecución de los zoomorfos, que se vuelve horizontal. Junto a ellos, líneas sueltas (Sg – 56, Sg – 85, Sg – 102, Sg – 100 y Sg – 106) y el último signo definido, un haz de líneas entrecruzadas formando banda (Sg – 44). A continuación, se disponen el caballo M – 2 y la línea cérvico-dorsal M – 32 con una posición horizontal, pero ligeramente ascendente, y la secuencia figurativa de esta primera etapa finaliza con el uro M – 28, que vuelve a situarnos en el plano vertical de la composición.

El caballo M – 9 y la banda de líneas convergentes incurvadas, Sg – 46, dan comienzo a la segunda fase de decoración, que se diferencia de la anterior por albergar un menor número de zoomorfos y signos. Prosiguen la secuencia la línea cérvico-dorsal M – 33, el uro M – 7 y el esbozo de indeterminado M – 30. Todos los zoomorfos plasmados hasta ahora guardan una orientación horizontal, en caso de M – 33 ligeramente ascendente, y su límite superior se sitúa aproximadamente a una misma altura. A continuación, se añade el uro M – 6, que guarda unas dimensiones y orientación idénticas con el caballo M – 9 y se sitúa en un mismo plano, pero ligeramente por encima. La línea cérvico-dorsal M – 29 y la cierva M – 16, que siguen la preferencia a la horizontalidad, son los penúltimos zoomorfos representados. A partir de este momento se suceden los últimos signos definidos: trazos pareados (Sg – 40), un haz de líneas paralelas formando banda (Sg – 41), un haz de líneas entrecruzadas formando banda (Sg – 39) y un aspa (Sg – 38) y líneas sueltas, correspondiendo el indeterminado M – 19 con los últimos momentos de decoración del sector (figura 172).

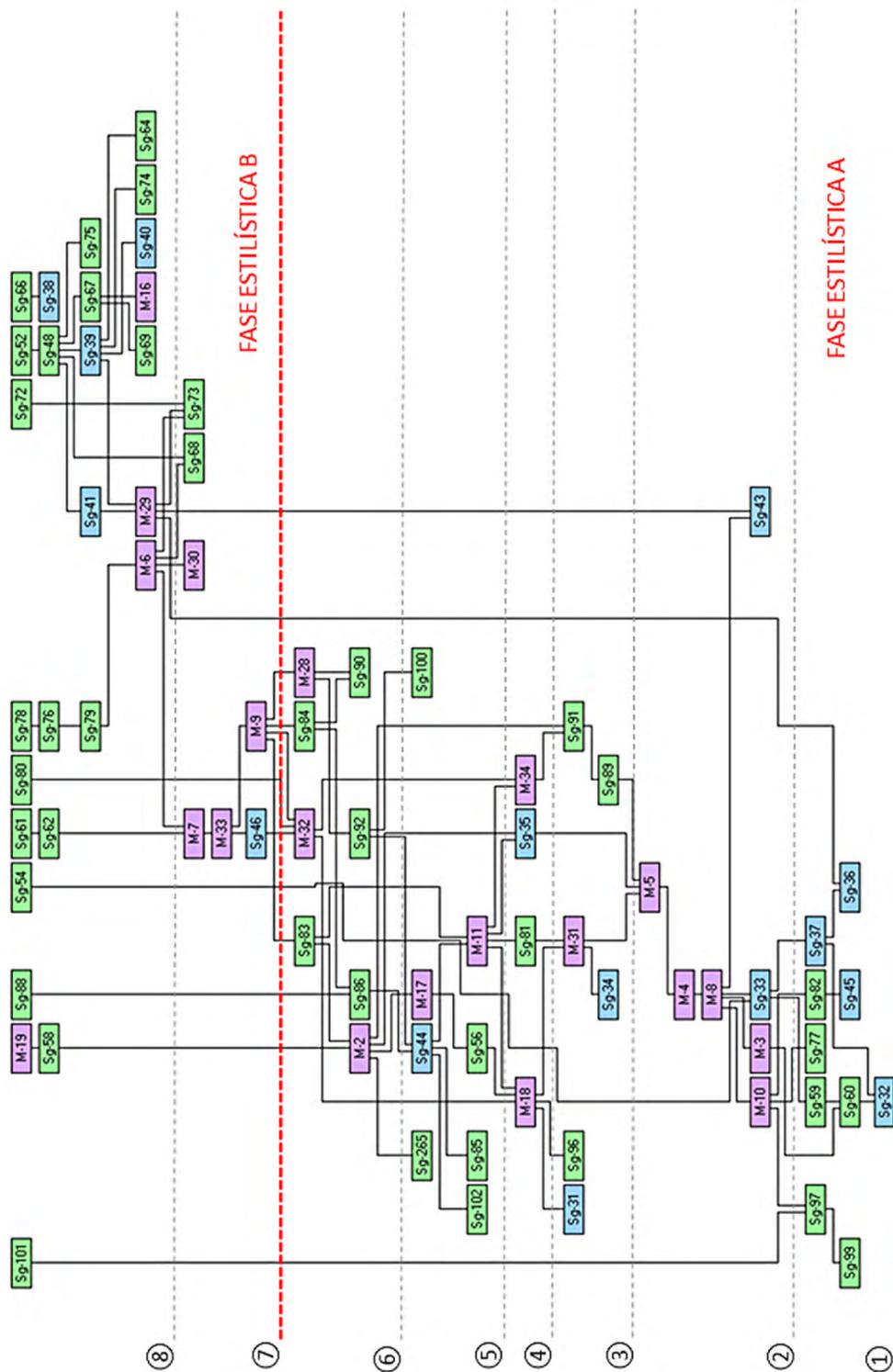


Figura 172. Diagrama Harris obtenido en Stratify en el que se plasma el orden de adición de los motivos y se señalan las dos fases estilísticas y las ocho capas secuenciales establecidas. En morado aparecen los zoomorfos, en verde líneas sueltas y en azul el resto de signos.

6.3 PLANTEAMIENTO, EJECUCIÓN Y PAUTAS COMPOSITIVAS

En este apartado trataremos de exponer los resultados obtenidos sobre el proceso de producción artística en el panel principal, y que hemos podido observar a partir del estudio minucioso de cada sector y del análisis de las superposiciones en el caso de la zona superior derecho. Es por ello que la parte en la que tratamos esta última es más extensa y detallada, ya que la obtención de un orden secuencial en su realización nos ha proporcionado un marco de estudio mucho más completo.

6.3.1 Sector superior derecho

El resultado que observamos a día de hoy es una acumulación, una maraña de trazos muy difícil de descifrar a simple vista. El desglose de este sector en capas secuenciales nos ha permitido observar ciertas tendencias que podrían corresponder con pautas compositivas y elecciones intencionales de la propia comunidad artística. No es nuestra intención crear capas secuenciales dentro de cada fase para dotarlas de una cronología precisa, al contrario. Estas capas secuenciales se han ido estableciendo a medida que observábamos posibles cambios en los patrones compositivos, por pequeños que fueran, para facilitar su comprensión y poder plasmarlo a nivel gráfico de una manera más detallada.

La composición comienza ocupando la parte centro-derecha del sector (figura 173). Con la incorporación del caballo M – 3, la cierva M – 10 y el haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 43, la parte izquierda queda cubierta. Una vez se suceden los siguientes zoomorfos verticales, se va cubriendo la parte superior situándose todos ellos a una misma altura aproximada que M – 3. De esta manera, el diámetro máximo de la anchura del sector queda cubierto casi en su totalidad (figura 174).

La siguiente adhesión de signos y del indeterminado M – 31 se centra en ocupar la parte derecha, rellenando espacios y sin importar la superposición con los motivos ya existentes, y la zona superior del sector, esta última caracterizada por la ausencia de decoración hasta ahora (figura 175).

El siguiente grupo constituido por la cabra M – 18, las líneas sueltas entrecruzadas Sg – 81, el haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 35 y la línea cérvico-dorsal M – 34, sigue decorando la misma zona centro-derecha mediante un fenómeno interesante: la línea cérvico-dorsal de M – 18 discurre paralela a la de la cabra M – 4, y el haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 35 se dispone a continuación de Sg – 31, clasificado en la misma tipología, en una posición más baja y siguiendo el límite derecho del soporte (figura 176).



Figura 173. Capa secuencial 1.



Figura 174. Capa secuencial 2.



Figura 175. Capa secuencial 3.



Figura 176. Capa secuencial 4.

Los siguientes motivos que se integran continúan la misma preferencia vista hasta ahora en cuanto a los patrones de ocupación del espacio, y se rellena con líneas sueltas rectas cortas (Sg – 85) el espacio vacío que quedaba en la zona centro-inferior (figura 177).



Figura 177. Capa secuencial 5.

Lo mismo podemos observar con la adición del caballo M – 2, la línea cérvico-dorsal M – 32, el uro M – 28 y las líneas sueltas Sg – 86, Sg – 92, Sg – 90, Sg – 83 y Sg – 84, cubriendo el primero una gran parte de la superficie decorada (figura 178).



Figura 178. Capa secuencial 6.

La fase reciente comienza decorando la parte central e inferior (figura 179) y finaliza cubriendo la zona inferior-izquierda, que durante la fase antigua había quedado vacía, así como también se continúan integrando motivos en la zona centro y superior (figura 180).



Figura 179. Capa secuencial 7.



Figura 180. Capa secuencial 8.

En definitiva, en la primera capa secuencial, constituida únicamente por signos definidos y líneas sueltas, los trazos se disponen tanto en vertical como en horizontal (figura 173). En la segunda, desde la adición de la cierva M – 10 a la cabra M – 5, los zoomorfos se incorporan al panel en posición vertical, salvo el caballo M – 3, que se encuentra en horizontal con una ligera inclinación ascendente. Excepto la cabra M – 5, que es de gran tamaño, todos entran dentro del rango de zoomorfos medianos, con medidas que oscilan entre los 15 y 25 cm. En este momento las principales especies zoomorfas (cabra, caballo, uro y cierva) quedan representadas (figura 174). Los signos que se asocian, primero al caballo M – 3 y a la cierva M – 10, son haces de líneas convergentes incurvados (Sg – 33 y Sg – 43) dispuestos en direcciones opuestas. A continuación, el haz de líneas paralelas formando banda Sg – 34 se añade al interior de la cabra M – 4 y las líneas sueltas curvas Sg – 89 en el interior de la cabra M – 5 (figura 175).

Como señalamos anteriormente, el haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 31 se ubica en la parte superior, caracterizada por la ausencia de decoración hasta ese momento, por encima de todos los zoomorfos plasmados hasta ahora, y en yuxtaposición estrecha con el caballo M – 3 y las cabras M – 4 y M – 5, a los que podría asociarse. La integración del indeterminado M – 31 viene a romper la pauta compositiva vista hasta ahora entre los zoomorfos, ya que su posición es inclinada descendente y además sus medidas lo sitúan entre los zoomorfos de tamaño pequeño (5 – 15 cm) (figura 175). Con la cabra M – 18 se recupera la tendencia vertical en la colocación de los zoomorfos, así como el formato de tamaño mediano. Como ya avanzamos, la línea cérvico-dorsal de la cabra M – 18 se dispone paralela a la de la cabra M – 4. La animación segmentaria en el cuello del primero hace que mire hacia el segundo pudiéndose tratar de una asociación intencional entre dos animales de la misma especie, tal y como trataremos más adelante. La línea cérvico-dorsal M – 34 también se dispone en vertical. La adición del haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 35, en yuxtaposición estrecha con Sg – 31, podría ser significativa ya que ambos signos se trazan de manera idéntica y uno a continuación de otro (figura 176). La incorporación de la cabra M – 11 y el indeterminado M – 17 supone un cambio en el plano compositivo de los zoomorfos, ya que se ubican en una posición horizontal. Las líneas sueltas en este momento se componen de trazos cortos y el haz de líneas entrecruzadas formando banda, Sg – 44, se superpone al haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 45 y las líneas sueltas Sg – 89 en cruz, con un resultado similar a la simetría de masas (figura 177). Hablar de una asociación directa entre zoomorfos y/o signos se va haciendo más complicado a medida que avanza la composición.

El último conjunto de líneas sueltas que se incorpora no es homogéneo, ya que nos encontramos con agrupaciones de tamaño y longitud variable. La posición del caballo M – 2 y la línea cérvico-dorsal M – 32 continúa siendo horizontal, aunque ligeramente ascendentes, y en ambos casos se trataría de figuras de formato grande (≥ 25 cm). La línea cérvico-dorsal M – 32 parece imitar el recorrido de la del caballo M – 2, pero se sitúa ligeramente por debajo. También se añade en este momento el uro M – 28, finalizando la primera fase de ejecución del

sector. El formato de tamaño vuelve a cambiar, se trata de un ejemplar pequeño, y con este se vuelve a la disposición vertical de los zoomorfos con la que se inició la composición (figura 178).

La fase reciente comienza con la representación del caballo M – 9, de formato grande y, en su interior, la banda de líneas convergentes incurvadas Sg – 46. Tanto M – 9 como la línea cérvico-dorsal M – 33 son de formato grande y esta última parece imitar el recorrido de la línea cérvico-dorsal M – 32, plasmada con anterioridad, ya que ambas discurren paralelas una al lado de la otra. A continuación, se produce la incorporación del uro M – 7 y el indeterminado M – 30, lo que supone un cambio en las dimensiones de las figuras zoomorfas, ahora de tamaño mediano. El uro M – 7 ocupa una posición central en la composición y adquiere unos rasgos particulares si lo comparamos con el resto de zoomorfos de este sector, tanto de la fase antigua como de la reciente. Se trata del único animal orientado hacia la izquierda y ejecutado mediante trazo ancho, lo que lo convierte en el motivo más visible de esta zona del panel (figura 179). Tanto el uro M – 6 como la línea cérvico-dorsal M – 29 vuelven a recuperar el formato de figura grande. Entre el uro M – 6 y el caballo M – 9 podríamos establecer ciertos vínculos de carácter asociativo si tenemos en cuenta que ambos se representan en formato casi completo a falta de las extremidades posteriores y que se superponen en simetría oblicua. También la línea cérvico-dorsal M – 29 parece tener un formato similar a la de M – 9, dado el carácter sinuoso de ambas y su disposición paralela, pero en un plano oblicuo. En esta misma capa secuencial podría tener lugar la incorporación de la cierva M – 16, que junto al indeterminado M – 19, el último zoomorfo representado, constituyen figuras de tamaño pequeño. Por lo que respecta a la disposición de los motivos figurativos, todos ellos adquieren una posición horizontal en esta fase decorativa, con la única excepción de la línea cérvico-dorsal M – 33 y el indeterminado M – 19 que, aún en posición horizontal, son ligeramente ascendentes (figura 180).

En cuanto a los patrones observables en la ocupación del espacio, es evidente que podría existir una intención, que podemos percibir desde la segunda capa secuencial, y que consiste en ir cubriendo la superficie que finalmente constituirá la fase antigua en su totalidad. Al mismo tiempo que se van cubriendo los huecos vacíos, hay una tendencia a trabajar de manera más intensa la zona centro-derecha del sector. En la fase reciente los motivos tienden a ocupar, en líneas generales, toda la superficie y a superponerse a los ya existentes, así como a terminar de ocupar los huecos del sector que no habían sido decorados con anterioridad, como ocurre con la esquina inferior-izquierda. Sin embargo, no hemos observado que la superficie se ocupe siguiendo un orden preciso. Si bien en algunos momentos hay una tendencia a ocupar el espacio mediante un orden, como en la segunda capa secuencial, que parece seguir el sentido de las agujas del reloj, no es una norma compositiva aplicable al resto, donde ocupar el espacio siguiendo una disposición de izquierda a derecha o viceversa no parece importar y, en este sentido, la adición se va realizando de manera más aleatoria para ocupar los espacios vacíos y cubrir el resto mediante la superposición de motivos. Lo mismo podemos advertir para la fase reciente, donde al comienzo, desde que se plasma el caballo M – 9 y la banda Sg – 46, hasta el

esbozo M – 30 y las líneas sueltas Sg – 73, los motivos se añaden de derecha a izquierda, sin ser una norma que continúe aplicándose hasta el final.

Por lo que respecta a la orientación y disposición de los motivos, únicamente hemos podido valorar las pautas en relación a los zoomorfos, ya que en signos y líneas sueltas es complicado, además de subjetivo, estimar su posición respecto a una línea de suelo imaginaria. Por lo que

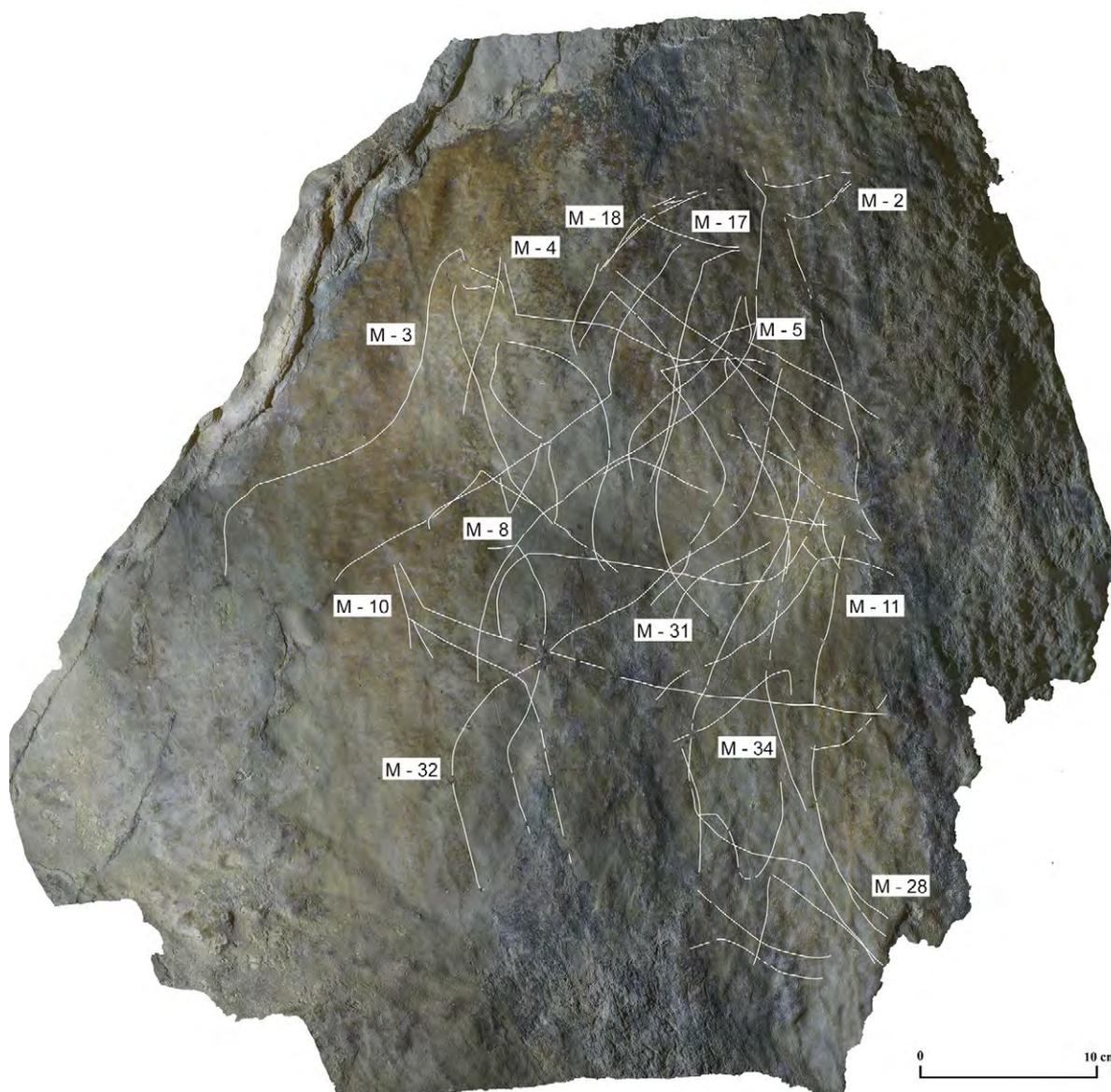


Figura 181. Ortomosaico y calco de los zoomorfos adscritos a la fase estilística A en el sector superior derecho.

respecta a la orientación, todos los animales pertenecientes a la fase antigua miran hacia la derecha (figura 181).

Lo mismo ocurre en la fase reciente, con la excepción del uro M – 7, que es el único zoomorfo de la composición orientado hacia el lado izquierdo (figura 182), lo que podría deberse a una elección intencional.

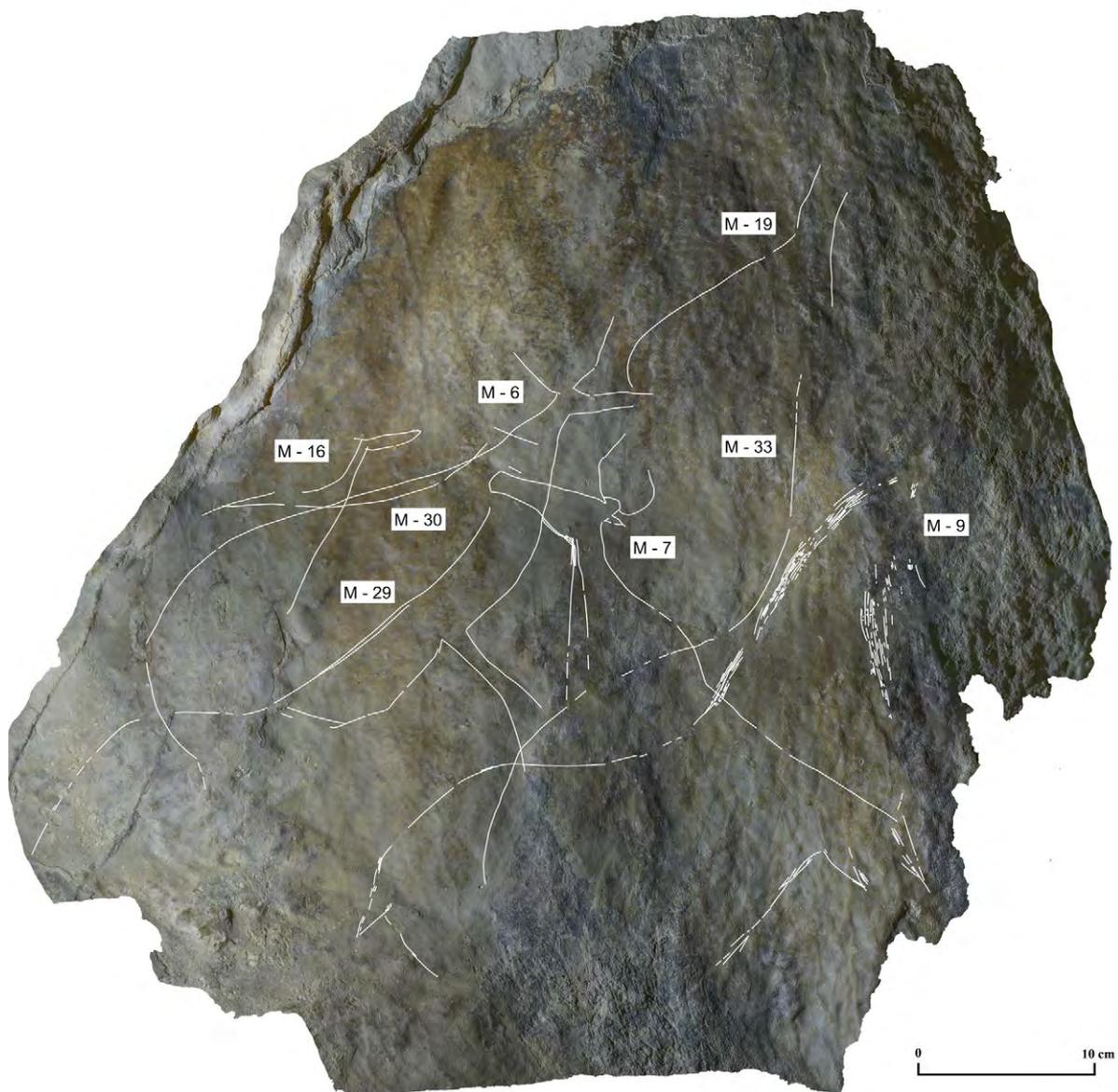


Figura 182. Ortomosaico y calco de los zoomorfos adscritos a la fase estilística B en el sector superior derecho.

En relación a la disposición, hemos podido constatar que hay cambios que tienen lugar en determinados momentos y que pueden ser voluntarios y obedecer a una pauta compositiva concreta. Así como en la fase reciente todos los zoomorfos se emplazan en horizontal con una ligera posición ascendente, en la fase antigua observamos un primer momento donde los zoomorfos se suceden preferentemente en posición vertical, para luego adoptar una postura horizontal hasta el final, cuando únicamente el uro M – 28, correspondiente a los últimos momentos de decoración, vuelve a la posición vertical vista en los momentos iniciales.

Para valorar la dimensión de los zoomorfos y los posibles cambios a largo del proceso decorativo, hemos establecido tres rangos de tamaños: pequeño (≤ 5 cm – 15 cm), mediano (15 cm – 25 cm) y grande (≥ 25 cm). En el orden de adición es posible observar, sobre todo en la fase antigua, ciertas preferencias en la sucesión de los zoomorfos con respecto a su tamaño. En la primera etapa decorativa hay un predominio de zoomorfos de tamaño mediano. Si descendemos a un nivel de análisis a pequeña escala, observamos que desde el comienzo los zoomorfos que se añaden son medianos hasta que esta dinámica queda interrumpida primero por la cabra M – 5, de grandes dimensiones, y después por el indeterminado M – 31, de tamaño pequeño. A continuación, vuelve a retomarse el tamaño inicial hasta el final, cuando el caballo M – 2 y la línea cérvico-dorsal M – 32 cambian de nuevo al formato grande. En líneas generales, se puede apreciar como los zoomorfos intentan guardar durante la mayor parte del proceso decorativo unas mismas proporciones recurriendo al formato grande solo en tres ocasiones y una al pequeño. En la fase reciente, al contrario, existe un predominio de los zoomorfos de grandes dimensiones. El orden de adición es más cambiante en lo que al tamaño se refiere, ya que la composición comienza con figuras grandes y medianas y finaliza con dos individuos pequeños. En definitiva, no parece que el tamaño de las figuras dependa del orden de adición de las mismas, aunque sobre todo en la fase antigua observemos la predisposición antes comentada.

Las pautas compositivas propuestas hasta ahora, relacionadas con la disposición, tamaño y ordenación de los motivos, posiblemente consigan entenderse, además, desde un punto de vista temático, ya que como veremos, las especies representadas podrían haber jugado un papel determinante en la composición. El recuento de especies representadas durante la fase antigua está constituido por 4 cabras, 2 caballos, 2 uros y 4 indeterminados, dos de ellos líneas cérvico-dorsales. En la fase reciente hemos documentado 2 uros, 1 caballo, 1 cierva y 4 indeterminados, dos de los cuales se identifican también como líneas cérvico-dorsales. Si nos basamos en los animales cuya adscripción a nivel de especie es segura, sin tener en cuenta los indeterminados, nos encontramos en la fase antigua con un predominio de la cabra y en la reciente de los uros.

En relación al tamaño de los zoomorfos, en la fase antigua el formato mediano es posible encontrarlo en todos los temas, el grande solo se aplica al caballo M – 2, la cabra M – 5 y a la línea cérvico-dorsal M – 32, y el pequeño en el indeterminado M – 31. Mientras, en la fase re-

ciente el tamaño grande se utiliza en el caballo M – 9, el uro M – 6 y las líneas cervice-dorsales M – 29 y M – 33, el mediano en el uro M – 7 y el zoomorfo simplificado M – 30 y, por último, el pequeño en la cierva M – 16 y el indeterminado M – 19. Es posible constatar que no todos los temas se incluyen en todos los tipos de tamaño establecidos, independientemente de la fase en la que nos encontremos.

En cuanto a la disposición de los motivos figurativos, también hemos podido observar algunas particularidades. En la fase antigua hay determinadas especies que solo se plasman en una posición. En primer lugar, los caballos, emplazados en horizontal y con una leve inclinación ascendente; en segundo lugar, los uros, ambos ejemplares en vertical; y, por último, la única cierva de este período, en posición vertical. La cabra es el único animal que se dispone en ambas direcciones, con tres individuos en vertical y uno en horizontal. En la segunda fase decorativa todos los zoomorfos se ubican en horizontal y ligeramente ascendentes. Por tanto, podría existir una correlación entre la disposición de los zoomorfos y la especie representada que sería variable en función de la etapa en la que nos encontremos.

En lo relativo a la distribución topográfica intencional de los temas o a la existencia de grupos temáticos, las aportaciones que podemos realizar son muy limitadas. En la fase antigua sí que podemos observar que las cabras tienden a agruparse en la zona centro y derecha, y están muy próximas entre sí, vinculándose todas ellas mediante superposición. En la fase reciente este mismo fenómeno lo encontramos en los dos uros representados, uno mirando hacia la derecha y otro a la izquierda. Asimismo, y a propósito de los uros documentados, si nos fijamos en el resultado final, salvo el uro M – 28 que se sitúa en la esquina inferior derecha, todos los bóvidos quedarían agrupados alrededor de una misma zona.

Otra de las cuestiones a las que queríamos responder en nuestro estudio, era si existían algunas figuras zoomorfas que destacaran sobre otras, y si estas ocupaban posiciones específicas en el panel. Si tomamos el tamaño como referencia, en la fase antigua la cabra M – 5 y el caballo M – 2 son los motivos que resaltan sobre el resto. El tamaño no está relacionado en ningún caso con el espacio disponible, ya que ambas figuras se añaden en un estado avanzado de la composición, cuando el espacio es reducido y, por tanto, su diseño en grandes proporciones sería totalmente intencional buscando, quizá, una diferenciación con el resto. En la fase reciente el uro M – 6 y el caballo M – 9 son las figuras de mayores proporciones, distinguiéndose con respecto al resto de motivos. Por tanto, si nos basamos en los criterios expuestos, tanto en la primera fase como en la segunda, el caballo jugaría un papel importante en la composición. En la fase antigua se acompañaría de la cabra, que además es la especie más representada en este período, y en la reciente del uro, que también tendría una importancia numérica mayor que el resto de especies en esta zona del panel. Si en este último caso tenemos en cuenta, además, la técnica, el uro volvería a destacar, en este caso con M – 7, que debido a su emplazamiento ocupa una posición central en la composición y al estar ejecutado mediante un trazo ancho y profundo se convierte en el zoomorfo más visible en el sector superior derecho.

Las asociaciones temáticas intencionales no son fáciles de establecer en este tipo de composiciones parietales que, además, están caracterizadas por las múltiples superposiciones. Solo en algunos casos nos hemos atrevido a establecer este tipo de relaciones, cuando la sucesión entre los motivos era directa y clara, o cuando su posición mostraba indicios evidentes que aseguraran su asociación.

En la fase antigua, los haces de líneas convergentes incurvadas Sg – 33 y Sg – 43 podrían asociarse con el caballo M – 3 y la cierva M – 10 respectivamente (figura 183). La adición de las cuatro grafías se produce en una misma capa secuencial y cada signo y zoomorfos están próximos entre sí.

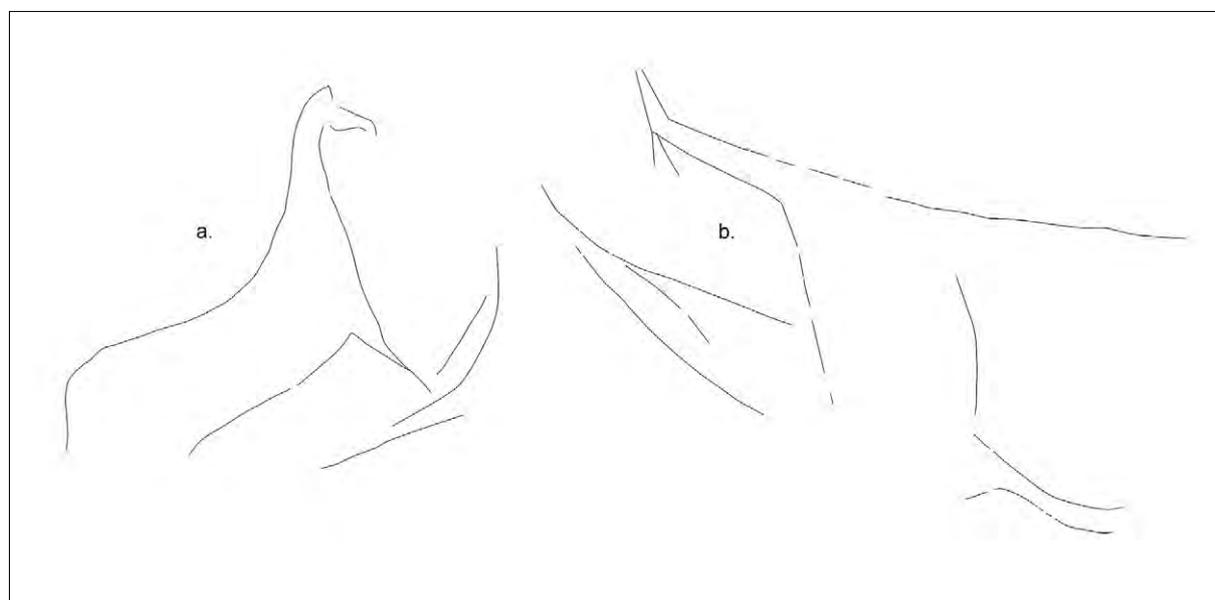


Figura 183. Caballo M – 3 y haz de líneas convergentes incurvado Sg-33 (a) y cabra M – 10 y haz de líneas convergentes incurvado Sg-43 (b).

Otras asociaciones posibles podrían darse, por un lado, entre las cabras M – 4 y M – 18 y, por otro lado, los haces de líneas convergentes incurvadas Sg – 31 y Sg – 35. Respecto a la primera, los cuerpos de ambas cabras se disponen en paralelo, guardando unas mismas proporciones y superpuestos de manera parcial y en perfecta simetría. La animación segmentaria en el cuello de M – 18 provoca que este mire hacia la izquierda vinculándose, de este modo, a M – 4 en dirección ortogonal. En cuanto a los dos signos, Sg – 31 y Sg – 35, la relación espacial que se establece entre ambos es mediante yuxtaposición estrecha. Los dos comparten un formato casi idéntico y el segundo parece querer ser una continuación del primero (figura 184).

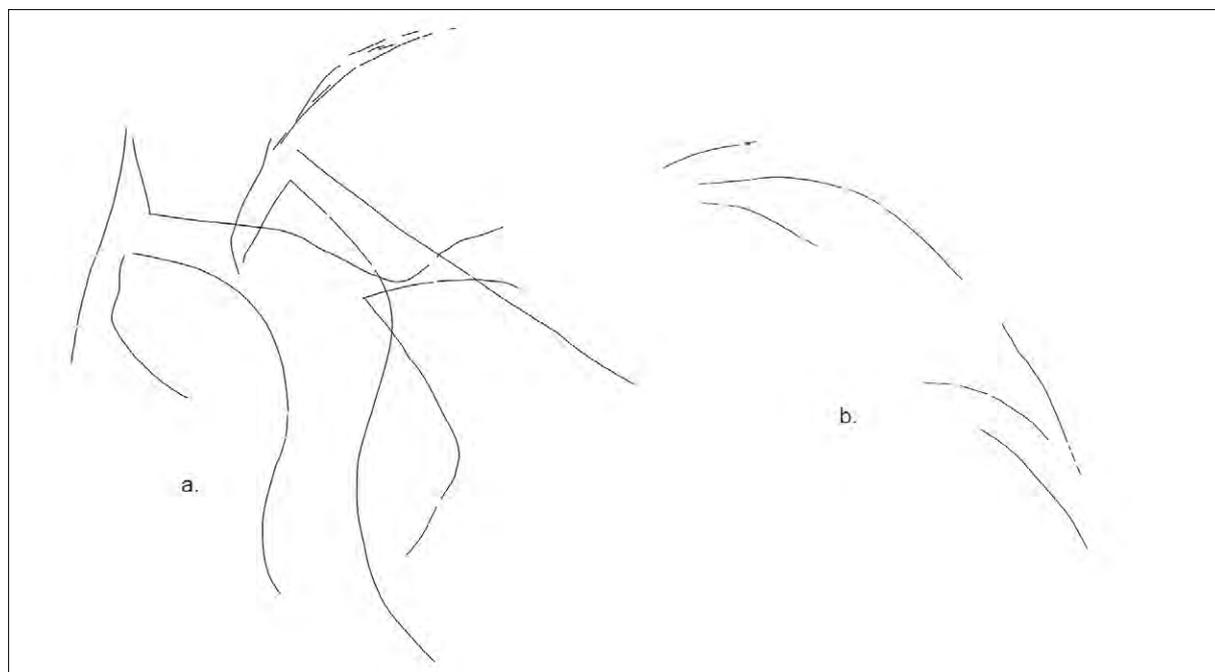


Figura 184. Cabra M – 4 y cabra M – 18 (a) y haces de líneas convergentes incurvadas Sg-31 y Sg-35 (b).

En la fase reciente, la banda de líneas convergentes incurvadas Sg – 46, situada en el interior del caballo M – 9, podría asociarse a este último ya que además se encuentran en una misma capa secuencial (figura 185). El caballo podría verse involucrado en otro juego de asociaciones, pues como vimos anteriormente, podría existir una interrelación entre este y el uro M – 6, ambos superpuestos en simetría oblicua y guardando unas mismas dimensiones.

Del mismo modo, el uro M – 6 y M – 7 podrían asociarse de una forma muy parecida a la que ya vimos en las cabras M – 4 y M – 18 de la fase antigua. Volveríamos a encontrarnos con una asociación temática entre individuos de la misma especie, con un ejemplar mirando a la derecha y otro a la izquierda posicionándose en dirección ortogonal, siendo el último el único que adopta esta orientación de todos los documentados (figura 186). La posición de los uros sería diferente, en este caso horizontal, uno frente a otro y con dimensiones dispares. Llama la atención que, en ambos casos, tanto en la asociación entre las cabras como en la de los uros, el individuo que mira hacia la izquierda se articula con el otro mediante su morro a la altura del pecho.

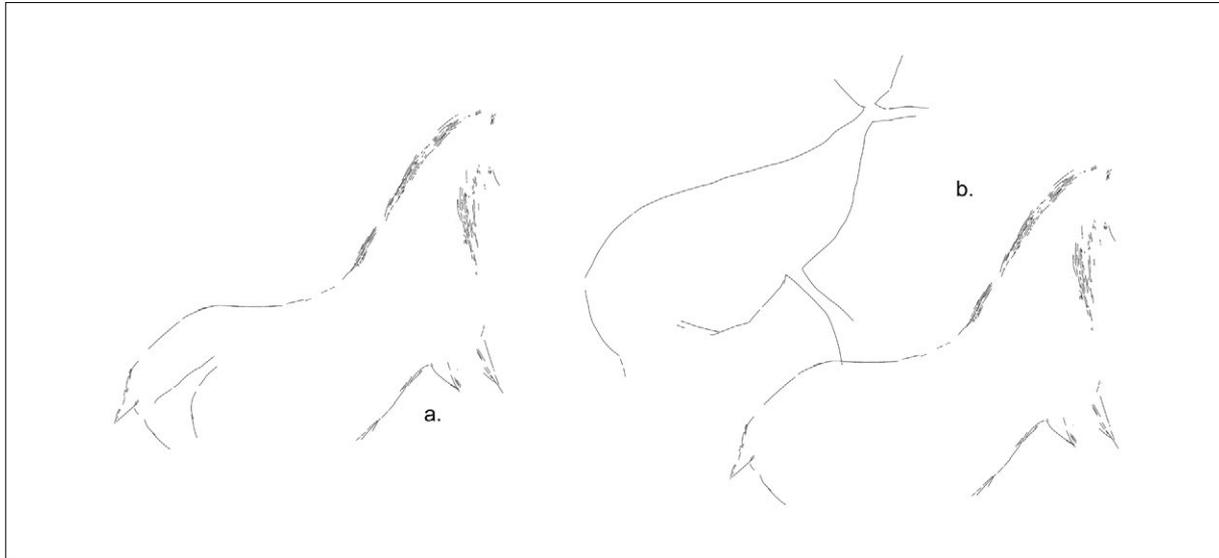


Figura 185. Caballo M – 9 y banda de líneas convergentes incurvadas Sg-46 (a) y uro M – 6 y caballo M – 9 (b).

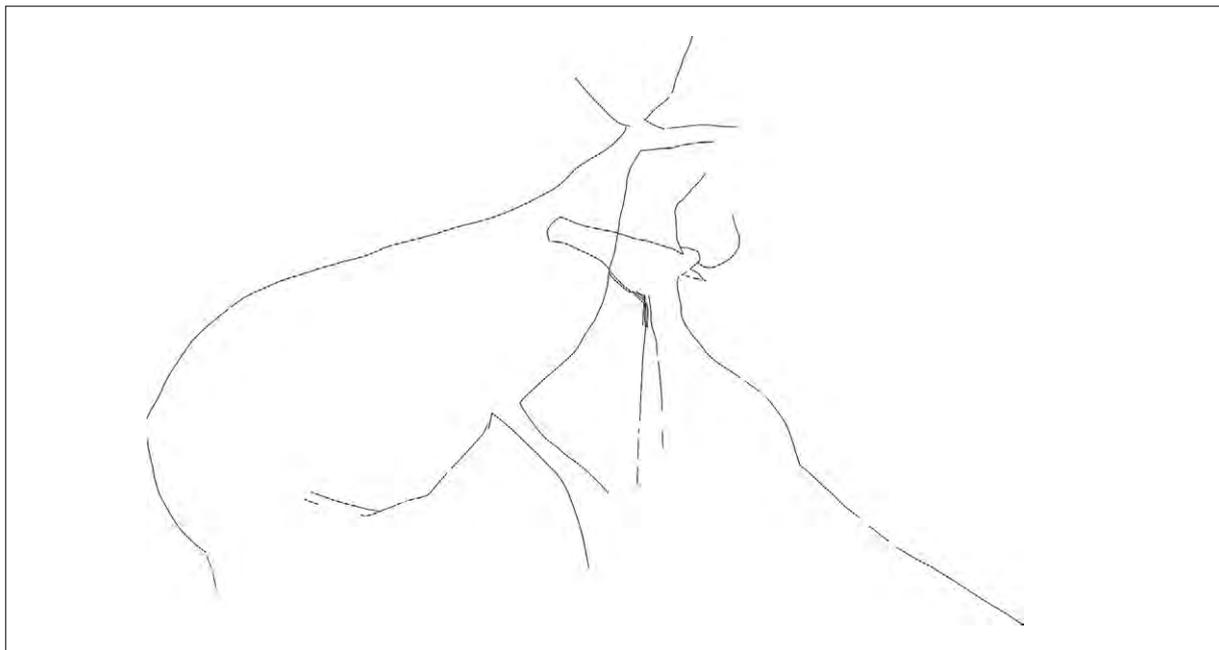


Figura 186. Uros M – 6 y M – 7.

6.3.2 Sector superior izquierdo

En el sector superior izquierdo ambos zoomorfos adoptan una disposición que, sin duda, se ve influenciada por los accidentes naturales del soporte (figura 187). En primer lugar, en la grafía del cérvido M – 20, dispuesta en horizontal y situada en una pequeña oquedad, las patas delanteras y parte de la línea del pecho, ausentes en el dibujo del animal, parecen sugerirse con el relieve y las fisuras naturales de la roca, quedando estas últimas perfectamente integradas en la representación (figura 188).

En segundo lugar, el caballo M – 1 se adapta íntegramente al reborde natural de la roca siguiendo el mismo recorrido y adoptando una posición inclinada descendente. Ambos se orientan hacia la izquierda, el primero es de tamaño pequeño y el segundo se incluye dentro del formato grande. En ambos casos, parece que el resultado final está estrechamente ligado a su posición en el panel, por lo que la elección de las distintas fórmulas de representación, como pueden ser la disposición, orientación y tamaño de los motivos podría deberse exclusivamente a la búsqueda de su adecuación al soporte.



Figura 187. Ortomosaico del sector superior izquierdo y calco de los zoomorfos representados.



Figura 188. Cérvido M – 20 y líneas sueltas rectas y curvas yuxtapuestas (con líneas discontinuas se dibuja la parte que podría corresponder a las patas delanteras).

Por lo que respecta a las asociaciones temáticas, en este sector podrían establecerse entre signo y zoomorfo, de manera que los haces de líneas paralelas Sg – 6 y Sg – 7 y el caballo M – 1, vinculados mediante yuxtaposición estrecha, podrían constituir una asociación temática coherente (figura 189 a), y también, posiblemente, la banda de líneas paralelas Sg – 5 y el cérvido M – 20 (figura 189 b).

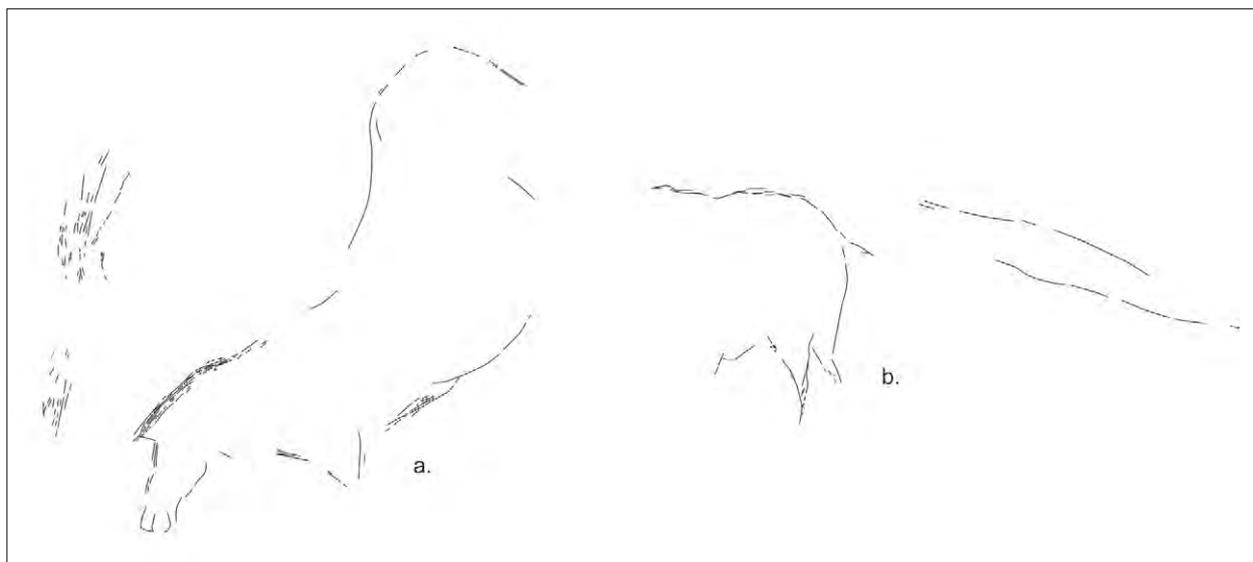


Figura 189. Caballo M - 1 y haces de líneas paralelas Sg-6 y Sg-7 (a) y banda de líneas paralelas Sg-5 y cérvido M - 20 (b).

6.3.3 Sector inferior izquierdo

Como mencionamos al comienzo, el contexto decorativo en el sector inferior izquierdo es más peculiar. El número de zoomorfos documentados en comparación con los signos es relativamente bajo, aunque nos deja entrever algunas cuestiones interesantes. Por lo que concierne a la disposición de los motivos figurativos, salvo el indeterminado M - 12, que es el único animal que se sitúa en posición inversa en el panel, todos se emplazan en una postura inclinada ascendente y se orientan hacia la derecha. El único zoomorfo que se representa en formato grande es el caballo M - 14, mientras que la cabra M - 13 y el indeterminado M - 36 adquieren un tamaño mediano y, por último, el indeterminado M - 12 y los prótomos de cabra M - 15 y M - 35 son de pequeñas dimensiones (figura 190). En cuanto a las asociaciones temáticas, es posible establecer un vínculo voluntario entre el caballo M - 14 y la cabra M - 13, ambos adscritos estilísticamente a la fase reciente de ejecución del panel. El primero recubre parcialmente al segundo situándose ambos en simetría oblicua y en una posición central en el sector (figura 191). Además, hemos localizado otro tipo de relaciones, en este caso entre signo y zoomorfo. En primer lugar, entre el haz de líneas convergentes incurvadas Sg - 114 y el indeterminado M - 36 (figura 192 b). El signo, que se superpone al zoomorfo, se sitúa en su parte trasera. En segundo lugar, el haz de líneas entrecruzadas Sg - 106 y el indeterminado M - 12 (figura 192 a). El signo, que en esta ocasión está infrapuesto al zoomorfo, se sitúa al final de su extremidad posterior.

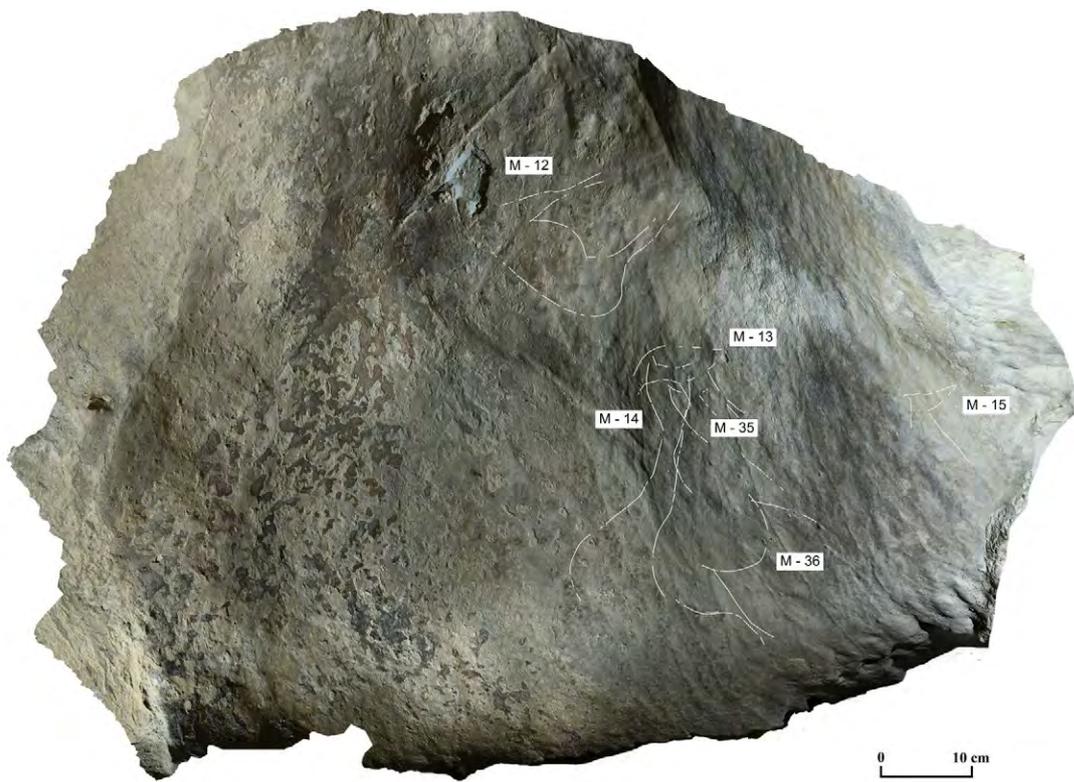


Figura 190. Ortomosaico del sector inferior izquierda y calco de los zoomorfos documentados.

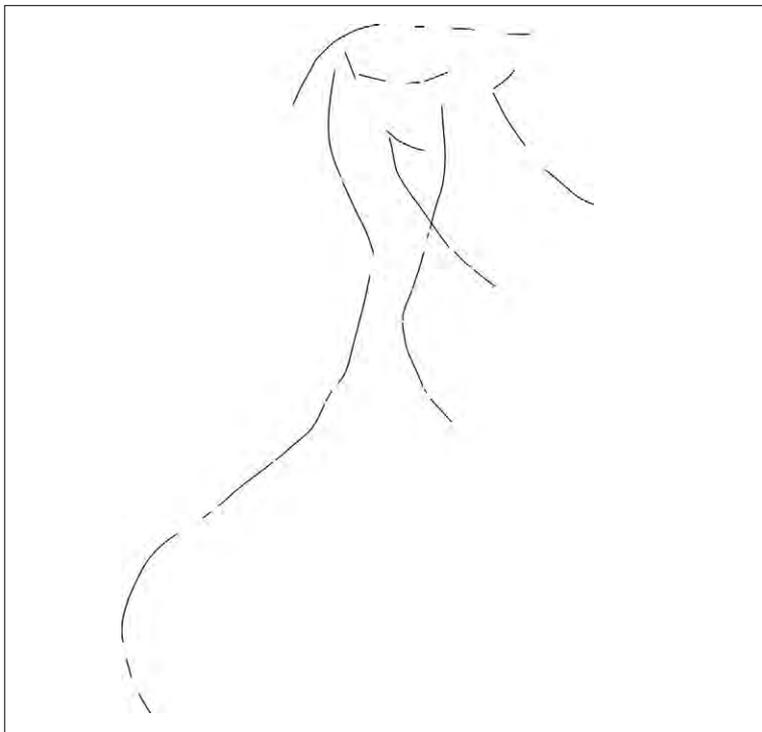


Figura 191. Caballo M - 14 y cabra M - 13.

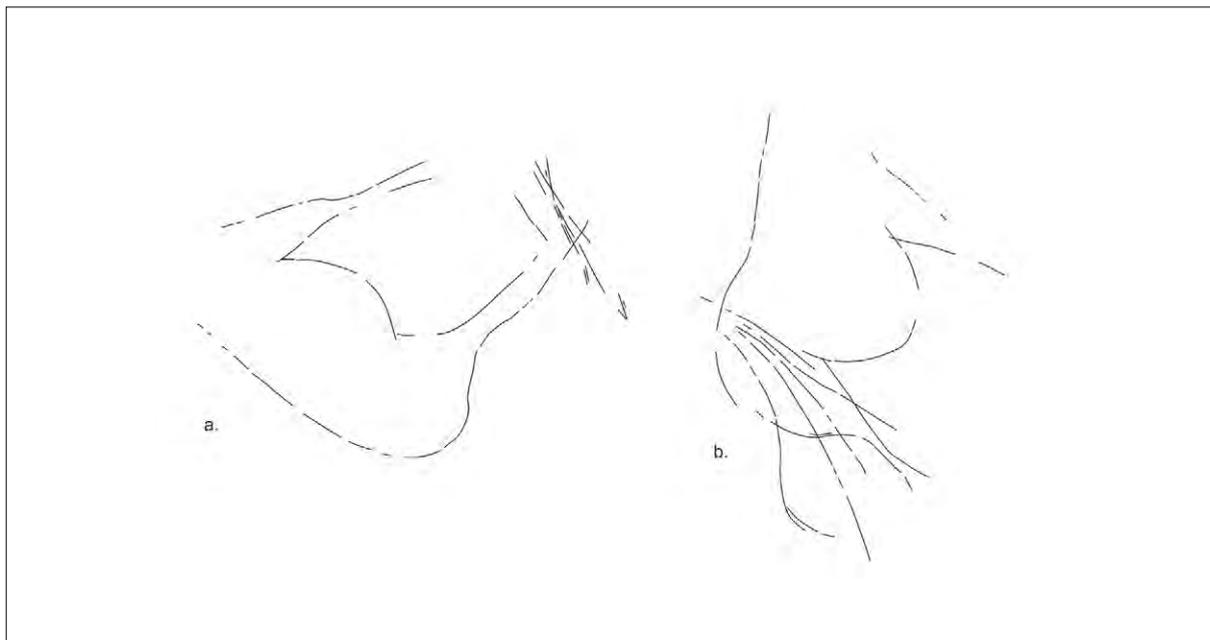


Figura 192. Indeterminado M – 12 y haces de líneas entrecruzadas Sg-106 (a) e indeterminado M – 36 y haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 114 (b).

6.3.4 Sector inferior derecho

En el inferior derecho la distribución espacial de los motivos es un tanto atípica en comparación con el resto de sectores. La composición parece fluir a partir de un eje vertical, en el que las superposiciones son escasas y las asociaciones temáticas entre zoomorfos no pueden establecerse con seguridad ya que prácticamente todos ellos se encuentran en yuxtaposición estrecha, salvo las ciervas y el uro que sí que se cruzan en algún punto, y el indeterminado M – 21 que se encuentra en la parte superior y en yuxtaposición amplia con respecto al resto de zoomorfos. En relación al tamaño de los motivos figurativos, todos ellos se incluyen en el formato pequeño, siendo el caballo y el uro los ejemplares de mayor tamaño con 13,4 cm y 12 cm respectivamente. En cuanto a la disposición y orientación de los zoomorfos se observa cierta heterogeneidad. Por un lado, nos encontramos con cuatro ejemplares que miran hacia la izquierda (el uro M – 22, las ciervas M – 23 y M – 24 y el indeterminado M – 25) y, por otro lado, con tres orientados a la derecha (los indeterminados M – 21 y M – 27 y el caballo M – 26). El uro y las ciervas se disponen en horizontal, el indeterminado M – 21 en una posición inclinada ascendente y, por último, el caballo y el indeterminado M – 25 en dirección casi vertical (figura 193).

Por lo que respecta a las asociaciones temáticas entre signos y zoomorfos, es posible observar un patrón que se repite con la asociación de bandas de líneas paralelas o líneas sueltas rectas o curvas y zoomorfos, en un orden de ejecución variable, ya que en ocasiones son los signos los que se superponen a los zoomorfos y, en otras, ocurre lo contrario. Este fenómeno lo encontramos entre el indeterminado M - 21 y la banda de líneas paralelas Sg - 228, el uro M - 22 y líneas sueltas rectas Sg - 243, la cierva M - 23 y líneas sueltas rectas y curvas Sg - 250, la cierva M - 24 y la banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg - 233, el indeterminado M - 25 y la línea suelta recta Sg - 246, el caballo M - 26 y la banda de líneas paralelas incurvada de lados desiguales Sg - 234 y el indeterminado M - 27 y las líneas sueltas rectas Sg - 245 (figura 194).



Figura 193. Ortomosaico del sector inferior derecha y calco de los zoomorfos documentados.

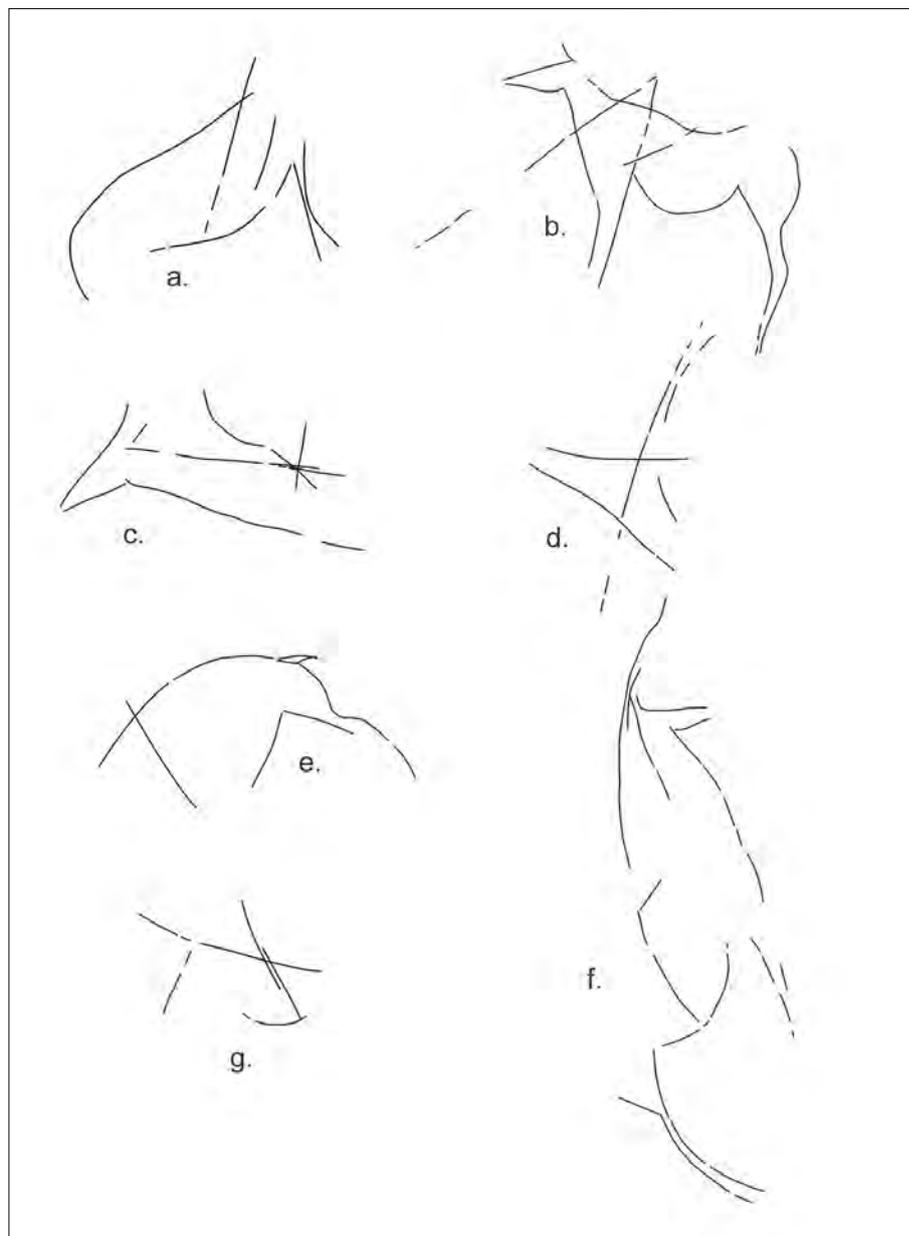


Figura 194. Indeterminado M – 21 y banda de líneas paralelas Sg – 228 (a), uro M – 22 y líneas sueltas rectas Sg – 243 (b), cierva M – 23 y líneas sueltas rectas y curvas Sg – 250 (c), cierva M – 24 y banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 233 (d), indeterminado M – 25 y línea suelta recta Sg – 246 (e), caballo M – 26 y banda de líneas paralelas incurvada de lados desiguales Sg – 234 (f), indeterminado M – 27 y líneas sueltas rectas Sg – 245 (g).

6.3.5 Reflexiones finales sobre el proceso decorativo en el panel principal

En líneas generales, se advierten diferencias significativas en la distribución espacial y en las pautas compositivas de los distintos sectores que componen el panel. La más llamativa tiene que ver con el recurso a las superposiciones, que podríamos llegar a considerar como una norma compositiva en los sectores superior derecho e inferior izquierdo. Mientras que en el sector inferior derecho se recurre en pocas ocasiones a la superposición y en el superior izquierdo es una opción que incluso parece evitarse. De hecho, hay una serie de patrones compositivos que vimos en el apartado anterior, ligados al proceso decorativo y a la disposición de las figuras en el sector superior derecho, que no pueden extenderse al resto del panel. Durante la primera fase vimos que podía existir una correlación entre la temática y la disposición de los motivos. Esta posible correspondencia no se observa, por ejemplo, en el sector inferior derecho (adscrito estilísticamente y de forma íntegra a la etapa antigua). Tampoco encontramos ningún zoomorfo de tamaño grande que pueda adscribirse a la primera fase fuera del sector superior derecho. De hecho, existe un predominio de los animales de formato pequeño y solo un ejemplar mediano (M – 36), mientras que en el sector superior derecho encontramos un predominio del tamaño mediano. No obstante, al igual que en la última zona mencionada pudimos observar una intención de mantener unas proporciones similares para todos los zoomorfos que se iban adhiriendo a la composición con las excepciones que ya comentamos, también es posible observar este objetivo en el sector inferior derecho, donde todos los ejemplares guardan unas proporciones similares. Las diferencias también se hacen patentes en la orientación de los motivos. En la fase antigua del sector superior derecho, salvo la cabra M – 18 que miraba hacia la izquierda gracias a la animación segmentaria de su cuello, todos los zoomorfos se orientan a la derecha. También guardan la misma orientación los ejemplares documentados en el sector inferior izquierdo adscritos estilísticamente a esta fase. Sin embargo, en el inferior derecha llama la atención como esta preferencia se rompe con una mayoría de zoomorfos orientados hacia la izquierda. Una última distinción se produce en el formato de las representaciones. En el sector superior derecho nos encontramos con un dominio de los zoomorfos casi completos caracterizados por la ausencia bien de las extremidades anteriores o bien de las posteriores, así como de individuos en los que solo se plasma su mitad superior. Mientras, en el sector inferior izquierdo y derecha hay una mayor profusión de las representaciones de prótomos y de individuos incompletos, pero en los que hay un interés por plasmar ambas extremidades. Asimismo, el único ejemplar que se representa completo en todo el panel es el uro M – 22 situado en la zona inferior derecha. También se observa esta diferencia en las simplificaciones o esbozos que en estas últimas áreas del panel disminuyen considerablemente.

La fase reciente sí que presenta un mayor número de afinidades. Excepto el caballo M – 1, el resto de motivos adoptan una disposición horizontal con ligeras inclinaciones ascendentes. También se sigue recurriendo al tamaño grande en la ejecución de los zoomorfos. De hecho, son los individuos identificados como caballos (M – 1 y M – 14) los que vuelven a presentar este

tamaño, y el cérvido M – 20, cuyo sexo es difícil determinar, adquiere un formato pequeño al igual que la cierva M – 16 del sector superior derecho. Por lo que respecta a la orientación de los motivos, ya vimos una preferencia por los individuos colocados hacia la derecha con la única excepción del uro M – 7, cuya orientación izquierda pensamos que pudo ser voluntaria en un intento de asociación temática con el uro M – 6. Los zoomorfos documentados en el sector inferior izquierdo miran hacia la derecha, mientras que los inventariados en el superior, miran hacia el lado opuesto. Como ya vimos, esta elección pudo deberse a la voluntad de adecuarse a los relieves naturales del soporte. Por último, en lo referente a las asociaciones temáticas entre zoomorfos, tanto la superposición en simetría oblicua, como la combinación de un animal de tamaño grande y otro mediano, así como la ubicación preferentemente central de las asociaciones en cada sector, se presentan como características comunes presentes tanto en el sector superior derecho como en el inferior izquierdo.

Asimismo, se puede percibir un tratamiento diferencial del soporte en una y otra etapa. Una gran parte del dispositivo gráfico perteneciente a la fase antigua se localiza en zonas del panel más lisas y sin resaltes rocosos, como el sector superior derecho y el inferior derecho. Mientras, en la etapa reciente, pensamos que se pudo decorar de manera íntegra la zona superior izquierda, caracterizada por una mayor complejidad topográfica y por el aprovechamiento de accidentes naturales de la roca en la ejecución de las representaciones zoomorfas.

Nos encontramos con un verdadero palimpsesto en el que multitud de grafías, constituidas en gran medida por líneas sueltas en sus diversas variantes, se han ido añadiendo a lo largo del tiempo. Aunque no podamos saber el tiempo transcurrido entre la adición de motivos dentro de cada fase decorativa, la propia evolución estilística en dos grandes etapas está mostrando como un mismo espacio fue compartido y recordado posiblemente desde el Gravetiense hasta finales del Solutrense. Podríamos referirnos al panel de Meravelles como lo que Sapwell (2017) denominó palimpsesto múltiple, entendiendo el palimpsesto artístico como un tipo de acción que de algún modo congrega a las personas mediante la contribución de imágenes, que en el caso del tipo múltiple daría lugar a una acumulación iconográfica selectiva, ya que la comunidad artística escogería sobre qué imagen y cómo realizar su contribución (Sapwell, 2017, p. 362).

PARTE IV. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Capítulo 7. El conjunto parietal y su valoración

Meravelles en el contexto del arte
Pre-magdalenense del Mediterráneo
ibérico.

“Esta es la cueva de las Maravillas a primera vista: pero todo esto se presenta de un modo ideal, poético, encantador; tanto, que el viajero al entrar se siente conmovido, se descubre por un sentimiento religioso, y se queda como petrificado en la puerta, queriendo imitar a las muchas estalactitas que ve”.

Roig y Civera, 1881, p.13

7.1 LOS TEMAS REPRESENTADOS

En la Cova de les Meravelles hemos identificado dos grupos temáticos: zoomorfos y signos. Los signos son más numerosos, sobre todo si tenemos en cuenta todos los motivos no figurativos identificados, cuyo número asciende a 265 y supone el 88% del total. Si eliminamos de este recuento el grupo de las líneas sueltas, el número de zoomorfos y signos no muestra diferencias muy significativas, representando el 44% y 56% de los motivos documentados respectivamente.

7.1.1 Zoomorfos

Entre los zoomorfos hemos identificado cuatro taxones, además del grupo de los indeterminados. Este último aglutina el mayor número de animales documentados con un total de 13 individuos (36%). De las especies claramente identificables, la cabra es el animal más representado con 7 unidades gráficas (UGs) (19%), seguido del caballo con 6 motivos (17%) y el uro con 5 (14%). Los cérvidos se encuentran equiparados con los bóvidos, con 5 ejemplares, aunque solo ha sido posible su identificación como cierva en 4 de ellos (11%) (gráfico 2).

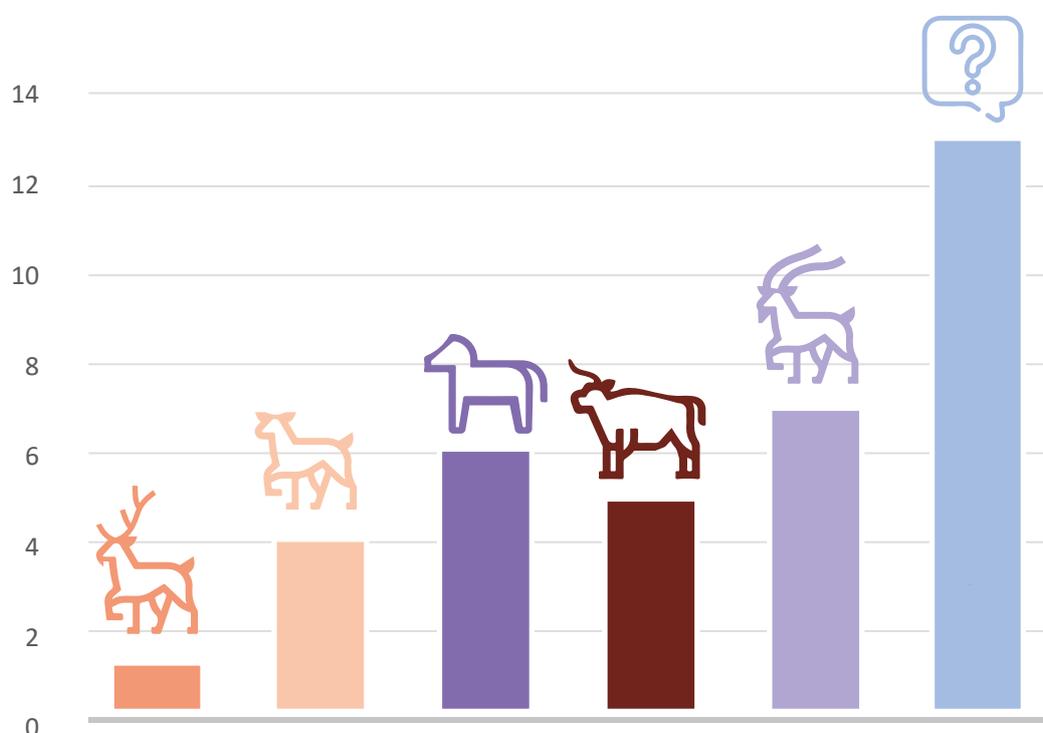


Gráfico 2.
Zoomorfos
identificados
en Meravelles.

7.1.1.1 CABRAS

Las cabras están documentadas en el sector superior derecho e inferior izquierdo. Presentan una gran variedad de formatos, ya que encontramos ejemplares casi completos, así como de su mitad posterior o representaciones de prótomos (figura 195).

Se observa una predilección por la cornamenta simple lineal y solo en uno de los casos se recurre a la convención trilineal. Las cabras M – 11 y M – 35 tienen una factura muy similar en lo que respecta a la realización de la cabeza, con cornamentas que se insertan en partes superiores abiertas mediante líneas independientes. Se trata de cabezas bastante simplificadas cuya identificación es posible gracias a la cornamenta. Mientras, M – 4, M – 5, M – 15 y M – 18 presentan cabezas de tipo triangular que se estrechan a la altura del morro, que queda abierto.

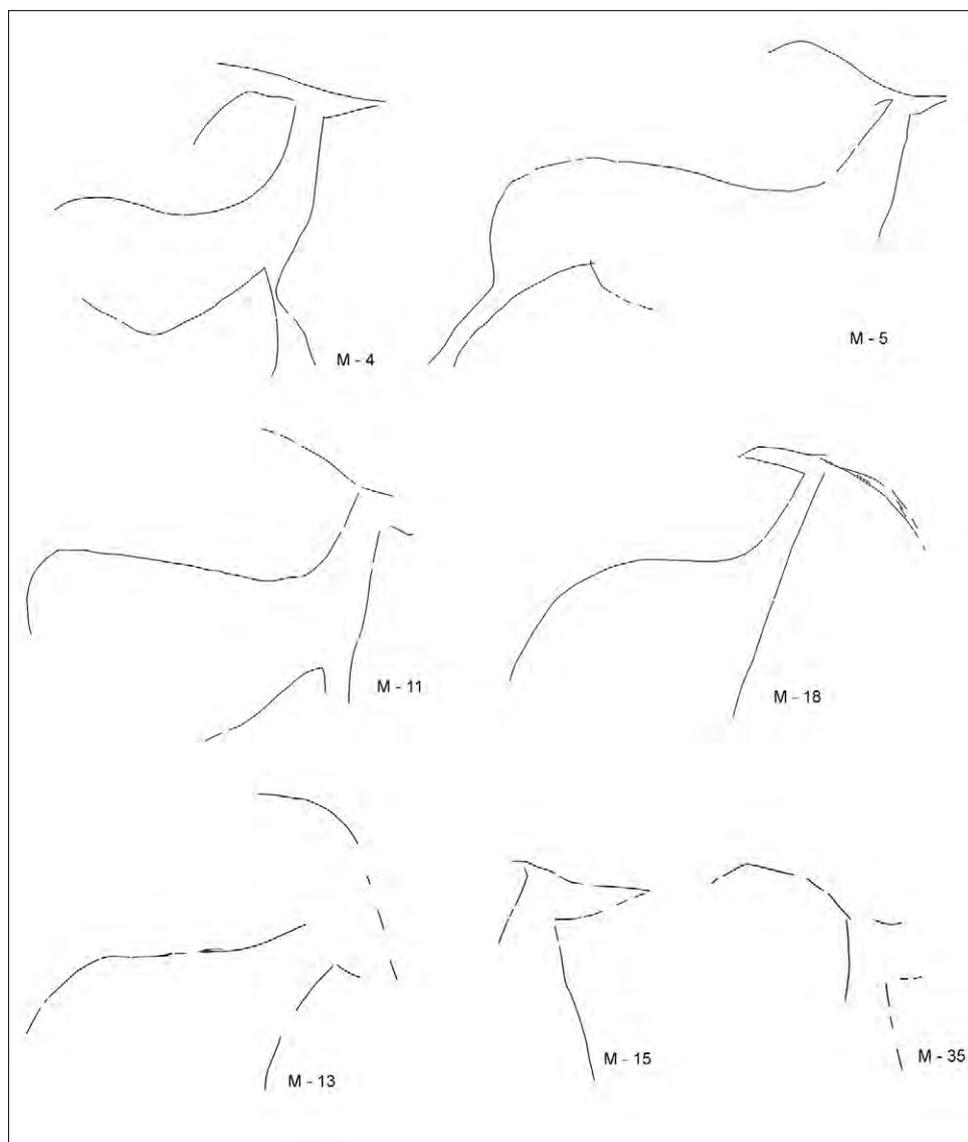


Figura 195. Cabras identificadas en el panel principal.

7.1.1.2 CABALLOS

Los caballos están representados en los cuatro sectores, si bien su presencia es mucho más significativa en el sector superior derecho, donde hemos documentado tres ejemplares. Los seis individuos se representan casi completos (figura 196), salvo en el caso de M – 9, cuya cabeza queda interrumpida en el límite derecho del sector, aunque en este caso probablemente se deba más a razones de conservación que a una elección intencional.

El recurso al trazo múltiple para la representación de la crinera está presente en M – 1 y M – 9 que, además, son los únicos que muestran detalles anatómicos como la boca o el rabo. Se trata de dos ejemplares de factura muy similar. Los caballos M – 2 y M – 26 también comparten algunos de sus rasgos principales, sobre todo en la manera de ejecutar la cabeza, abierta y con la inserción de dos orejas lineales, y el cuello. La misma tendencia en la proyección y esbeltez

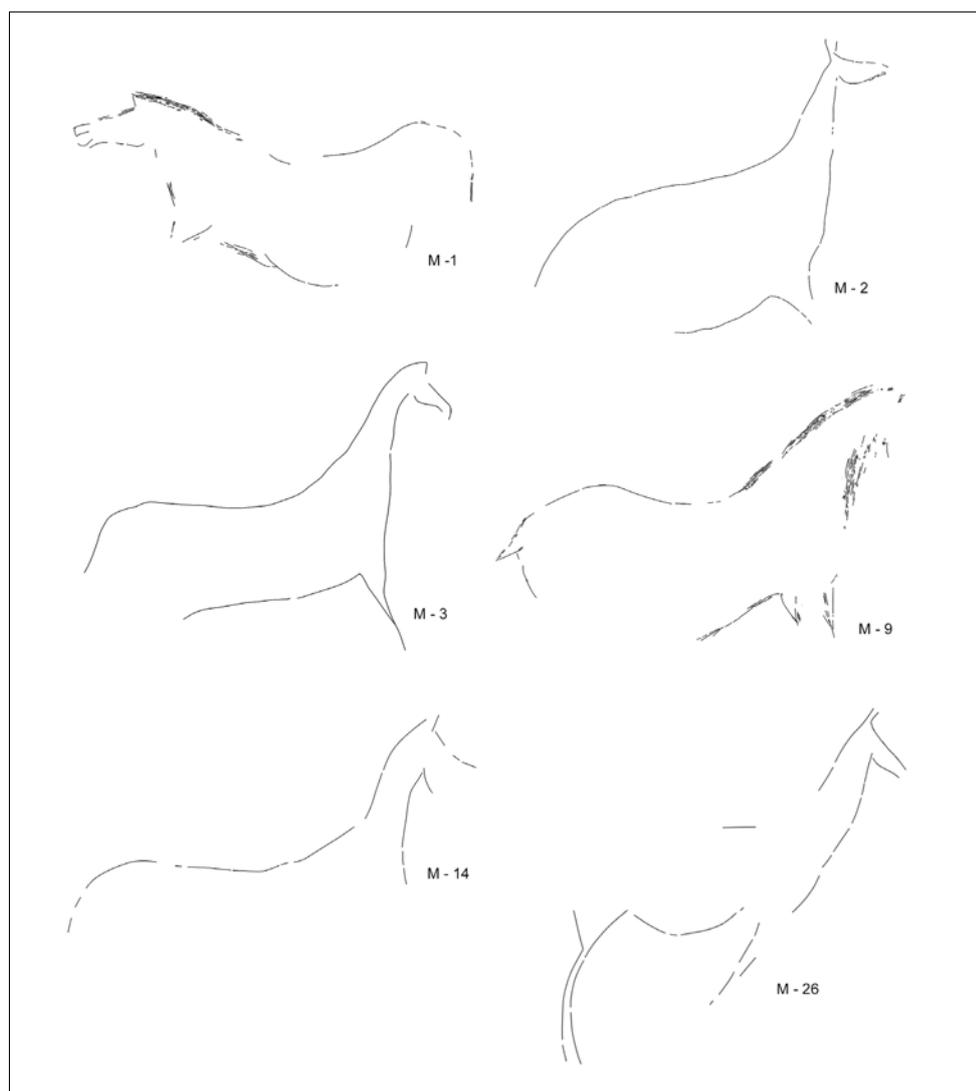


Figura 196. Caballos identificados en el panel principal.

del cuello se observa también en M – 3, aunque en este caso la cabeza sigue un procedimiento diferente al mostrar la crinera en escalón y un morro caído y asimétrico. El équido M – 13 posee características formales y técnicas que lo diferencian del resto. Se trata del caballo más visible del panel al poseer un trazo ancho, muy profundo y de sección en “U”.

7.1.1.3 UROS

Los uros tienen una distribución limitada, solo se encuentran en el sector superior derecho, donde se localiza el grueso de los identificados, y en el sector inferior derecho, donde solo se documenta un ejemplar (figura 197). En cuanto a los formatos de representación, contamos con un individuo completo que, además, es el único zoomorfo de factura completa de todo el inventario. Un individuo se muestra casi completo, dos con su mitad superior, y uno de ellos conserva la cabeza, además incompleta, y que parece mostrarse a modo de esbozo ya que solo a partir de la cornamenta es posible su identificación como uro.

En cuanto a la técnica de ejecución, M - 7 es el único realizado mediante trazo en “U”, ancho y profundo, lo que facilita mucho su visualización en el panel. Por lo que respecta a los modos de representación, las caras son predominantemente alargadas, se asocian a morros cerrados en dos casos, uno de ellos redondeado y el otro recto. Por último, es importante señalar que los tipos de cornamentas son bastante diversos: tres en “U” abierta lineal, una lineal doble y una simple lineal.

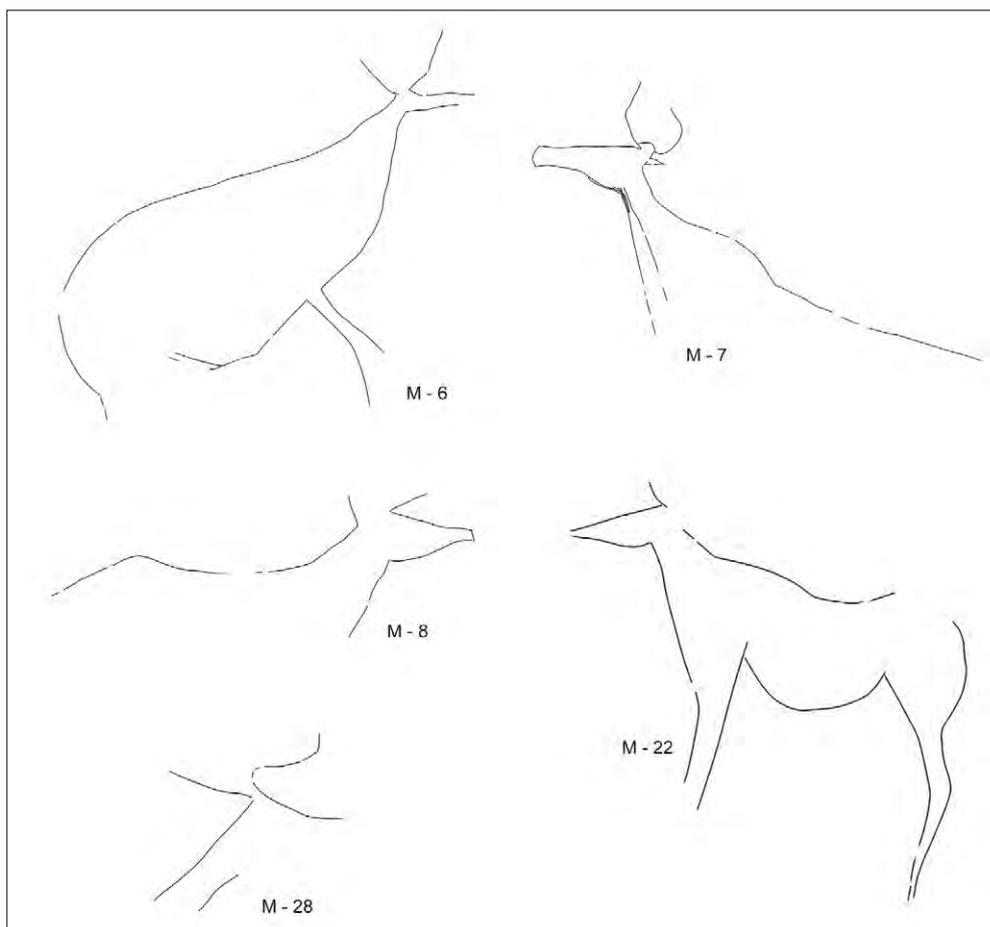


Figura 197. Uros identificados en el panel principal.

7.1.1.4 CÉRVIDOS

Se encuentran repartidos por todo el panel, salvo en el sector inferior izquierdo. Los formatos de representación son variados: solo la cierva M - 10 se representan casi completa, M - 16 en su mitad superior, M - 23 es un prótomo, de M - 24 solo disponemos la cabeza y de M - 20 su mitad superior (figura 198). Este último es el único ejemplar en el que se han plasmado detalles anatómicos como la cola y cuyo sexo no es posible determinar, de ahí su clasificación como cérvido.

Se observa una gran variedad de soluciones aplicadas a la realización de las ciervas, sobre todo en lo referente a la ejecución de la cabeza y orejas, aunque la proyección del cuello es un rasgo muy presente en tres de los cuatro ejemplares, siendo M - 24 de factura atípica, tanto en relación al propio conjunto de Meravelles, como al de Parpalló.

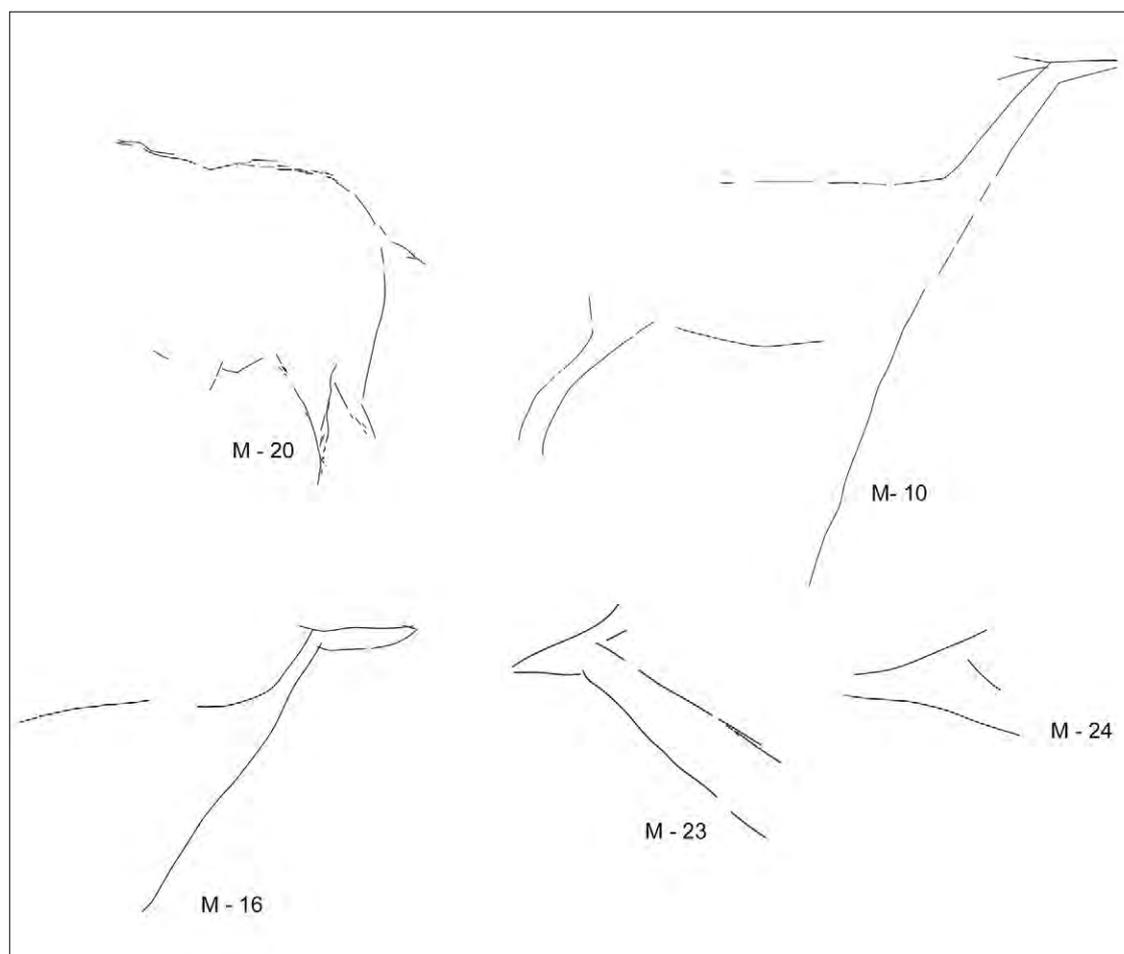


Figura 198. Ciervas y cérvido identificado en el panel principal.

7.1.1.5 INDETERMINADOS

En este grupo hemos incluido aquellos ejemplares que, pudiéndose catalogar como zoomorfos, su identificación en uno de los taxones anteriores no ha sido posible (figura 199). Se trata de motivos elaborados en diferentes formatos: casi completos, la mitad superior o posterior, e incluso representaciones muy sumarias a modo de esbozos o abreviaciones como líneas cérvico-dorsales. En cuanto a su distribución, se han podido documentar en todos los sectores que componen el panel, salvo en el superior izquierda.

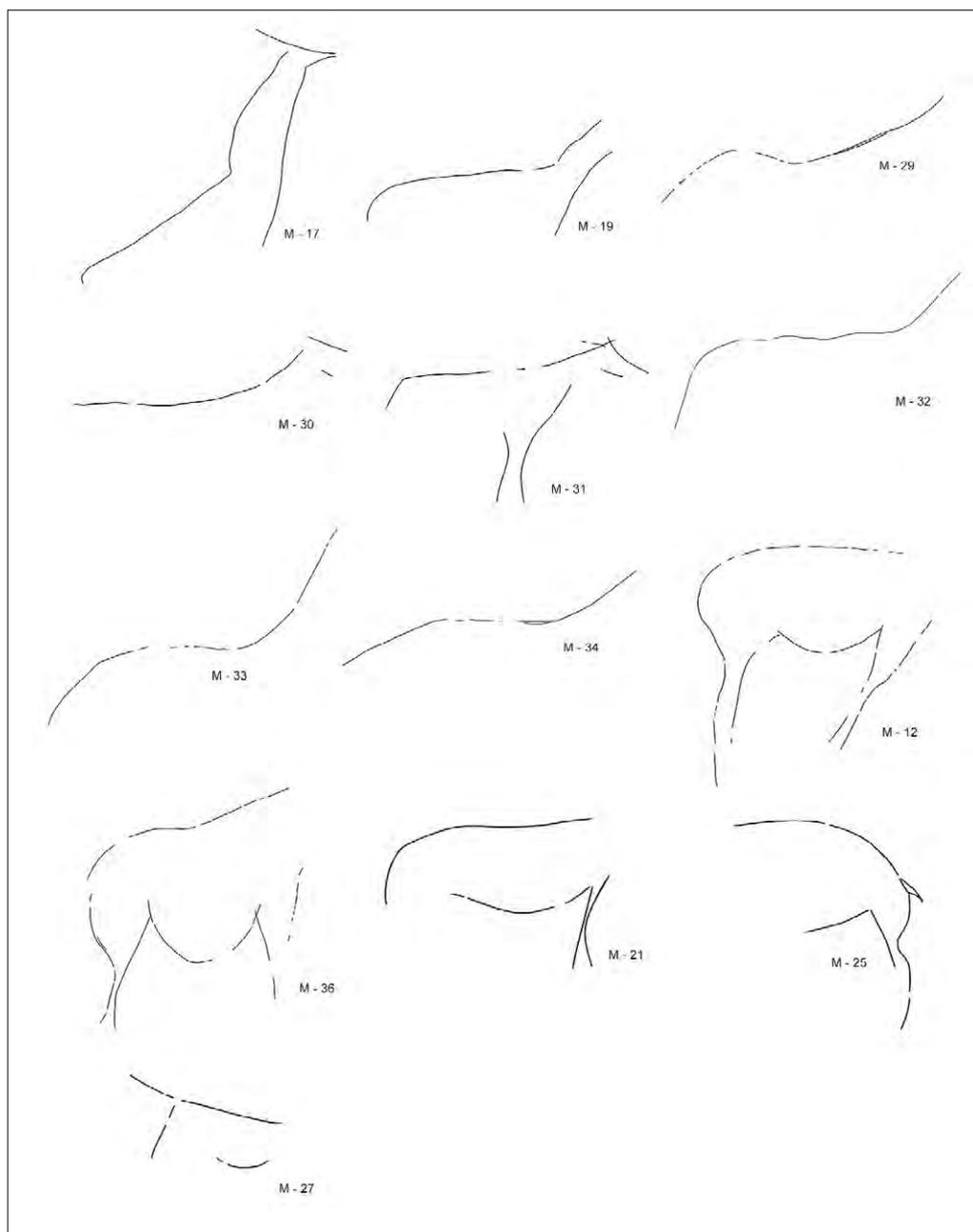


Figura 199.
Indeterminados
identificados
en el panel
principal.

El zoomorfo M – 12, cuya factura es casi idéntica al cáprido M-5, es el único ejemplar que podría haberse representado completo, pero un desconchado en el soporte nos impide ver su cabeza, lo que habría facilitado probablemente su identificación. La línea cérvico-dorsal M – 34, es de corto recorrido y presenta una inflexión pélvica algo marcada, siguiendo un procedimiento muy similar a la línea cérvico-dorsal de M – 8, con la que se dispone casi paralela.

7.1.2 Signos

El número de motivos no figurativos identificados asciende a 265, una cifra bastante elevada dada la cantidad de líneas sueltas presentes en el inventario de signos, las cuales suponen el 83% del total. Las bandas de líneas paralelas son el segundo tipo de signos más recurrente en Meravelles con un total de 18 UGs, y los haces de líneas son el tercer grupo más numeroso con 14 UGs documentadas. Con valores inferiores encontramos los haces de líneas formando banda (6 UGs), los haces de trazos cortos (3 UGs), los trazos pareados (2 UGs), los haces de trazos cortos formando banda (1 UG) y el aspa (1 UG) (tabla 3).

7.1.2.1 BANDA DE LÍNEAS PARALELAS

La banda de líneas paralelas es el único tipo de signo, junto a las líneas sueltas, cuyas variantes están presentes en todos los sectores que conforman el panel principal (figura 200). Sin contar con las líneas sueltas, se trata del tipo de signos más numeroso y que registra más variantes junto con el haz de líneas.

La variante más numerosa de este tipo es la banda de líneas paralelas normal (blp), con 7 ejemplares, seguida del subtipo de banda de líneas paralelas con lados de desigual longitud (blpld), del cual hemos inventariado 4 UGs. Le seguiría la banda de líneas convergentes (blc) y la banda de líneas paralelas incurvada de lados desiguales (blpild) con 3 y 2 UGs respectivamente. De la banda de líneas convergentes incurvada (blci) y la banda de líneas paralelas incurvada (blpi) solo hemos documentado un ejemplar en cada modalidad (gráfico 3).

En la individualización de las bandas de líneas se ha tenido en cuenta que las líneas fueran fácilmente reconocibles, que su recorrido y dirección fueran coherentes, y que la morfología del trazo fuera idéntica.

Banda de líneas paralelas (blp)	7
Banda de líneas convergentes (blc)	3
Banda de líneas convergentes incurvada (blci)	1
Banda de líneas paralelas incurvada (blpi)	1
Banda de líneas paralelas con lados de longitud desigual (blpld)	4
Banda de líneas paralelas incurvada de longitud desigual (blpild)	2
Haz de líneas paralelas (hlp)	6
Haz de líneas convergentes (hlc)	1
Haz de líneas convergentes incurvadas (hlci)	6
Haz de líneas entrecruzadas (hle)	1
Haz de líneas paralelas formando banda (hlpfb)	4
Haz de líneas entrecruzadas formando banda (hlefb)	2
Haz de trazos cortos paralelos (htcp)	1
Haz de trazos cortos entrecruzados (htce)	2
Haz de trazos cortos paralelos formando banda (htcpfb)	1
Líneas sueltas rectas (lsr)	46
Líneas sueltas curvas (lsc)	79
Líneas sueltas curvas entrecruzadas (lsce)	5
Líneas sueltas rectas cortas (lsrt)	43
Líneas sueltas curvas cortas (lsct)	2
Líneas sueltas rectas entrecruzadas (lsre)	7
Líneas sueltas rectas cortas entrecruzadas (lsrte)	1
Líneas sueltas rectas y curvas (lsrc)	24
Líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas (lsrce)	8
Líneas sueltas rectas y curvas cortas (lsrct)	5
Aspa (as)	1
Trazos pareados (tp)	2
TOTAL	265

Tabla 3.
Inventario de signos del panel principal.

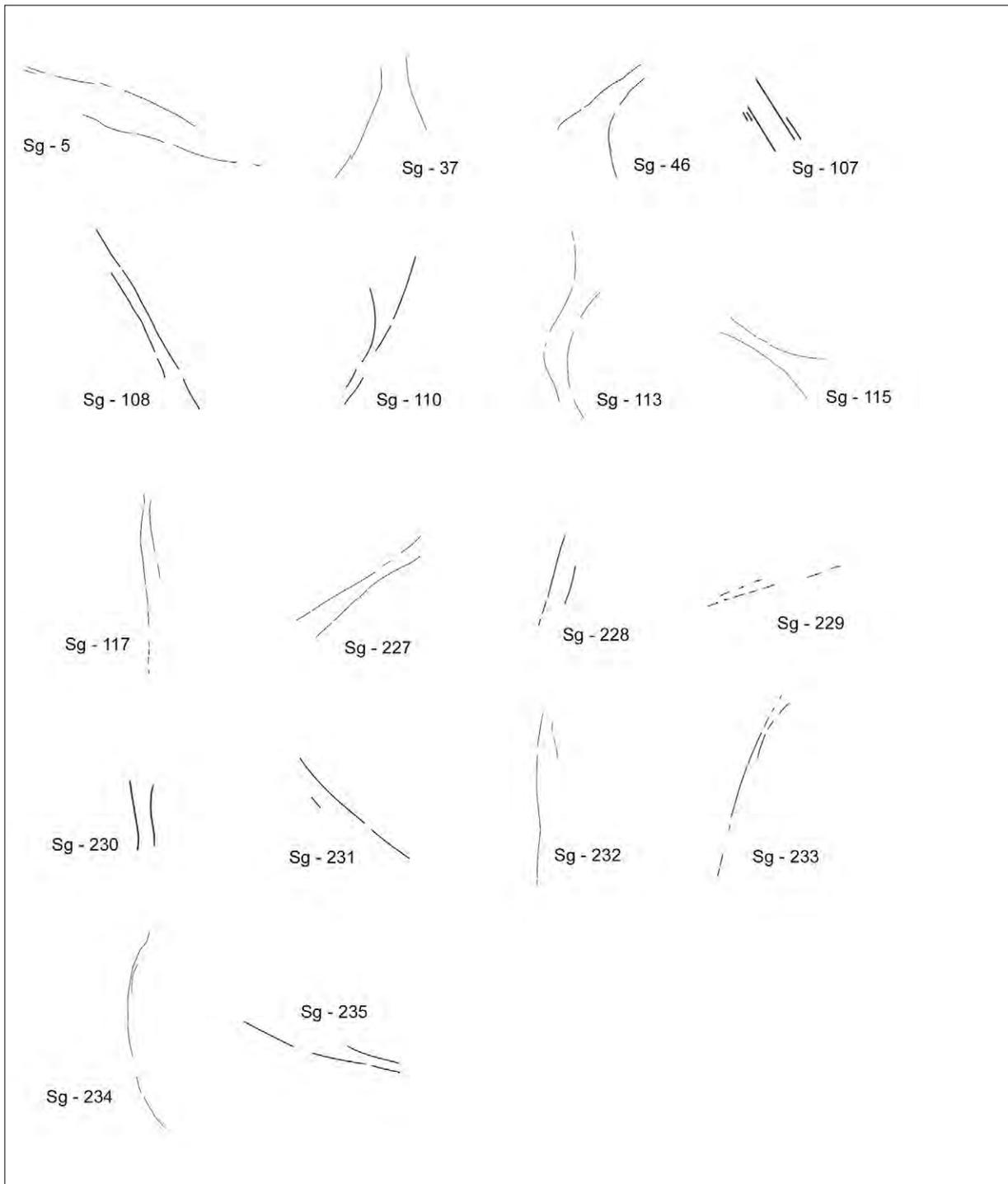


Figura 200. Bandas de líneas paralelas identificadas en el panel principal.

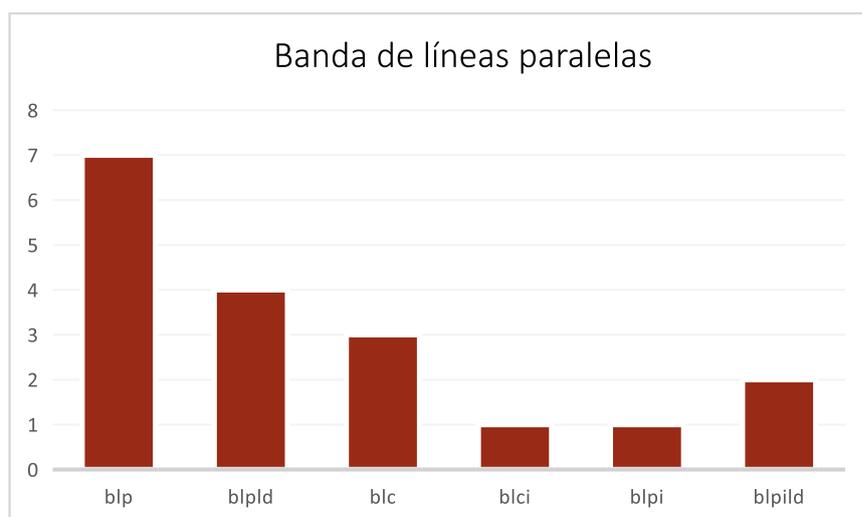


Gráfico 3. Variantes identificadas entre las bandas de líneas paralelas.

7.1.2.2 HAZ DE LÍNEAS

Los haces de líneas están presentes en todos los sectores que componen el panel principal, salvo en el inferior derecha (figura 201). Los subtipos más representados son el haz de líneas convergentes incurvadas (hlci) y el haz de líneas paralelas (hlp), con 6 ejemplares en cada grupo. De las variantes correspondientes al haz de líneas entrecruzadas (hle) y el haz de líneas convergentes (hlc) hemos podido documentar un ejemplar de cada una (gráfico 4). Al igual que para la banda de líneas paralelas, la individualización de los haces de líneas en Meravelles se ha realizado cuando el tema podía aislarse con facilidad y su distinción con las líneas sueltas era evidente. En el sector superior derecho se observa una tendencia a que los haces de líneas estén formados por agrupaciones de tres trazos fundamentalmente, mientras que en el sector inferior izquierdo y en el superior izquierdo son agrupaciones más numerosas, formadas por cuatro y cinco trazos en el primero y por más de cinco en el segundo.



Gráfico 4. Variantes identificadas entre los haces de líneas.

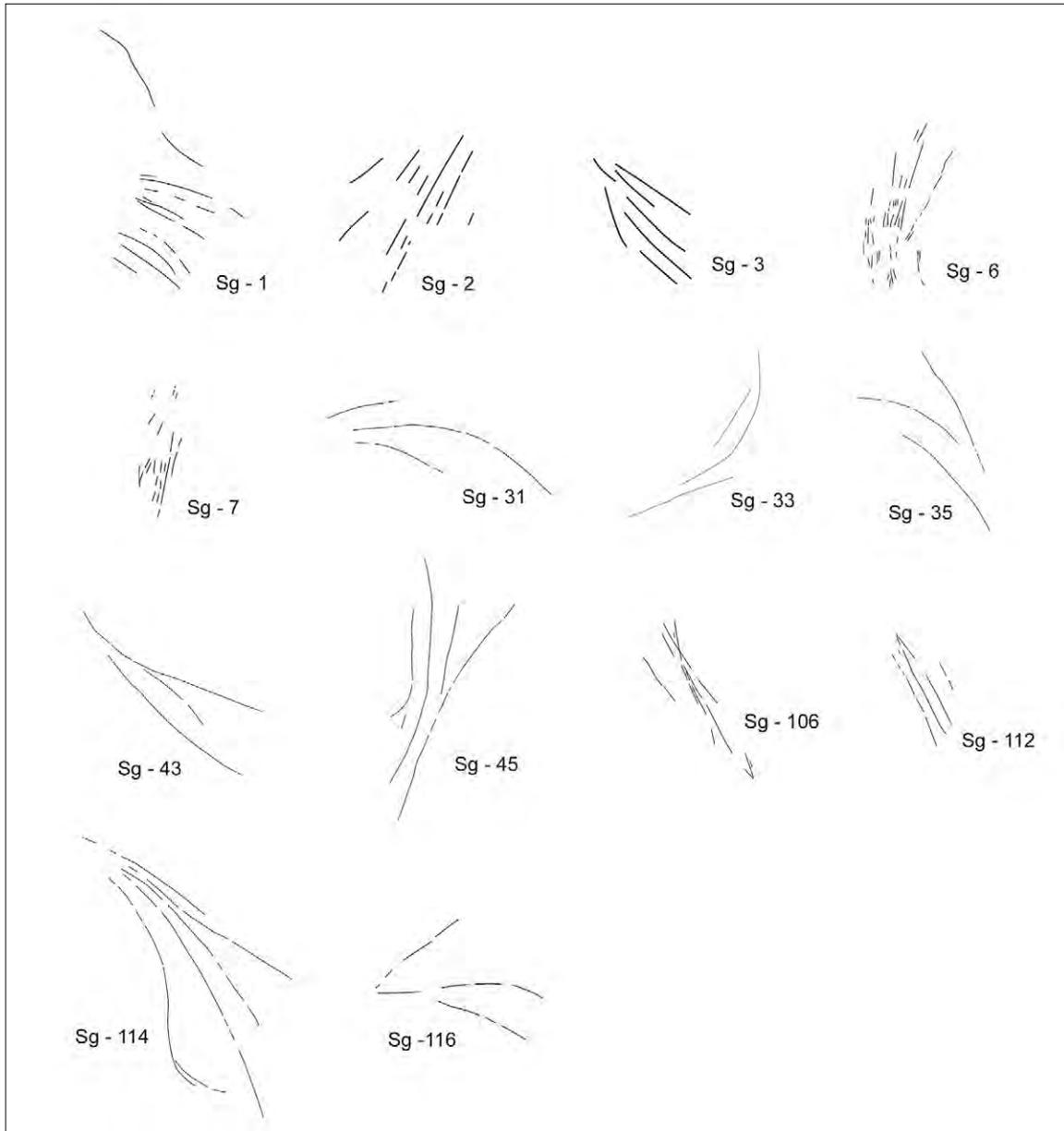


Figura 201. Haces de líneas identificados en el panel principal.

7.1.2.3 HAZ DE LÍNEAS FORMANDO BANDA

El haz de líneas formando banda es un tipo relativamente presente en Meravelles con 6 UGs en total (figura 202). Solo hemos podido distinguir dos variantes: por un lado, el haz de líneas paralelas formando banda (hlpfb), que sería el más numeroso con 4 motivos identificados y, por otro lado, el haz de líneas entrecruzadas formando banda (hlefb), del que disponemos 2 ejemplares (gráfico 5). En cuanto a su distribución, esta categoría de signo solo la hemos documentado en el sector superior derecho y en el inferior izquierdo.

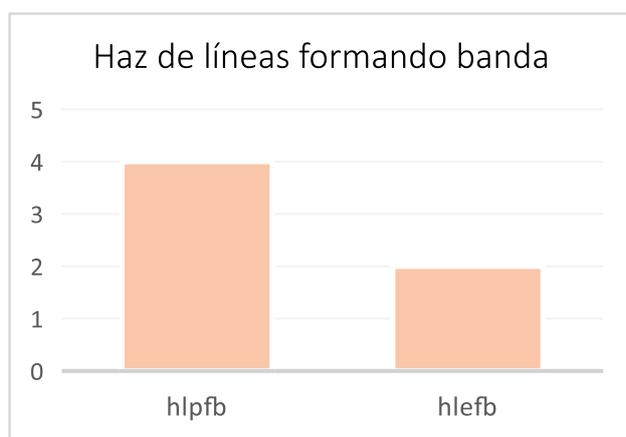


Gráfico 5. Variantes identificadas entre los haces de líneas formando banda.

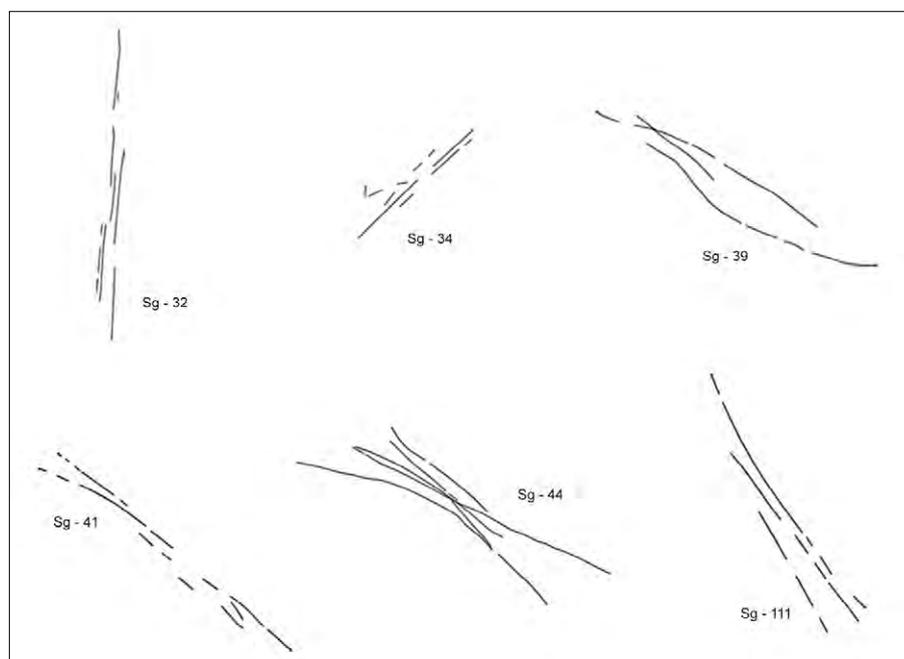


Figura 202. Haces de líneas formando banda identificados en el panel principal.

7.1.2.4 HAZ DE TRAZOS CORTOS

El número de haces de trazos cortos es muy reducido (3 UGs) (gráfico 6) y solo hemos documentado dos de sus variantes: el haz de trazos cortos paralelos (htcp) (1 UG) y el haz de trazos cortos entrecruzados (htce) (2 UGs). A pesar de ello, se trata de un tipo que se encuentra distribuido por casi todo el panel, con un ejemplar en cada sector salvo en el inferior derecho (figura 203).



Gráfico 6. Variantes identificadas entre los haces de trazos cortos.

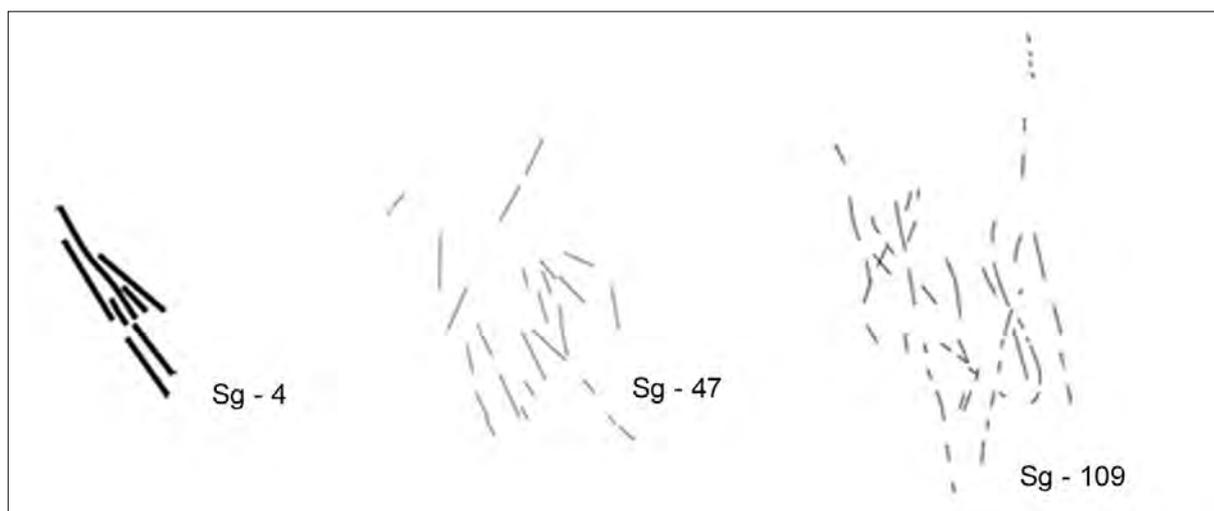


Figura 203. Haces de trazos cortos identificados en el panel principal.

Su identificación es relativamente fácil en lo que concierne a su distinción de las líneas sueltas cortas, ya que son temas que se han podido aislar y que no se encuentran en zonas con superposiciones abundantes. Solo en uno de los casos (Sg - 4), su identificación puede suscitar algunas dudas al encontrarse en el interior de otro motivo no figurativo.

7.1.2.5 TRAZOS PAREADOS

La documentación de los trazos pareados (tp) en un panel tan complejo como el de Meravelles, sobre todo en lo que se refiere a la abundancia de líneas sueltas, es una tarea complicada. Solo contamos con dos temas identificados y uno de ellos es dudoso (Sg - 42) por el estado de conservación de los trazos en esa parte del panel. Dada la inseguridad que nos generaba su identificación y para no caer en la arbitrariedad seleccionando líneas de manera aleatoria, decidimos incorporarlo en el inventario solo en los casos en los que el tema estuviera lo suficientemente aislado del resto de líneas. En cuanto a su distribución, los dos casos propuestos se localizan en el sector superior derecho (figura 204).

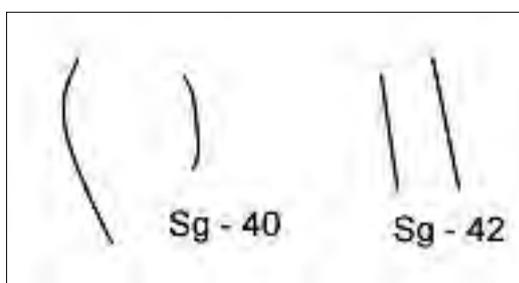


Figura 204. Trazos pareados identificados en el panel principal.

7.1.2.6 ASPA

Al igual que con el tema anterior, la identificación del aspa (as) puede resultar en ocasiones problemática, sobre todo en contextos parietales con abundantes superposiciones y en los que es fácil confundirse en la interpretación de líneas. De ahí que, a pesar de que algunos temas podían ser susceptibles de ser clasificados como aspas en una primera vista, hemos decidido incluir en nuestro inventario solo un ejemplar situado en el sector superior derecho (figura 205). En este caso, su identificación es segura y el tema está lo suficientemente definido.

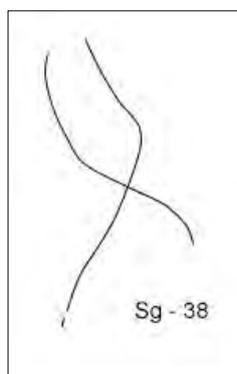


Figura 205. Aspa identificada en el panel principal.

7.1.2.7 HAZ DE TRAZOS CORTOS FORMANDO BANDA

Dentro del tipo de haz de trazos cortos formando banda solo hemos identificado un ejemplar (figura 206). Se trata de un haz de trazos cortos paralelos formando banda (htcpfb), en su variante normal, localizado en el sector superior derecho. Aunque una de las líneas que lo componen es de mayor longitud en comparación con el resto de líneas.

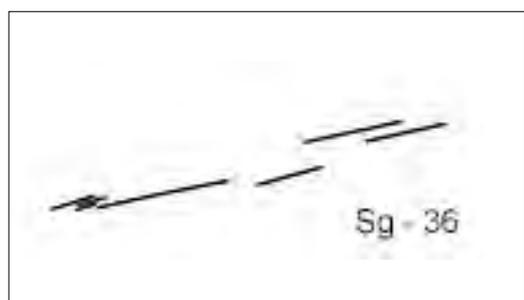


Figura 206. Haz de trazos cortos formando banda identificado en el panel principal.

7.1.2.8 LÍNEAS SUELTAS

Las líneas sueltas aglutinan el mayor número de ejemplares documentados entre los signos de Meravelles. En total, contamos con 220 UGs repartidas por los cuatro sectores que componen el panel, si bien su número es mayor en el sector inferior izquierdo. De las once variantes creadas para la tipología de Parpalló, hemos documentado diez en Meravelles (gráfico 7). Las líneas sueltas curvas (lsc) son las más abundantes (80 UGs), seguidas de las líneas sueltas rectas (lsr) (50 UGs), las líneas sueltas rectas cortas (lsrt) (43 UGs) y las líneas sueltas rectas y curvas (lsrc) (24 UGs). El resto de variantes aglutinan un número menor de ejemplares: líneas sueltas rectas y curvas entrecruzadas (lsrce) (8 UGs), líneas sueltas rectas entrecruzadas (lsre) (7 UGs), líneas sueltas curvas entrecruzadas (lsce) (5 UGs), líneas sueltas rectas y curvas cortas (lsrct) (5 UGs), líneas sueltas curvas cortas (lsct) (2 UGs) y líneas sueltas rectas cortas entrecruzadas (lsrte) (1 UG). Su documentación y clasificación nos ha parecido indispensable ya que su ejecución en Meravelles es, sin lugar a dudas, intencional, y juegan un papel muy importante en la composición del panel, integrándose con el resto de motivos figurativos y signos.

Las líneas sueltas, llamadas también “trazos indeterminados” (Lorblanchet, 1993) han sido ignoradas tradicionalmente por la investigación, relegando su documentación y estudio a un segundo plano. En los últimos años, han sido cada vez más los trabajos, así como las revisiones de conjuntos conocidos, en los que este tipo de motivos han sido documentados y mostrados en sus calcos (Bégouën *et al.*, 2009; Clottes y Courtin, 1994; González Morales *et al.*, 2013; Montes *et al.*, 2001; Paillet *al.*, 2020), aunque es cierto que tanto su enumeración como catalogación

pueden llegar a ser muy complicadas y no están exentas de polémica (Foucher, 1991). En cualquier caso, se asocian al resto de representaciones, ya sea por yuxtaposición o superposición, dando cuenta de su significación y carga simbólica en la ejecución de los conjuntos parietales (Vialou, 2009).

Las variantes descritas para Parpalló (Villaverde, 1994) nos parecieron las más objetivas de cara a clasificar el conjunto de Meravelles, sobre todo teniendo en cuenta la gran cantidad de líneas y su variabilidad en el panel. En nuestro caso, decidimos agrupar las líneas siguiendo los criterios mencionados con anterioridad: morfología del trazo, proximidad, dirección, longitud y recorrido, para poder considerar, cuando ha sido posible, cada grupo creado como una unidad gráfica y, de este modo, facilitar su inventario. Cada UG debía al menos cumplir dos criterios para ser considerada como tal, siendo la morfología del trazo el más relevante.

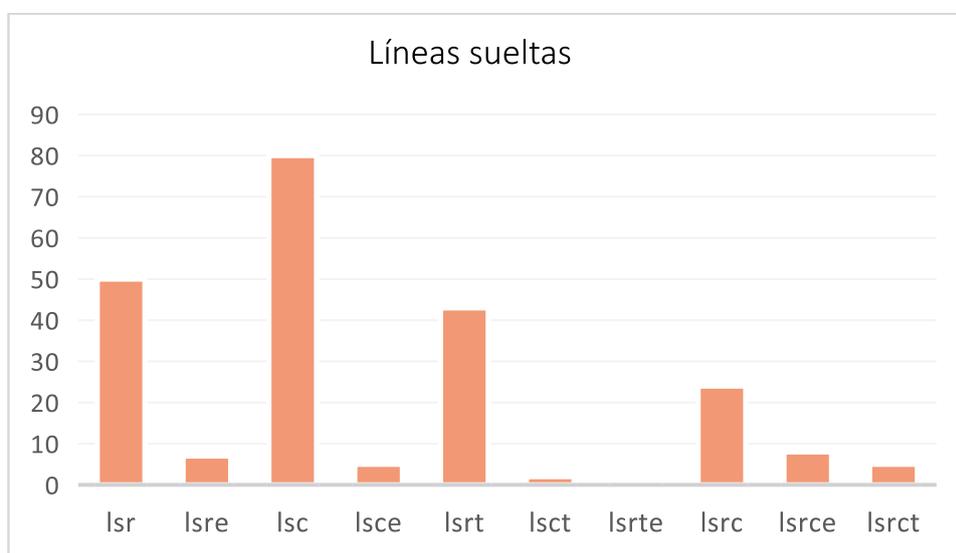


Gráfico 7. Variantes identificadas entre las líneas sueltas.

7.1.2.9 SIGNOS PINTADOS

Los tres signos pintados se localizan únicamente en la Estancia 1 y, como ya comentamos en el capítulo anterior, su identificación y catalogación como paleolíticos entraña ciertas dificultades. De ahí que, por el momento, hayamos decidido no incluirlos en el inventario principal de signos y tratarlos en una sección aparte. Uno de los motivos podría incluirse con seguridad en la categoría de bandas pintadas en serie irregular; el segundo está formado por restos de pigmento muy perdidos y cabría la posibilidad de que, en su día, hubiese estado compuesto por bandas pintadas en serie y dispuestas en paralelo; el tercero, también mal conservado, es una puntuación, pero al contrario de las dos grafías anteriores, esta se encuentra más alejada

de las inscripciones de época histórica. A favor de su cronología paleolítica estaría su localización en la Estancia 1, siendo los tres próximos al panel II.

7.1.3 El bestiario representado en el Arte paleolítico europeo

Desde la síntesis elaborada por A. Leroi-Gouhan (1965), donde mostraba, entre otras cuestiones, la evidencia de un bestiario paleolítico dominado por determinadas especies y que podía verse modificado según la zona geográfica, se han sucedido multitud de estudios que intentan poner de relieve la variabilidad temática existente a lo largo de todo el ciclo artístico paleolítico. En este sentido, será significativo el trabajo elaborado por G. Sauvet y S. Sauvet (1979), en el cual abordaron el estudio de 1297 representaciones provenientes de yacimientos franceses, cántabros, y del sur y centro de la Península Ibérica. Los resultados que obtuvieron les permitieron establecer que la temática paleolítica europea estaba dominada por la presencia de tres especies: caballo (27,25%), bisonte (18,5%) y cápridos (12,2%) y, asimismo, pusieron el acento no solo en las variaciones temáticas observadas en el arte a nivel regional, sino también cronológicas, destacando el papel que jugaban determinadas especies en zonas concretas durante momentos cronológicos precisos, como es el caso de la cierva en la región cantábrica durante el estilo III (Sauvet y Sauvet, 1979). En la misma línea de investigación, y a raíz de los nuevos descubrimientos, se fueron publicando otros trabajos y actualizando el número de temas analizados: 1659 (Sauvet, 1988), 3295 (Sauvet y Włodarczyk, 1995) y 3981 (Sauvet y Włodarczyk, 2000/01). Las conclusiones extraídas continuaban siendo similares, de modo que caballos, bóvidos y cabras seguían siendo los motivos dominantes en el bestiario paleolítico, sin negar la existencia de diferencias temáticas cuantitativas entre las distintas regiones y fases estudiadas (Sauvet y Włodarczyk, 1995; Sauvet y Włodarczyk, 2000-2001). Cabe mencionar también la actualización del corpus de datos realizada por S. Petrognani (2009), quien amplía el número de figuras animales del Pre-magdalenense en el ámbito franco cantábrico y resto de la Península Ibérica a 2160, manteniendo el orden de preponderancia de las distintas especies, salvo por el incremento numérico del mamut (Petrognani, 2009; Petrognani, 2013). El último inventario ha sido realizado por García-Bustos y Rivero (2023), quienes centran su estudio en un total de 155 yacimientos repartidos por toda la Península Ibérica. Aunque los autores observan que la distribución de los temas es muy similar a las propuestas anteriores, con un bestiario dominado en líneas generales por el caballo, la cabra y el ciervo, a nivel estadístico destacan la existencia de tres regiones temáticas: cantábrica, interior peninsular y la cuenca mediterránea, así como algunas diferencias cronológicas en los taxones representados para cada región. Este sería el caso del caballo, que durante el Pre-magdalenense ocupa el segundo lugar en la región cantábrica, debido a la preponderancia de la cierva. Esta última, los bisontes y los uros constituirían las especies que presentan mayores diferencias tanto geográficas como cronológicas. Las ciervas ocupan una posición importante en el Mediterráneo ibérico y en la región cantábrica durante el Pre-magdalenense, el uro es muy importante en el Interior peninsular, y el bisonte únicamente se representa en el norte (García-Bustos y Rivero, 2023).

Los trabajos de R. Cacho (1999), C. González Sainz (2004) y N. Gálvez (2016) centran su atención en un marco geográfico concreto, llevando a cabo un análisis exhaustivo de los temas y yacimientos con arte en la región cantábrica durante el Paleolítico superior. R. Cacho (1999) describe los rasgos característicos de cada especie animal a nivel biológico, dando cuenta de su anatomía, hábitat y comportamiento, y estableciendo los criterios de identificación de cada taxón en el Arte paleolítico. La recopilación del corpus de motivos y la realización de la base de datos junto a N. Gálvez, es la raíz de este trabajo y del realizado por la autora años atrás, donde estudia la relación existente entre la temática, la técnica y las partes representadas de cada animal (Gálvez, 2016). Las cuantificaciones llevadas a cabo por estos autores suman un total de 1741 registros, de los cuales 1591 son motivos figurativos, 69 manos y 81 grafías dudosas que han sido clasificadas como zoomorfos pero cuya atribución no es compartida por los autores. Los resultados muestran una predominancia de los cérvidos en la región cantábrica que, con más de 400 representaciones, suponen el 30 % del total. Dentro de este gran grupo, los ciervos, con un 7,8%, ocupan un lugar muy modesto en comparación a la cierva, que es el animal más veces representado durante el Paleolítico superior en la región cantábrica. El caballo aglutina el 20% de motivos (319 UGs), seguido del bisonte con un 14% (232 UGs) y la cabra, que supone el 9,7% del total (157 UGs). Lo que la autora percibe a partir de su análisis es un tratamiento diferencial de cada especie animal, que tiene su reflejo tanto en la técnica como en el esquema compositivo. Por ejemplo, en relación a la cierva concluye que, a pesar de ser el animal más representado, es el que menos variación presenta en su índice compositivo y también en la técnica, ya que el número de partes anatómicas representado de esta especie es bajo y también se asocia a una complejidad técnica menor. En cambio, en el caballo, el bisonte y la cabra observa un esquema compositivo más completo que, en el caso del bisonte, se suma a una variedad técnica mayor al reunir un número considerable de ejemplares en los que se recurre a varias técnicas de ejecución para la elaboración de una misma figura (Gálvez, 2016). C. González Sainz (2004) actualiza el inventario de yacimientos con arte parietal en la región cantábrica durante el Paleolítico superior, poniendo de relieve su variabilidad interna y teniendo en cuenta las diferencias existentes en cuanto al tamaño y a la complejidad técnica y estilística de cada conjunto. Una de las conclusiones a las que el autor llega en su trabajo es que durante el Pre-magdalenense los conjuntos son predominantemente pequeños, situación que contrasta con el Magdalenense, momento en el que el número de figuras documentadas en los conjuntos aumenta y proliferan los medianos y grandes conjuntos con formas de representación más diversas. Además, los dispositivos gráficos del Pre-magdalenense y Magdalenense antiguo cuentan con una cantidad mayor de signos o motivos no figurativos. En su trabajo, también aborda una comparativa de los conjuntos de la región cantábrica con otras regiones francesas y observa que en los primeros hay un mayor número de yacimientos que se decoran durante un rango de tiempo más amplio, mientras que en los franceses se percibe una cierta sincronía.

7.1.4 La temática de Meravelles en el contexto del arte Pre-magdalenense del mediterráneo ibérico

Los temas representados en el arte de la región mediterránea ibérica durante el Pre-magdalenense muestran, a grandes rasgos, una tendencia muy similar a la que podemos encontrar en el resto de regiones artísticas europeas. En nuestro territorio, y si manejamos las cifras que nos ofrece el inventario eliminando del mismo a los animales indeterminados, el caballo es el animal más representado (108 UGs), seguido de la cierva (88 UGs) y la cabra (42 UGs). Los uros presentarían unos valores cercanos (34 UGs), mientras que el ciervo (9 UGs) y el grupo formado por otros animales minoritarios como las aves, osos o peces (9 UGs) ocuparían las últimas posiciones (gráfico 8).

El panorama descrito es muy similar al que presentan otras regiones europeas como el Rhône-Languedoc o los Pirineos franceses, donde el caballo ocupa un lugar preponderante en la temática representada y la cabra también está muy presente, siendo el tercer animal más representado en el Suroeste y el cuarto más presente en el Sureste (Petrognani, 2013). Si fijamos nuestra atención en la Península Ibérica, los paralelos temáticos con la región mediterránea ibérica son mucho más notables, sobre todo cuando nos referimos a la región cantábrica, donde el último inventario realizado propone el siguiente orden para el bestiario representado: cierva, caballo y cápridos (García-Bustos y Rivero, 2023). La peculiaridad temática que supone el lugar predominante que ocupa la cierva durante el pre-magdalenense cantábrico, es un rasgo que solo se aproxima al panorama descrito para nuestra región, donde la cierva ocupa un lugar muy importante en el orden temático y sus valores no distan mucho de los ofrecidos por el caballo (gráfico 8).

En el caso de Meravelles, las cabras ganan protagonismo a los caballos, aunque la diferencia no es muy significativa, y ocupan el primer lugar entre la temática representada, siempre y cuando eliminemos del inventario a los animales indeterminados. En este punto es importante señalar que, dado que el número de zoomorfos inventariado para cada especie es relativamente bajo, cualquier cambio en la identificación de los zoomorfos podría alterar los porcentajes.

La importancia temática de la cabra, anteponiéndose al caballo entre el bestiario documentado en los grandes conjuntos parietales, solo la encontramos en la Cueva de la Pileta y, si nos fijamos en los pequeños conjuntos, en la Cova Reinós (Vall d'Ebo, Alicante) y en El Morrón (Torres, Jaén), donde son el único taxón documentado con uno y dos ejemplares respectivamente. La ausencia de cérvidos macho en Meravelles casa con el panorama descrito para el resto de la región, donde su presencia es menor. Tampoco es de extrañar el alto número de animales clasificados como indeterminados ya que, si tenemos en cuenta este último grupo en el cómputo total de zoomorfos, podemos observar como ocupan un lugar bastante relevante en el Medi-

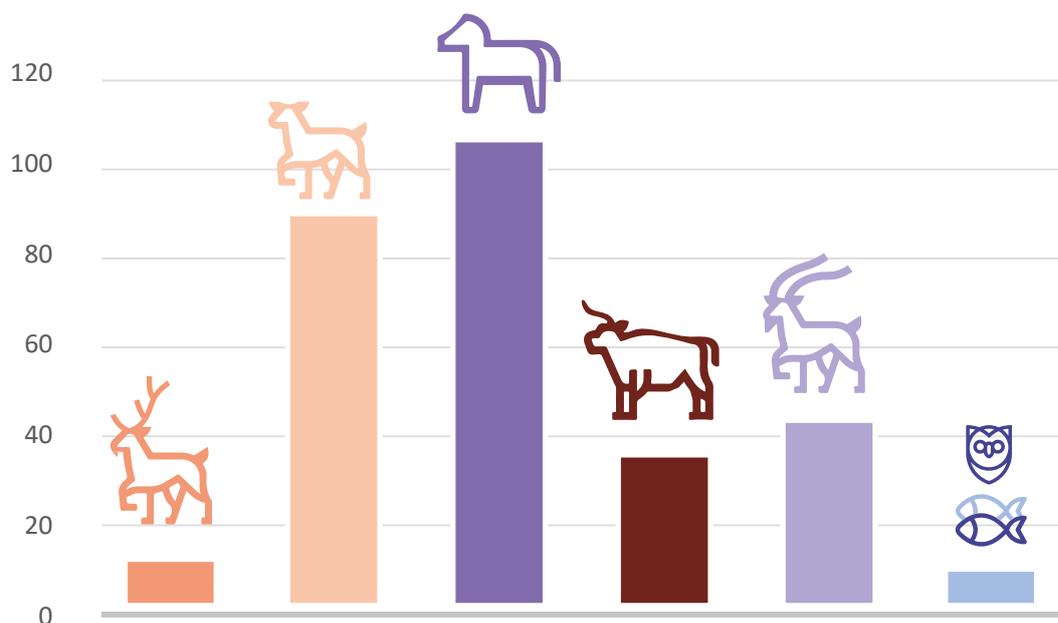


Gráfico 8. Número de ejemplares identificados para cada especie en los conjuntos parietales pre-magdalenenses de la región mediterránea ibérica.

terráneo peninsular, situándose en tercer lugar después de las ciervas y aglutinando el 18% de animales representados (63 UGs) (gráfico 9). En Meravelles suponen el 36% en el inventario. Se trata de un porcentaje muy elevado que se debe al alto número de zoomorfos figurados a modo de esbozo o simplificados, así como a las representaciones de líneas cérvico-dorsales y a los motivos con rasgos animales más ambiguos, lo que imposibilita su identificación taxonómica.

Este tipo de grafías no son exclusivas de Meravelles. Encontramos varios ejemplos en otros conjuntos parietales de la región como en Piedras Blancas, donde se halló la línea cérvico-dorsal de un animal indeterminado; en Cueva Victoria, donde se representó la línea dorsal posiblemente de un uro; en El Morrón (Torres, Jaén), con la ejecución de unos cuartos traseros de un indeterminado; y en Cueva Ambrosio Vélez Blanco (Almería), donde se documentó una línea ventral y otra dorsal con la figuración de una oreja, por citar algunos ejemplos. No son casos aislados en esta región artística, ya que la figuración de contornos animales o de líneas cérvico-dorsales también son comunes en otros conjuntos extramediterráneos, como Peña de Candamo (Candamo, Asturias) y La Lluera (Oviedo, Asturias) en la región cantábrica, o Pech-Merle en el Quercy, entre otros ejemplos.

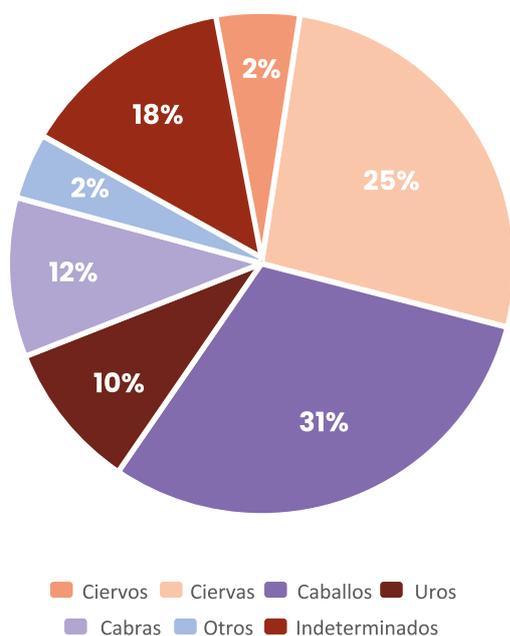


Gráfico 9. Porcentaje de especies representadas en los conjuntos parietales pre-magdalenenses de la región mediterránea ibérica teniendo en cuenta los indeterminados.

En cuanto a aquellos zoomorfos clasificados con dudas, ya mencionamos que la cierva M – 24 es un ejemplar de factura atípica. Está ejecutada mediante un procedimiento muy similar a la convención trilineal, pero con representación de una sola oreja, resultado de prolongar la línea frontal. Con un esquema similar tan solo contamos con un ejemplo documentado en la región mediterránea ibérica. Se trata de una cierva situada en el bloque 9 de la Cueva de la Pilleta (Benaolán, Málaga) (figura 207), aunque el modo de ejecutar el cuello es diferente, ya que la cierva de Meravelles se caracteriza por un estrangulamiento bastante marcado que se intuye en el arranque del cuello.

Fuera del ámbito mediterráneo, la ejecución de ciervas mediante este tipo de convención es bien conocido en la región cantábrica, y la encontramos documentada en yacimientos como Chufin (Puente Viesgo, Cantabria) (Almagro *et al.*, 1977), la Lluera (Oviedo, Asturias) (Fortea, 1990), Santo Adriano (Tuñón, Asturias) (Fortea, 2005) y Hornos de la Peña (Peña de los Hornos, Cantabria) (Rivero y Garate, 2013). En los ejemplos cantábricos, los cuellos suelen ser más macizos y los morros cortos mientras que, como mencionamos, la cierva de Meravelles difiere sensiblemente de estas al disponer de un cuello más estrecho y un morro más largo. En Hornos de la Peña contamos con uno de los pocos ejemplos en los que el estrechamiento del cuello se hace patente siguiendo un procedimiento más cercano al citado para Meravelles (figura 208). No obstante, la identificación de este zoomorfo como cierva en el yacimiento gandiense no deja de ser problemática, y más teniendo en cuenta que se sitúa en el límite de la parte conservada del panel.



Figura 207. Cierva situada en el bloque 9 de la Cueva de la Pileta (Sanchidrián, 1997).



Figura 208. Cierva grabada en el panel 3 de Hornos de la Peña (Cantabria) (Rivero y Garate, 2013).a

Para llevar a cabo una comparativa de los signos documentados en Meravelles con respecto al resto de la región mediterránea ibérica nos hemos topado con ciertas dificultades derivadas, principalmente, de la problemática existente en torno a la nomenclatura utilizada en cada inventario. En el caso de Parpalló, podemos aproximarnos de manera más precisa al haber utilizado su sistema de clasificación (Villaverde, 1994). Al igual que en Meravelles, las bandas de líneas paralelas y los haces de líneas son los tipos más numerosos en Parpalló sin contar las líneas sueltas y las superficies pintadas. En la colección mueble estos tipos se mantienen con valores muy similares durante toda la secuencia careciendo, por tanto, de valor como marcador cronológico. En el caso de los haces de líneas, las variantes más abundantes en Parpalló son el haz de líneas paralelas (367 UGs) y el haz de líneas entrecruzadas (341 UGs), siendo la primera una de las más representadas en Meravelles junto con el haz de líneas convergentes incurvadas, del que solo disponemos de un ejemplar en Parpalló localizado en una plaqueta del Solutrense superior. Las bandas de líneas paralelas constituyen el tipo más numeroso en Par-

palló (320 UGs), junto con la banda de líneas paralelas incurvada (216 UGs). En Meravelles, la banda de líneas paralelas también constituye la variante más abundante, junto con su subtipo de lados de desigual longitud. El haz de líneas formando banda, que en Meravelles supone un 13% y constituye el tercer tipo más representado entre los signos sin contar las líneas sueltas, es un tipo muy presente en Parpalló, donde alcanza sus máximos en el Solutrense medio superior y en el Magdaleniense superior. Las únicas variantes documentadas en Meravelles, el haz de líneas paralelas formando banda y el haz de líneas entrecruzadas formando banda, son también las variantes más numerosas en Parpalló con 175 UGs y 144 UGs respectivamente y valores muy similares tanto en el Pre-magdalenense como en el Magdaleniense. El aspa y los trazos pareados, los cuales llevan implícita una gran dificultad en su identificación, no son muy abundantes en el conjunto mueble. Respecto al aspa, se localizan dos ejemplares en el Solutrense medio superior y uno en el Magdaleniense antiguo y en cuanto a los trazos pareados, excepto una presencia algo más marcada en el Solutrense inferior, tienen unos valores muy parecidos durante el Pre-magdalenense y el Magdaleniense. En nuestro caso, los criterios para su documentación también han sido bastante estrictos, y disponemos de muy pocos ejemplares. Por último, las líneas sueltas son el tipo más abundante entre los signos de ambos yacimientos, y suponen un 39,91% en Parpalló y un 83% en Meravelles.

Entre los signos documentados en Meravelles, únicamente las aspas y los trazos pareados coinciden en su nomenclatura con el inventario de motivos no figurativos de otros yacimientos de la región. En el caso del aspa, se trata de un tema muy poco frecuente, con solo tres ejemplares documentados y repartidos en los yacimientos de Comte (Pedreguer, Alicante), Malalmuerzo (Moclín, Granada) y Nerja (Nerja, Málaga). Los motivos descritos como trazos pareados son más abundantes, aunque se concentran en cuatro sitios: Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca), Malalmuerzo, Nerja y Navarro Cala del Moral (Málaga), siendo la Cueva de Nerja la que aglutina un mayor número con un total de 82 trazos pareados, tanto aislados como en serie, ejecutados mediante pintura roja.

El resto de categorías son más problemáticas y presentan más variaciones. Los haces de líneas, muy extendidos en los conjuntos parietales, son descritos como tal en muy pocas ocasiones y tampoco se distinguen tantas variantes como, por ejemplo, en la clasificación de Parpalló, salvo en el caso de la Cueva de Ardales (Ardales, Málaga), donde los autores diferencian hasta seis tipos: haz regular de líneas, haz de líneas convergentes, haces en serie regular, haces en serie irregular, retícula y maraña (Cantalejo *et al.*, 2006c). En Pileta (Benaoján, Málaga) se agrupan bajo la nomenclatura de haces rectilíneos, en Tesoro como haces de trazos paralelos y, por último, en Nerja, como bastones o haces paralelos. En el resto de yacimientos podemos interpretar ciertos motivos como haces, pero se encuentran inventariados con una nomenclatura diferente: barras en serie en el Higuerón, trazos lineales en serie en Estrellas, trazos paralelos de dirección y longitud variable en VR-7 o como trazos rectos en serie en Navarro. Esta disparidad en su categorización podría deberse, en parte, a que se trata de un tipo que no fue

contemplado como tal en ninguna de las clasificaciones clásicas. En la tipología de signos propuesta por Casado (1977) se intuye su inclusión entre las formas rectilíneas agrupadas, y en la de Leroi-Gourhan (1965) entre las formas lineales en grupo o bastoncillos. Algo similar ocurre con la banda de líneas paralelas, que cuando son grabadas pueden indicarse como dos líneas en paralelo y, en el caso de la pintura, que encontraría su equivalente en las bandas pintadas de Parpalló, se inventarían como dobles rectas paralelas en el caso de Nerja, dobles trazos paralelos en Higuero, o como barras pintadas en Ardales.

En cuanto a las líneas sueltas, disponemos de pocos ejemplos, al menos publicados, que puedan compararse en número y disposición a Meravelles, más allá de aquellos signos que han sido incluidos en los inventarios como trazos lineales o, en el caso de Cueva de las Ventanas, las líneas verticales que se asocian a los zoomorfos grabados, e incluso en la recién descubierta Cova Dones (Millares, Valencia), una pequeña referencia a la identificación de líneas aisladas. Fuera de la región mediterránea ibérica, en los conjuntos franceses, suelen clasificarse como líneas indeterminadas (tracés indéterminés) y se inventarían en conjuntos parietales pre-magdalenenses como Cosquer (Marseille, Francia) (Clottes *et al.*, 1994), Chauvet (Ardèche, Francia) (Fritz, 2021) y Mayenne-Sciences (Mayenne, Francia) (Pigeaud *et al.*, 2003). En la región cantábrica se documentan en la Cueva del Molín (Morcín, Asturias) (González Morales *et al.*, 2013) como trazos no figurativos, y en Hornos de la Peña (Peña de los Hornos, Cantabria) (Rivero y Garate, 2013) y en el Rincón (Valle del Carranza, Bizkaia) (González Sainz y Garate, 2006) como trazos indeterminados, por mencionar algunos ejemplos.

Hasta ahora hemos hecho referencia a los tipos documentados en Meravelles y sus paralelos en el ámbito regional. Sin embargo, también es importante remarcar la ausencia de otros signos como los rectángulos, triángulos o círculos, cuya presencia es significativa durante el Solutrense tanto en la secuencia mueble de Parpalló, como en otros yacimientos parietales de la región mediterránea ibérica. Las formas cuadrangulares se documentan en Comte (Pedreguer, Alicante), Nerja (Nerja, Málaga), Pileta (Benaoján, Málaga), Ambrosio (Vélez Blanco, Almería) y Estrellas (Castellar de la Frontera, Cádiz), pero están ausentes en otros conjuntos importantes como Ardales (Ardales, Málaga). En Parpalló, el número de rectángulos es especialmente relevante durante el Solutrense superior, y también tiende a ser significativo en el Solutrense medio superior y comienzos del Solútneo-Gravetiense, por lo que su presencia está muy bien definida cronológicamente (Villaverde y Cantó, 2020). Los signos triangulares, inventariados en Ambrosio, Pileta y Ardales, se concentran en el Solutrense medio y superior de Parpalló, mientras que los círculos, más escasos, se reparten en toda la secuencia (Villaverde, 1994). Estos últimos se encuentran únicamente en Nerja y Pileta, donde se adscriben a momentos solutrenses (Sanchidrián, 1994 y 1997).

En definitiva, y después de la revisión efectuada en el conjunto de Meravelles, con un total de 36 zoomorfos identificados y 265 motivos no figurativos o signos, podríamos confirmar su inclusión entre los grandes conjuntos parietales de la región mediterránea ibérica, equiparándose a yacimientos como Nerja (Nerja, Málaga), Pileta (Benaolán, Málaga) y Ardales (Ardales, Málaga), reconocidos tradicionalmente por el alto número de manifestaciones gráficas inventariadas en su interior y por su amplia variabilidad temática, con la peculiaridad de que en Meravelles estas representaciones se concentran en un espacio reducido, al contrario de los otros tres yacimientos andaluces, donde el corpus gráfico se localiza en distintos sectores y paneles.

7.2 LOS RECURSOS TÉCNICOS EMPLEADOS

7.2.1 Caracterización técnica

Si algo define el conjunto de Meravelles a nivel técnico es, por un lado, el escaso grosor de los trazos grabados y su costosa visibilidad y, por otro lado, la limitada variabilidad de los recursos técnicos empleados en el panel principal.

Tal y como señalamos en el capítulo referente a la metodología, las variantes contempladas en el estudio de la técnica fueron: modalidad, perfil y grosor del trazo. Respecto a las modalidades, las únicas documentadas en Meravelles fueron el trazo simple y el trazo múltiple; en cuanto al perfil, distinguimos entre la sección en “V” o en “U”; y, finalmente, para referirnos al grosor, establecimos un tipo ancho, otro fino y otro muy fino.

Si tomamos como referencia los valores que nos ofrece el estudio técnico de los zoomorfos identificados, podemos observar que, en lo referente a la modalidad del trazo, solo en tres ocasiones se recurre al trazo múltiple para poner de relieve determinadas partes anatómicas de los zoomorfos, mientras que el resto se ejecuta únicamente mediante trazo simple. Si nos fijamos en la sección del trazo, el 91% de los animales poseen un trazo de perfil en “V” y por lo que respecta al grosor, el 83% de los motivos figurativos poseen un trazo fino, el 11% ancho y el 6% muy fino. En definitiva, nos encontramos con un fuerte predominio del trazo simple, de perfil en “V” y de grosor fino (gráfico 10).

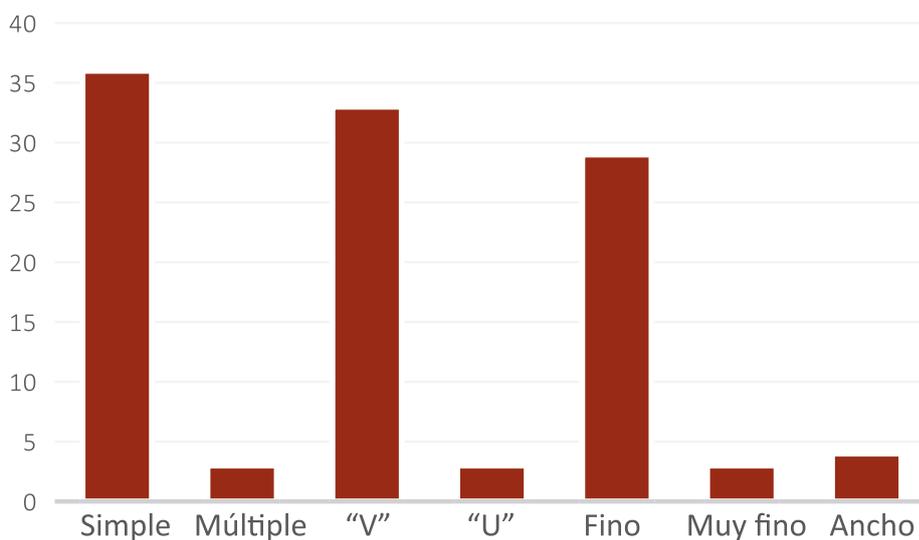


Gráfico 10. Técnica aplicada a la ejecución de los zoomorfos en Meravelles detallando modalidad, sección y grosor del trazo.

Teniendo en cuenta el recuento de signos, excluyendo las líneas sueltas, el panorama no dista mucho del que acabamos de describir para los zoomorfos. Por lo que respecta a la sección del trazo, solo uno de los signos ubicado en el sector inferior izquierdo, posee un perfil en “U” y, en cuanto al grosor, el 66% de las figuras conservan un trazo fino, el 27% muy fino y el 7% ancho. Seguimos encontrando un predominio muy notable del perfil en “V” y del trazo fino, aunque en este caso observamos un incremento en la presencia del trazo muy fino (gráfico 11).

La pintura en Meravelles es minoritaria, solo contamos con tres motivos no figurativos y ya comentamos la problemática que conlleva su adscripción cronológica. En todo caso, los tres estarían realizados mediante pintura lineal roja.

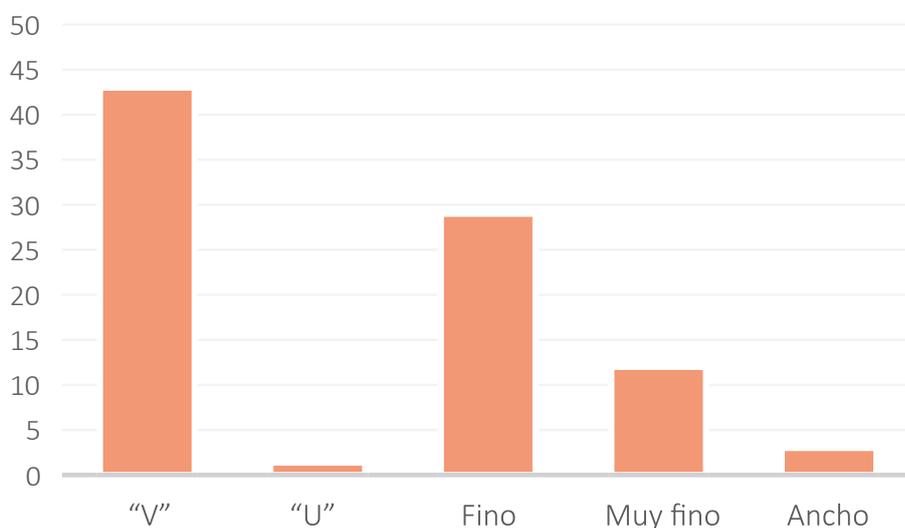


Gráfico 11. Técnica aplicada a la ejecución de los signos en Meravelles detallando la sección y grosor del trazo.

7.2.2 Variabilidad técnica durante el Pre-magdalenense en la región mediterránea ibérica

Si fijamos nuestra atención a nivel territorial en el resto de la región, el panorama difiere sensiblemente del que encontramos en Meravelles. De hecho, se observa un predominio notable del empleo de la pintura que se acentúa una vez nos adentramos en las comunidades de Murcia y Andalucía. Teniendo en cuenta los valores ofrecidos por los 37 yacimientos pre-magdalenenses considerados en este trabajo, salvo Cueva Negra (Ayora, Valencia), del que no disponemos referencias explícitas sobre su contenido iconográfico, podemos observar que en el 61% de conjuntos se recurrió de manera exclusiva a la técnica de la pintura, en el 14% al grabado y en el 25% se documentaron ambas (gráfico 12). Nos encontramos, por tanto, con un dominio porcentual de la pintura sobre el grabado que nos informa, además, de las múltiples posibilidades de conservación del arte pintado en la región, salvo casos concretos y/o yacimientos

que han sido muy castigados por la actividad antrópica. Es interesante señalar en este punto la importancia que adquiere la pintura durante el Pre-magdalenense en el conjunto mueble de Parpalló (Villaverde, 1994). Tras los últimos trabajos de revisión, se ha podido determinar la existencia de pigmento en 2573 plaquetas pertenecientes a este período, con 3276 caras decoradas. En estas se han identificado un total de 114 zoomorfos y 276 signos (Villaverde y Cantó, en prensa).

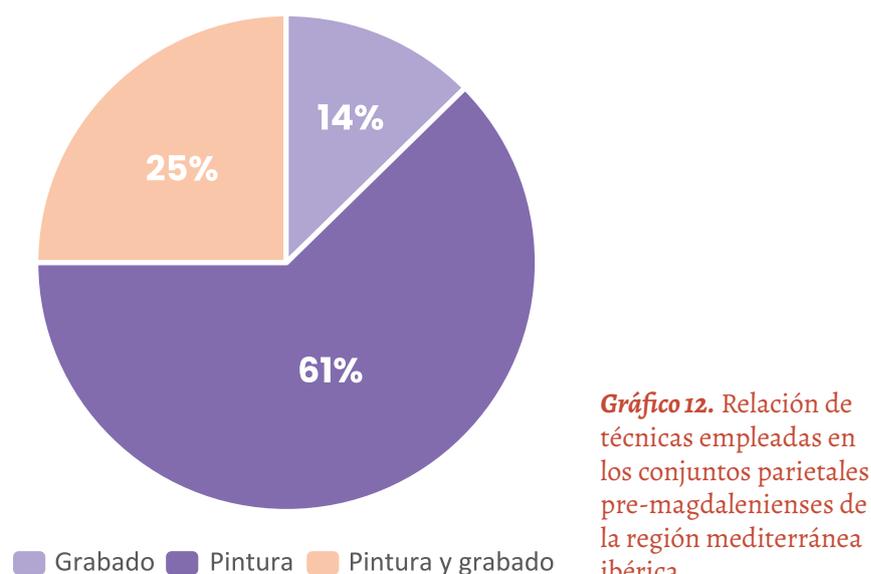


Gráfico 12. Relación de técnicas empleadas en los conjuntos parietales pre-magdalenenses de la región mediterránea ibérica.

Los estudios realizados sobre la técnica en cada conjunto no son muy extensos y las variantes contempladas en cada trabajo son bastante heterogéneas. En los estudios referidos a la pintura podemos encontrar referencias a los medios de aplicación del pigmento (Cantalejo, 1983; Cantalejo *et al.*, 2007; Salmerón *et al.*, 2018a y b), a los medios de aplicación y a la relación existente entre la técnica y los motivos representados (Cantalejo *et al.*, 2006c; Sanchidrián, 1994), o a los medios de aplicación y modos de ejecución (Sanchidrián *et al.*, 2017a). En cuanto al grabado, se distingue la modalidad, la sección y el grosor (Ripoll *et al.* 2012), la sección, el grosor y la profundidad (Mas *et al.*, 1995), únicamente la sección del trazo (Fernández *et al.*, 2017; Gutiérrez López *et al.*, 1994;) o se hace referencia a su grosor (Collado *et al.*, 2019).

En el caso del grabado, la práctica totalidad se realiza sobre superficies medias y duras mediante incisión, si bien tenemos ejemplos de su aplicación mediante digitación, es decir, mediante las yemas de los dedos o uñas, en el caso de superficies blandas, como por ejemplo en la Cueva del Tesoro Rincón de la Victoria (Málaga) y en Ardales (Ardales, Málaga). En Cova Dones (Millares, Valencia) se documenta un procedimiento de grabado peculiar consistente en el raspado sobre el *mondmilch* en las paredes, una técnica no muy extendida y que no se había

registrado hasta el momento en el este de la Península Ibérica (Ruiz-Redondo *et al.*, 2023), y que se encuentra en otros yacimientos fuera del ámbito peninsular como Cosquer (Marseille, Francia) (Clottes, 2013).

En cuanto a la pintura, los medios de aplicación más extendidos son el “pincel” y los dedos, aunque también es muy común la utilización del carboncillo a modo de lápiz en aquellos conjuntos donde se empleó la pintura negra, como en Cueva del Higuero (Rincón de la Victoria, Málaga), Malalmuerzo (Moclín, Granada), el Morrón (Torres, Jaén), Ardales y Nerja (Nerja, Málaga). Respecto a los pigmentos empleados, los más extendidos son el rojo y el negro, con muy pocos ejemplos de amarillo, que se encuentra documentado únicamente en Cueva de las Palomas IV y en Pileta. La obtención del negro se realiza mediante carbón u óxido de manganeso, y el rojo se realiza comúnmente a partir del óxido de hierro. No obstante, en conjuntos como Ardales, Pileta (Benaolán, Málaga), el Higuero (Rincón de la Victoria, Málaga) y Dones se atestigua el uso de arcilla para la obtención de colorante que, en el primero, podría haber estado mezclada con resina (Cantalejo y Espejo, 2013). El caso de Cova Dones vuelve una vez más a ser bastante singular, ya que se trata del único conjunto en el que gran parte del dispositivo gráfico pintado se ha realizado mediante arcilla (Ruiz-Redondo *et al.*, 2023).

No disponemos, en la actualidad, de ningún estudio tecnológico ni traceológico detallado sobre ningún conjunto parietal mediterráneo, lo que ayudaría sin duda a completar los estudios sobre la técnica y a conocer de manera más precisa el procedimiento gráfico.

7.3 ESTUDIO ESTILÍSTICO Y PROCEDIMIENTOS EMPLEADOS EN LA REALIZACIÓN DE LAS FIGURAS

7.3.1 El estilo y la forma en las representaciones zoomorfas

Desde el punto de vista estilístico, nuestro objetivo ha sido obtener un análisis preciso y sistemático de todos los motivos zoomorfos que integran la composición con el fin de, en primer lugar, valorar todas las pautas que intervienen en la construcción de la figura, en segundo lugar, observar si existen ciertas particularidades en su realización, y si estas pueden considerarse propias o ponerse en relación con el resto de la región mediterránea ibérica y otras provincias artísticas y, por último, comprobar si los zoomorfos documentados en el panel principal presentan rasgos estilísticos diferenciadores que permitan su adscripción a una de las dos fases establecidas para el Pre-magdalenense en la fachada central del mediterráneo ibérico.

Como ya explicamos en el capítulo referente a la metodología, los campos que hemos considerado en nuestro estudio son: la parte representada de cada motivo, su disposición, orientación, dimensiones, perspectiva, animación, estadio figurativo y la forma. En el estudio de la forma se han incluido rasgos relativos a la construcción de la cabeza, el cuerpo y las extremidades (tablas 4 y 5).

Una parte importante de zoomorfos se han incluido en la categoría de incompletos (69%), entendiéndose como tal aquellos zoomorfos cuya cabeza, extremidades o parte del cuerpo no se encuentra representada (gráfico 13).

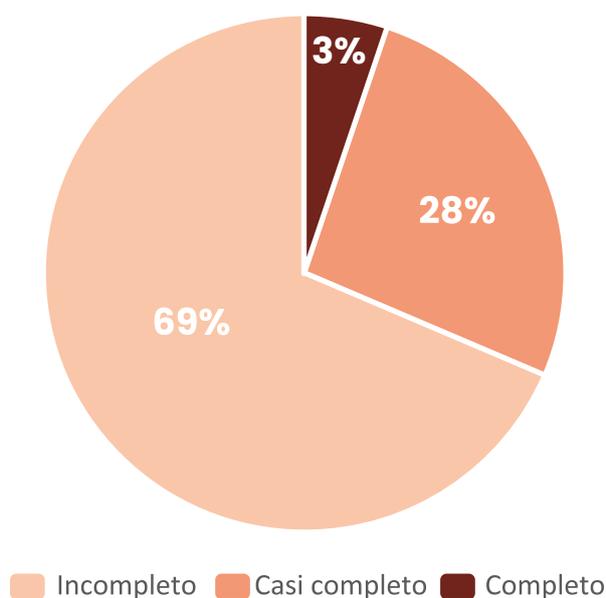


Gráfico 13. Formato de representación de los zoomorfos.

SECTOR	MOTIVO	IDENTIFICACIÓN	PARTE REPRESENTADA	DISPOSICIÓN	ORIENTACIÓN
SUPERIOR IZQUIERDA	M-1	Caballo	Casi completo	Inclinada descendente	Izquierda
	M-20	Cérvido	Mitad posterior	Horizontal	Izquierda
SUPERIOR DERECHA	M-2	Caballo	Casi completo	Horizontal	Derecha
	M-3	Caballo	Casi completo	Horizontal	Derecha
	M-4	Cabra	Casi completo	Vertical	Derecha
	M-5	Cabra	Casi completo	Vertical	Derecha
	M-6	Uro	Casi completo	Horizontal	Derecha
	M-7	Uro	Mitad superior	Horizontal	Izquierda
	M-8	Uro	Mitad superior	Vertical	Derecha
	M-9	Caballo	Casi completo	Horizontal	Derecha
	M-10	Cierva	Casi completo	Vertical	Derecha
	M-11	Cabra	Casi completo	Horizontal	Derecha
	M-16	Cierva	Mitad anterior	Horizontal	Derecha
	M-17	Indeterminado	Mitad superior	Horizontal	Derecha
	M-18	Cabra	Mitad superior	Vertical	Derecha
	M-19	Indeterminado	Simplificación	Horizontal	Derecha

Tabla 4. Caracterización estilística de las figuras zoomorfas del panel principal (cuando no ha sido posible determinar algún rasgo se ha indicado con un guion).

	DIMENSIONES (CM)		PERSPECTIVA	ANIMACIÓN	ESTADIO FIGURATIVO	TÉCNICA		
	MORRO-GRUPA	DORSO-VIENTRE				MODALIDAD	SECCIÓN	GROSOR
	25,5	6,1	Perfil absoluto	Nula	Analítico	Simple y múltiple	V	Ancho
	10,4	9	Uniangular	Segmentaria rabo	Analítico	Simple	U	Ancho
	28,4	10,7	Biangular oblicua	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	16	5,1	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	17,9	7	Biangular oblicua	Segmentaria cuello	Esquemático	Simple	V	Fino
	32	8,1	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	29	12	Biangular recta	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	23,8	7	Biangular recta	Segmentaria cabeza	Analítico	Simple y múltiple	U	Ancho
	22,7	—	Biangular oblicua	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	30,8	10,5	Biangular oblicua	Segmentaria rabo	Esquemático	Simple y múltiple	V	Fino
	22,5	8,2	Biangular oblicua	Segmentaria cabeza	Esquemático	Simple	V	Fino
	22,3	9,3	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	12,7	9,6	Perfil absoluto	Segmentaria cabeza	Esquemático	Simple	V	Fino
	15,6	13,8	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	18,3	8,6	Biangular oblicua	Segmentaria cuello	Esquemático	Simple	V	Fino
	10,8	3,4	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino

SECTOR	MOTIVO	IDENTIFICACIÓN	PARTE REPRESENTADA	DISPOSICIÓN	ORIENTACIÓN	
SUPERIOR DERECHA	M-28	Uro	Simplificación	Vertical	Derecha	
	M-29	Indeterminado	Línea dorsal	Horizontal	Derecha	
	M-30	Indeterminado	Simplificación	Horizontal	Derecha	
	M-31	Indeterminado	Casi completo	Inclinada descendente	Derecha	
	M-32	Indeterminado	Línea dorsal	Horizontal	Derecha	
	M-33	Indeterminado	Línea dorsal	Horizontal	Derecha	
	M-34	Indeterminado	Línea dorsal	Vertical	Derecha	
INFERIOR IZQUIERDA	M-12	Indeterminado	Acéfalo	Inversa	Derecha	
	M-13	Cabra	Mitad superior	Inclinada ascendente	Derecha	
	M-14	Caballo	Mitad superior	Inclinada ascendente	Derecha	
	M-15	Cabra	Prótomo	Inclinada ascendente	Derecha	
	M-35	Cabra	Prótomo	Inclinada ascendente	Derecha	
	M-36	Indeterminado	Acéfalo	Inclinada ascendente	Derecha	
INFERIOR DERECHA	M-21	Indeterminado	Acéfalo	Inclinada ascendente	Derecha	
	M-22	Uro	Completo	Horizontal	Izquierda	
	M-23	Cierva	Prótomo	Horizontal	Izquierda	
	M-24	Cierva	Cabeza	Horizontal	Izquierda	
	M-25	Indeterminado	Mitad posterior	Vertical	Izquierda	
	M-26	Caballo	Incompleto	Vertical	Derecha	
	M-27	Indeterminado	Simplificación	Horizontal	Derecha	

	DIMENSIONES (CM)		PERSPECTIVA	ANIMACIÓN	ESTADIO FIGURATIVO	TÉCNICA		
	MORRO-GRUPA	DORSO-VIENTRE				MODALIDAD	SECCIÓN	GROSOR
	9,8	—	Biangular recta	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	26,4	—	—	—	Esquemático	Simple	V	Fino
	18,3	—	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Muy fino
	13,2	3,6	Biangular oblicua	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	30,44	—	—	—	Esquemático	Simple	V	Fino
	29,9	—	—	—	Esquemático	Simple	V	Fino
	22,6	—	—	—	Esquemático	Simple	V	Fino
	13,3	6,8	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	15,8	—	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	26,3	—	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	U	Ancho
	9,3	—	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	4,6	—	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Muy fino
	22,2	5,9	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	5,1	2,2	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	12	4	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	8,1	—	Biangular oblicua	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	4,3	—	Perfil absoluto	Segmentaria cabeza	Esquemático	Simple	V	Fino
	5	2,4	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Fino
	13,4	3	Biangular oblicua	Segmentaria cabeza	Esquemático	Simple	V	Fino
	4,8	—	Perfil absoluto	Nula	Esquemático	Simple	V	Muy fino

SECTOR	MOTIVO	IDENTIFICACIÓN	PARTE SUPERIOR CABEZA			TERMINACIÓN MORRO		QUIJADA		
			ABIERTA /CERRADA	VARIANTE	LÍNEA FRONTAL	ABIERTO /CERRADO	FORMA		ARTICULACIÓN c/q	PROYECCIÓN
SUPERIOR IZQUIERDA	M-1	Caballo	Cerrada	Crinera en escalón	Recta	Cerrado	Redondeada	Sinuosa	No determinable	No
	M-20	Cérvido	—	—	—	—	—	—	—	—
SUPERIOR DERECHA	M-2	Caballo	Abierta	Orejas lineales	Cóncava	Abierto	—	Convexa	Sí	Sí
	M-3	Caballo	Cerrada	Crinera en escalón	Recta	Abierto	Caído asimétrico	Convexa	No determinable	Sí
	M-4	Cabra	Abierta	Triple trazo lineal	Recta	Abierto	—	Recta	Sí	Sí
	M-5	Cabra	Abierta	Cornamenta simple lineal	Cóncava	Abierto	—	Convexa	Sí	No
	M-6	Uro	Abierta	Cornamenta "U" abierta lineal	Recta	Abierto	—	Recta	Sí	No
	M-7	Uro	Cerrada	Cornamenta "U" abierta lineal	Recta	Cerrado	Redondeada	Convexa	Sí	No
	M-8	Uro	Abierta	Cornamenta lineal doble	Recta	Cerrado	Recto	Convexa	Sí	No
	M-9	Caballo	Abierta	Crinera en escalón	—	—	—	—	No determinable	No

Tabla 5. Características formales que intervienen en la construcción de los zoomorfos del panel principal (cuando no ha sido posible determinar algún rasgo se ha indicado con un guion).

CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO								EXTREMIDADES		DETALLES ANATÓMICOS
CUELLO	ARTICULACIÓN P/P	TRAZO	PROPORCIONES	GRAVIDEZ	LÍNEA CÉRVICO-DORSAL	VIENTRE	GRUPA	ANTERIORES	POSTERIORES	
	No	Discontinuo/Modelante	Proporcionado	No	“S” suave	Convexo	Alta	Inacabadas	—	Boca y ollar
	—	Discontinuo/Rectilíneo	Desproporción patas-cuerpo	No	“S” suave	—	Alta	—	Paralelas abiertas naturalistas	Rabo
	Sí	Discontinuo/Rectilíneo	Desproporción patas/cab-cuerpo	Posterior	“S” marcada	Convexo	Baja	Líneas paralelas abiertas	—	—
	No	Discontinuo/Rectilíneo	Desproporción patas/cab-cuerpo	No	“S” marcada	Recto	Alta	Triangular prolongada	—	—
	Sí	Discontinuo/Rectilíneo	Desproporción cab-cuerpo	Ventral	“S” marcada	Convexo	Alta	Paralelas abiertas divergentes	—	—
	—	Continuo/Modelante	Desproporción cab-cuerpo	No	“S” marcada	Convexo	Alta	—	Paralelas abiertas (proyectadas)	—
	Sí	Discontinuo/Rectilíneo	Desproporción cab-cuerpo	Posterior	“S” suave	Convexo	Baja	Paralelas abiertas divergentes	—	—
	—	Discontinuo/Rectilíneo	Desproporción dorsal prolongado	No	“S” suave	—	—	—	—	Testuz y oreja
	—	Discontinuo/Rectilíneo	—	—	“S” suave	—	—	—	—	—
	—	Discontinuo/Modelante	Desproporción patas/cab-cuerpo	Posterior	“S” suave	Convexo	Alta	Triangulares (Dos por par)	—	Rabo

El conjunto parietal y su valoración

No	Discontinuo/ Rectilíneo	Desproporción cab-cuerpo	No	“S” suave	Convexo	—	—	Paralelas abiertas (proyec- tadas)	—
No	Discontinuo/ Rectilíneo	Desproporción cab-cuerpo	Ven- tral	“S” marcada	Convexo	Baja	Líneas paralelas abiertas	—	—
—	Discontinuo/ Rectilíneo	Desproporción cab-cuerpo	No	“S” suave	—	—	—	—	—
—	Discontinuo/ Rectilíneo	Desproporción cab-cuerpo	No	Recto - convexa	—	—	—	—	—
—	Discontinuo/ Rectilíneo	Desproporción cab-cuerpo	Pos- terior	“S” marcada	—	Baja	—	—	—
—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	Recto - convexa	—	Baja	—	—	—
—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	—	—	—	—	—	—
—	Discontinuo/ Modelante	—	—	“S” suave	—	—	—	—	—
—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	Recta o cóncava	—	—	—	—	—
Sí	Discontinuo/ Rectilíneo	Proporcionado	—	Recta	—	Baja	Paralelas abiertas di- vergentes	—	—
—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	“S” suave	—	Baja	—	—	—
—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	“S” marcada	—	Alta	—	—	—
—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	“S” suave	—	—	—	—	—

INFERIOR IZQUIERDA	M-12	Inde- termi- nado	—	—	—	—	—	—	—	—
	M-13	Cabra	Abierta	Cornamenta simple lineal	Recta	Abierto	—	Convexa	Sí	No
	M-14	Caballo	Abierta	Crinera en escalón	Cóncava	Abierto	—	Convexa	No deter- minable	Sí
	M-15	Cabra	Abierta	Oreja simple lineal	Cóncava	Abierto	—	Convexa	Sí	No
	M-35	Cabra	Abierta	Cornamenta simple lineal	Cóncava	Abierto	—	Convexa	No deter- minable	No
	M-36	Inde- termi- nado	—	—	—	—	—	—	—	—
INFERIOR DERECHA	M-21	Inde- termi- nado	—	—	—	—	—	—	—	—
	M-22	Uro	Abierta	Cornamenta simple lineal	Recta	Abierto	—	Convexa	Sí	No
	M-23	Cierva	Abierta	Orejas linea- les	Recta	Abierto	—	Recta	No deter- minable	Sí
	M-24	Cierva	Abierta	Oreja lineal	Recta	Abierto	—	Recta	No	No
	M-25	Inde- termi- nado	—	—	—	—	—	—	—	—
	M-26	Caballo	Abierta	Orejas linea- les	Recta	Abierto	—	Convexa	No deter- minable	Sí
	M-27	Inde- termi- nado	Abierta	Oreja/cuerno simple lineal	Recta	Abierto	—	Convexa	—	—

	Sí	Discontinuo/ Rectilíneo	Proporcionado	—	Recta	Convexo	Baja	Líneas paralelas abiertas	Líneas paralelas abiertas	—
	—	Discontinuo/ Rectilíneo	Proporcionado cab normal	—	Recta	—	Alta	—	—	—
	—	Discontinuo/ Rectilíneo	Desproporción cab-cuerpo	—	“S” suave	—	Alta	—	—	—
	—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	Discontinuo/ Rectilíneo	Proporcionado	—	“S” suave	Convexo	Alta	—	Paralelas abiertas diver- gentes	—
	—	Discontinuo/ Rectilíneo	Cuerpo alargado	Ven- tral	Recta	Convexo	Baja	Paralelas abiertas di- vergentes	—	—
	No	Discontinuo/ Modelante	Desproporción patas-cuerpo	Ven- tral	“S” suave	Convexo	Alta	Líneas paralelas abiertas	Paralelas abiertas natura- listas	Codo pata trase- ra
	—	Discontinuo/ Rectilíneo	Desproporción cab-cuerpo	No	—	—	—	—	—	—
	—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	Continuo/ Modelante	Desproporción patas-cuerpo	—	—	Convexo	Baja	—	Paralelas abiertas natura- listas	Rabo y codo
	No	Discontinuo/ Rectilíneo	Desproporción patas/cab-cuerpo	No	“S” marcada	Convexo	—	Líneas paralelas abiertas	Paralelas abiertas (proyec- tadas)	—
	—	Discontinuo/ Rectilíneo	—	—	—	—	—	—	—	—

Casi un cuarto de estos corresponde a la figuración de la mitad superior del animal (6 UGs), mientras que los prótomos, esbozos y líneas cérvico-dorsales presentan valores idénticos con 4 ejemplares en cada grupo. En orden de representación seguirían los animales acéfalos (3 UGs), aunque debemos recordar que el indeterminado M – 12 se encuentra afectado por el desprendimiento de una parte del soporte y, por tanto, desconocemos si su diseño inicial incluiría la cabeza o no. Las grafías que muestran únicamente la parte anterior (1 UG) o posterior (2 UGs) del animal son escasas, y más si tenemos en cuenta que el cérvido M – 20 podría tener las patas delanteras insinuadas por el relieve del soporte. Finalmente, un ejemplar se ha considerado incompleto al no disponer de la grupa y parte de la línea dorsal (gráfico 14).

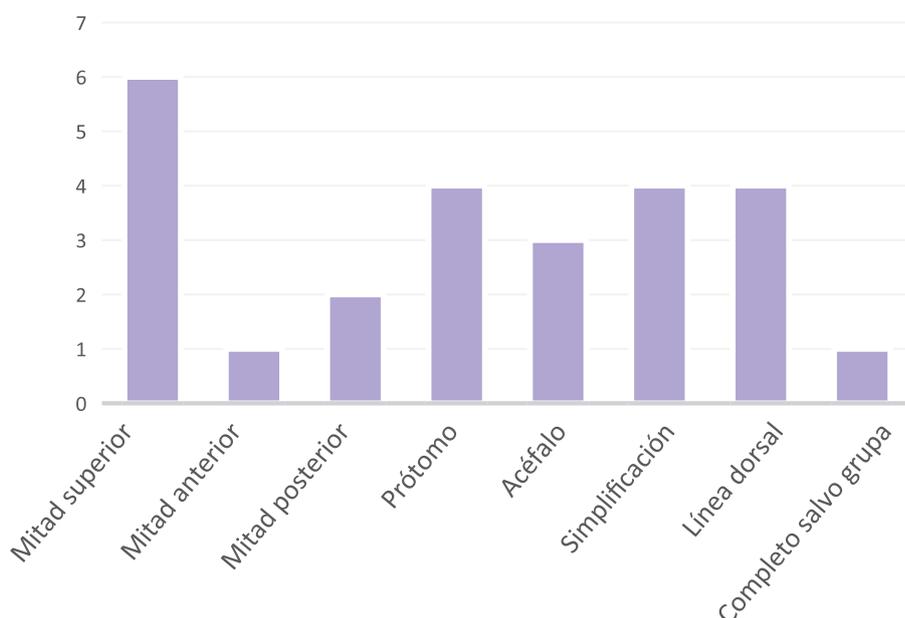


Gráfico 14. Partes representadas en los zoomorfos incompletos.

El 28% de zoomorfos se han catalogado como casi completos, ya que carecen de una de las extremidades, ya sean las anteriores o las posteriores. Dentro de este grupo, predominan los individuos en los que se dibujan las patas delanteras (8 UGs), mientras que un menor número de efectivos presentan las traseras (2 UGs). Por último, cabe destacar que solo un individuo, el uro M – 22, se encuentra completo. A partir de lo expuesto podemos deducir que la representación incompleta o casi completa del animal podría deberse a una acción voluntaria, sobre todo si tenemos en cuenta que únicamente un ejemplar se dibuja completo. En el caso de los zoomorfos casi completos sí que observamos una preocupación por mostrar las extremidades anteriores más que las posteriores.

En cuanto a la disposición de los zoomorfos, justo el 50% de los inventariados se sitúa en horizontal (18 UGs), mientras que un 25% en vertical (9 UGs). Los zoomorfos en posición inclinada ascendente, sin ser muy numerosos, ocupan una posición relativamente importante ya que suponen un 17% (6 UGs). Los ejemplares inclinados en dirección descendente son escasos (2 UGs) y únicamente el indeterminado M – 12 se localiza en sentido inverso (gráfico 15). En la orientación de los motivos observamos que la gran mayoría de los animales mira hacia la derecha, suponiendo el 81% del total (29 UGs), mientras que los restantes se orientan hacia la izquierda (7 UGs). Como ya vimos en el capítulo anterior, la disposición de los zoomorfos podría obedecer a determinadas normas compositivas o, como ya apuntamos para el sector superior izquierdo, adaptarse a la propia morfología natural del soporte. En la orientación es evidente que existe una cierta predilección por dirigir los animales hacia la derecha, con pocos efectivos mirando hacia la izquierda. Estos últimos se sitúan en partes concretas del panel o, al igual que con la disposición, están sujetos a patrones compositivos tales como asociaciones o, una vez más, a los accidentes naturales de la roca.

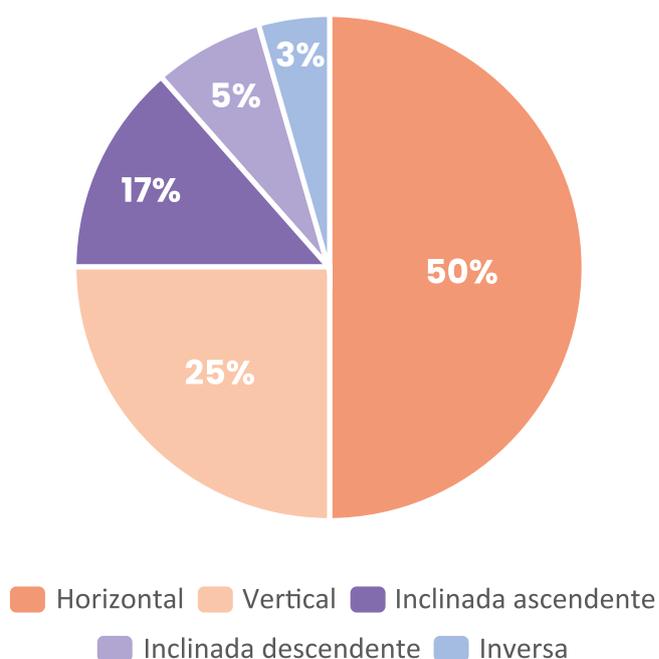


Gráfico 15. Disposición de los zoomorfos en el panel principal.

En el apartado relativo a la perspectiva nos encontramos con una superioridad numérica de zoomorfos ejecutados en perfil absoluto, que suponen un 60% del total (19 UGs) (gráfico 16). La perspectiva biangular oblicua ocupa el segundo lugar con un 28% (9 UGs) y la biangular recta se aplica a unos pocos efectivos (3 UGs). Por último, solo un individuo se representa en perspectiva correcta o uniangular. La perspectiva biangular recta solo se aplica a los uros y se vincula a cornamentas en “U” abierta lineal.

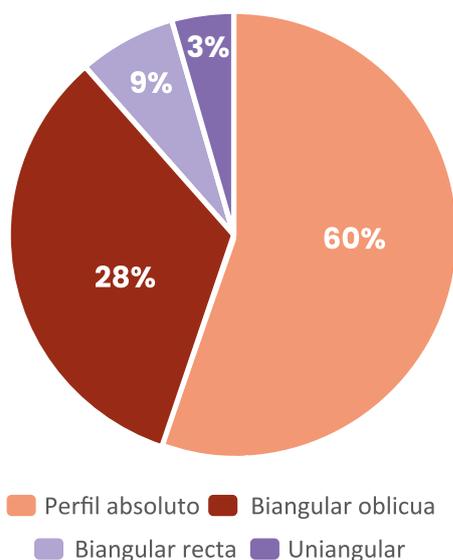


Gráfico 16. Tipo de perspectiva documentada.

La plasmación de la animación no parece ser primordial en la construcción de la figura, ya que el 72% de zoomorfos no disponen de ningún rasgo de movimiento. Cuando la animación está presente (9 UGs) es segmentaria y se centra sobre todo en la cabeza (5 UGs), cuello (2 UGs) o rabo (2 UGs).

En la construcción de la parte superior de la cabeza existe un claro predominio de cabezas abiertas. De 26 individuos en los que se representa la cabeza, 20 la tienen abierta, esto es el 77% del total. Respecto a la terminación de la cabeza se observa cierta predilección por las crineras en escalón en la ejecución de los caballos (4 UGs), por las cornamentas u orejas simples lineales en las cabras, ciervas e indeterminados (9 UGs) y por las cornamentas en “U” abierta lineal (3UGs) en los uros. En el caso de los primeros, hemos documentado, además, la variante de orejas lineales mediante dos trazos verticales (2 UGs). En el segundo grupo otros tipos como las orejas lineales (2 UGs), la cornamenta u orejas en “V” lineal (2 UGs) y únicamente un individuo ejecutado mediante la convención de triple trazo lineal. En caso del tercero, contamos con un ejemplo de cuerno simple lineal y otro de cornamenta lineal doble. De los 25 zoomorfos en los que es posible determinar la forma de la línea frontal, 18 la tienen recta, es decir, un 72% del total, mientras que en el resto de individuos se dibuja cóncava (tabla 6).

En cuanto a la ejecución de los hocicos, se pone en evidencia una tendencia a que estos permanezcan abiertos, ya que constituyen el 83% del total con 19 ejemplares de 23 en los que ha sido posible determinar este aspecto (tabla 7). Las formas que hemos podido distinguir son: redondeado (2 UGs), caído asimétrico (2 UGs), recto (1 UG) y apuntado (1 UG). En el caso de las quijadas, los tipos mayoritarios son las convexas y las rectas, ya que solo en un caso se ha clasificado como sinuosa.

Parte superior	Abierta	20
	Cerrada	6
Caballos	Crinera en escalón	4
	Orejas lineales	2
Cabras, cérvidos e indeterminados	Triple trazo lineal	1
	Simple lineal	9
	“V” lineal	2
	Líneales	2
Uros	“U” abierta lineal	3
	Simple lineal	1
	Lineal doble	1

Tabla 6. Terminación de la parte superior de la cabeza en los zoomorfos del panel principal.

Terminación	Abierta	19
	Cerrada	4
Forma	Redondeada	2
	Recta	1
	Apuntada	1
	Caído asimétrico	2

Tabla 7. Terminación del morro en los zoomorfos del panel principal.

Predominan las quijadas convexas con 14 efectivos, si bien los porcentajes entre este tipo y las rectas (9 UGs) no presentan diferencias tan notables con un 58% y un 38% respectivamente.

Si ponemos en relación el carácter abierto de las cabezas con los del morro, podemos advertir una correspondencia entre ambos, ya que 16 de los 20 individuos que presentan la parte superior del cráneo abierta se asocian con hocicos también abiertos y solo un ejemplar se vincula con un morro cerrado. Respecto a las formas cerradas, 3 ejemplares con morro cerrado se asocian a cabezas también cerradas y 3 obedecerían a una forma mixta combinando la cabeza cerrada con un hocico abierto.

Por lo que respecta a la construcción del cuerpo, hemos tenido en cuenta diversas variables: la línea cérvico-dorsal, el vientre, la grupa, la articulación del cuello y la quijada y del pecho y la pata, la proyección del cuello, la gravidez y las proporciones, así como el tipo de trazo.

Casi la mitad de zoomorfos poseen una línea cérvico-dorsal en “S” suave (14 UGs), mientras que las restantes adquieren una forma en “S” marcada (8 UGs), recta (5 UGs) y recto-convexa (2 UGs) (gráfico 17).

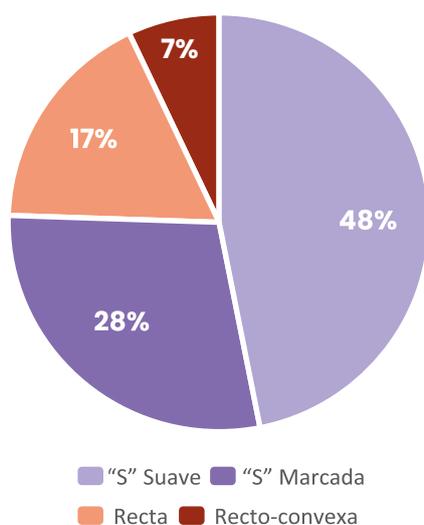


Gráfico 17. Tipos de línea cérvico-dorsal identificados en los zoomorfos del panel principal.

El vientre aparece representado solo en 15 individuos y se hace patente una predilección por mostrar vientres convexos (14 UGs), con un único ejemplar de vientre rectilíneo. En relación a esta parte del cuerpo, debemos hacer referencia al estrangulamiento que presenta en su unión con las extremidades anteriores, y que se hace patente en algunos zoomorfos como la cabra M – 4, los indeterminados M – 12, M – 21 y M – 36, y el uro M – 22. En cuanto a la posición de

la grupa, no se observan diferencias importantes y tanto una variante como otra presentan valores muy próximos con el 52% (11 UGs) de animales con la grupa en posición alta y el 48% (10 UGs) baja. En este punto es interesante señalar un rasgo muy particular en el que la grupa se une a las extremidades mediante un procedimiento que hemos denominado en forma de “S” y que consiste en el dibujo de una marcada inflexión en la zona de contacto entre la grupa y las patas. Este fenómeno se ha documentado hasta en siete individuos: M – 5, M – 10, M – 12, M – 22, M – 25, M – 26 y M – 36.

Si centramos nuestra atención en la articulación del cuello y la quijada, se trata de una cuestión que solo ha sido posible establecer en 15 casos, ya que en 8 ejemplares su forma o posición no ha permitido determinarlo y en 13 no se representa una de las dos partes. En los que hemos podido analizar, observamos que el cuello y la quijada se encuentran articulados en un número muy importante de efectivos (13 UGs). La presencia de inflexión entre el pecho y la pata solo se ha podido determinar en 11 individuos y los porcentajes se encuentran bastante repartidos, con 45% articulados (5 UGs) y un 55% no articulados (6 UGs).

Una característica bastante notoria de los zoomorfos documentados tiene que ver con la desproporción, rasgo que ha podido analizarse hasta en 24 individuos. De hecho, el 79% de los mismos (19 UGs) presentan algún índice de desproporción, siendo mayoritaria la correspondiente a la cabeza y el cuerpo (10 UGs) que, en ocho de los ejemplares, se caracteriza por la ejecución de cabezas pequeñas y cuerpos masivos. También es posible observar la desproporción en las extremidades y el cuerpo (3 UGs), una vez más por el reducido tamaño de las primeras en uno de los ejemplares, pero en los otros dos por el carácter alargado de las patas en relación al cuerpo del animal. Asimismo, se puede percibir tanto en las patas como en la cabeza (4 UGs), asociándose, como decíamos, a cuerpos de gran tamaño en relación a las otras partes anatómicas. El alargamiento del cuerpo también supone otro rasgo de desproporción que hemos podido documentar hasta en dos ocasiones (gráfico 18).

La proyección del cuello, en general, no presenta diferencias significativas con un 46% (11 UGs) de individuos con tendencia a su proyección y alargamiento, y un 54% (13 UGs) en los que esta disposición no se ha observado. La proyección del cuello se asocia tanto a caballos (4 UGs) como a ciervas (3 UGs), cabras (2 UGs) e indeterminados (2 UGs). En el caso de los caballos y ciervas se aplica a más de la mitad de los efectivos documentados para cada taxón, y en las segundas este rasgo se aplica de manera más exagerada, ya sea por razones voluntarias debido a su especie, o por cuestiones de autoría. Además, los animales con cuellos proyectados están estrechamente ligados con otros signos de desproporción como cabezas y/o patas pequeñas y cuerpos grandes.

En lo que concierne al tipo y naturaleza del trazo, observamos una mayoría significativa del trazo discontinuo (34 UGs), que se relaciona fundamentalmente con el rectilíneo (30 UGs). La asociación de ambos supone el 83 % del cómputo total (30 UGs). En cambio, solo 6 efectivos presentan un trazo modelante, que se asocia tanto al trazo discontinuo (4 UGs), como al continuo (2 UGs).

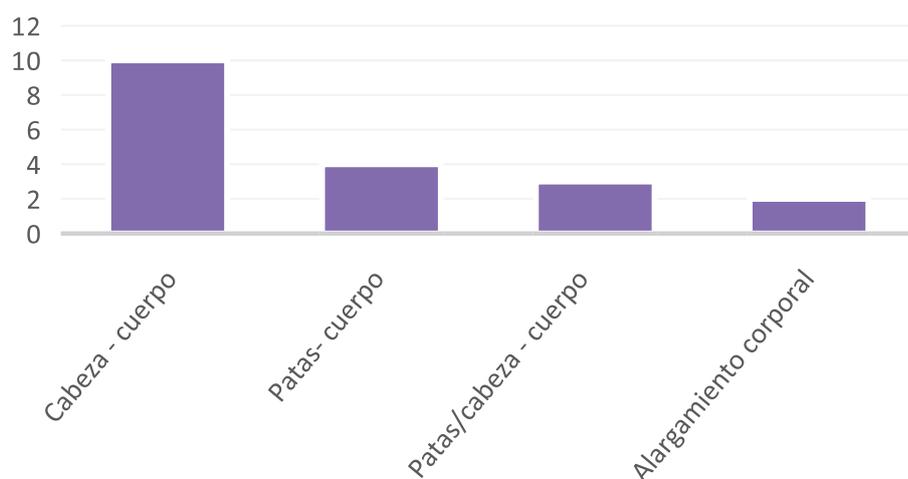


Gráfico 18. Índices de desproporción identificados en los zoomorfos del panel principal.

En relación a las extremidades, el 55% (9 UGs) de patas representadas se inscriben en la categoría de líneas paralelas abiertas. Otros tipos aparecen de manera muy puntual, como las de tipo triangular (1 UG) y las triangulares prolongadas (1 UG), en ambos casos asociadas a patas anteriores. Las extremidades ejecutadas mediante líneas paralelas abiertas naturalistas aparecen en 3 UGs y se vinculan únicamente a sus patas traseras, incluyendo en dos ocasiones el detalle del codo del animal. Las patas de líneas paralelas abiertas divergentes en su extremo distal se documentan con claridad en 5 UGs, (gráfico 19) asociándose en cuatro individuos a sus patas anteriores y en uno a las posteriores. Las patas de líneas paralelas abiertas se encuentran indistintamente en las extremidades delanteras (7 UGs) y posteriores (4 UGs), si bien son mayores en las primeras y, por lo que se refiere a las segundas, en 3 de los individuos esta modalidad se ejecuta de manera particular, proyectando las patas hacia atrás. Debemos apuntar un rasgo muy particular en relación a las patas de líneas paralelas abiertas que se encuentra en la cabra M - 5, donde las dos líneas paralelas tienden a divergir suavemente al final de su recorrido. No obstante, no llegan a enmarcarse en la categoría de patas paralelas abiertas divergentes.

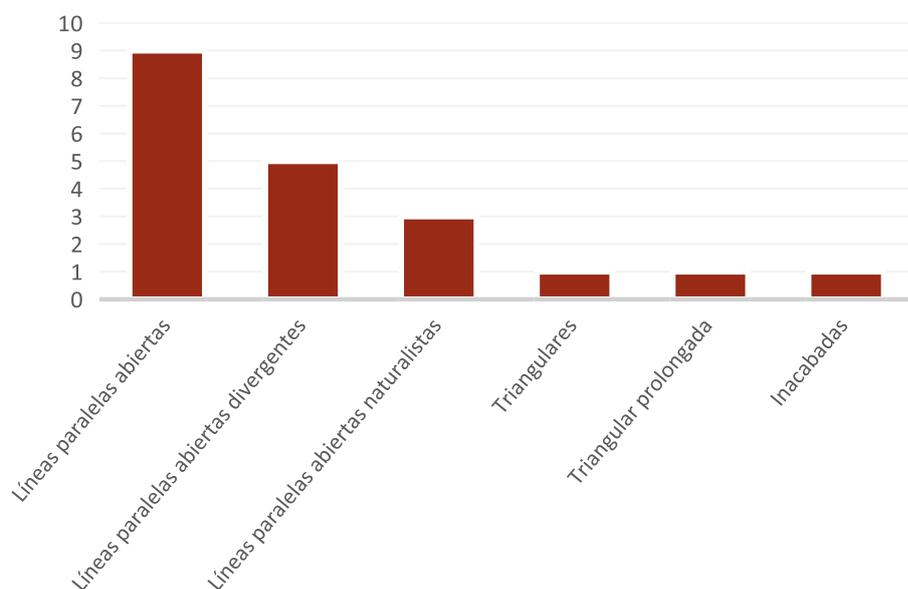


Gráfico 19. Tipos de extremidades identificadas en los zoomorfos del panel principal.

La presencia de detalles anatómicos es muy escasa. De 36 zoomorfos, solo 6, es decir, el 17%, incluye algún rasgo de este tipo. El más común es el rabo, que se dibuja en 3 ejemplares, mientras que el codo se documenta en 2 individuos. La boca, el ollar, la testuz y la oreja aparecen en una ocasión cada uno.

En líneas generales, si combinamos algunos de los rasgos vistos hasta ahora, relacionados con los modos de ejecutar los zoomorfos y bastante frecuentes en Meravelles, tales como la desproporción, el predominio de cabezas y morros abiertos, la falta de interés por mostrar detalles anatómicos y signos de animación, así como la preeminencia del trazo discontinuo y rectilíneo, nos encontramos con un escenario propio de momentos pre-magdalenenses caracterizado, de forma sucinta, por una tendencia a la simplificación de las formas, así como por la poca atención prestada al naturalismo en la construcción de las figuras. No obstante, debemos matizar esta afirmación, ya que una mirada atenta e individual de cada motivo desde un punto de vista técnico y estilístico nos deja entrever algunas diferencias y particularidades que, en relación con la cercana Cova del Parpalló y su colección de arte mueble, podrían sugerir la existencia de dos fases estilísticas en el conjunto parietal objeto de estudio. Esta cuestión, que ya fue planteada en estudios anteriores (Villaverde *et al.*, 2009), ha sido corroborada por el análisis de la estratigrafía parietal, ya expuesto en el capítulo anterior del presente trabajo, y por el estudio estilístico minucioso de cada grafía.

7.3.2 Fases estilísticas y propuesta cronológica: una correlación con el ámbito regional más inmediato

La colección de arte mueble de la Cova del Parpalló nos ofrece un marco comparativo de referencia de cara a analizar y situar cronológicamente el arte parietal de Meravelles. A pesar de que entre uno y otro yacimiento existen diferencias basadas fundamentalmente en la naturaleza del soporte en el que se integran, su proximidad los convierte en dos focos de producción artística coetáneos, no solo en el espacio sino también en el tiempo, que incluso pudieron ser compartidos en determinados momentos por las mismas comunidades artísticas. Lejos de perdernos en otros temas, lo que es cierto es que el conjunto parietal Meravelles presenta una serie de rasgos temáticos, técnicos y estilísticos que lo acercan a Parpalló y que nos permiten servirnos de este último para relacionar y dotar de una cronología, al menos relativa, ciertas convenciones y tratamientos en la construcción de la figura que ya vimos en el primero. La atribución cronológica de Meravelles al ciclo artístico pre-magdalenense no se basa únicamente en criterios estilísticos, pues debemos recordar en este punto que, poco después de su descubrimiento, gracias a las dataciones realizadas por termoluminiscencia, se obtuvieron dos fechas para la costra estalagmítica que cubría los grabados: 18.849 ± 3023 y 18.106 ± 2534 años y una fecha para la roca madre sobre los que se realizaron: 32.735 ± 3857 años, lo que venía a confirmar su cronología paleolítica y sugería su atribución a la fase pre-magdalenense (Villaverde *et al.*, 2009).

El análisis factorial de correspondencias realizado sobre los datos obtenidos en el estudio estilístico, técnico y temático de la colección mueble de Parpalló permitió distinguir dos fases dentro del pre-magdalenense. Por un lado, una etapa antigua que coincidiría con el Gravetiense, Solutrense inferior y Solutrense medio antiguo y, por otro lado, una reciente que se desarrollaría durante el Solutrense medio superior, Solutrense superior y Solútreo-gravetiense (Villaverde, 2017 y 2021). Una mirada atenta a las grafías de Meravelles, nos permite comprobar que también es posible trasladar al conjunto parietal los criterios manejados para la distinción de estas dos etapas, creando un marco común para el estudio de la evolución artística pre-magdalenense en la región central mediterránea.

El estudio de la estratigrafía parietal en el sector superior derecho unido al análisis estilístico de las grafías y su comparación con Parpalló, nos ha llevado a sugerir la existencia de dos fases estilísticas en el panel de Meravelles, que se ajustarían, por tanto, a la etapa antigua y reciente del arte pre-magdalenense formuladas para el conjunto mueble. Nuestra propuesta vendría a coincidir, con pocas modificaciones, con la realizada años atrás, en la que los zoomorfos identificados hasta ese momento eran incluidos a partir de su estudio estilístico en una y otra fase (Villaverde *et al.*, 2009). El resto de motivos figurativos documentados en los distintos sectores que albergan el panel principal han sido incluidos en una u otra etapa to-

mando como referencia los resultados obtenidos en el estudio combinado del sector superior derecho, así como a partir de criterios estilísticos y apoyándonos en el orden de ejecución de las figuras cuando ha sido posible.

7.3.2.1 FASE ESTILÍSTICA A

Los zoomorfos adscritos a esta fase se han localizado en tres de las cuatro zonas que componen el panel principal. En el sector superior derecho hemos documentado los caballos M – 2 y M – 3, las cabras M – 4, M – 5, M – 11 y M – 18, los uros M – 8 y M – 28, la cierva M – 10, y los indeterminados M – 17, M – 31, M – 32 y M – 34. En el sector inferior izquierdo las cabras M – 15 y M – 35, y los indeterminados M – 12 y M – 36. Por último, en el sector inferior derecho el uro M – 22, las ciervas M – 23 y M – 24, el caballo M – 26, y los indeterminados M – 21, M – 25 y M – 27 (figura 209).

En total 24 zoomorfos, esto es el 67% del total, podrían atribuirse a la fase estilística A y, por tanto, a la fase antigua del ciclo artístico pre-magdalenense (figura 209). Sin tener en cuenta los indeterminados, que suponen una parte importante de los animales inventariados (9 UGs), la cabra es la especie más representada (6 UGs), mientras que el caballo (3 UGs), el uro (3 UGs) y la cierva (3 UGs) presentan unos valores idénticos.

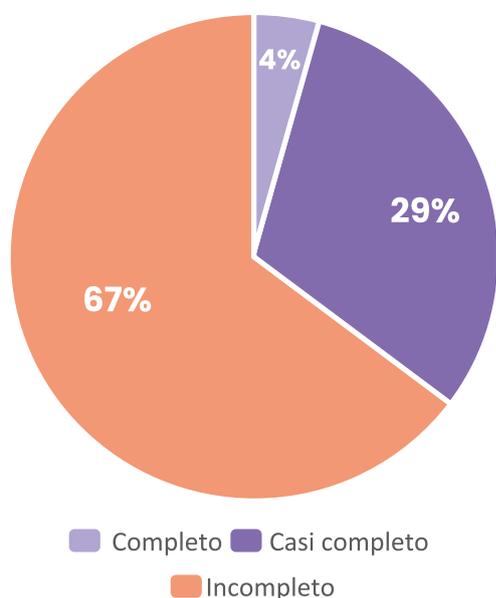


Gráfico 20. Formato de representación de los zoomorfos durante la fase estilística A.

FASE ESTILÍSTICA A

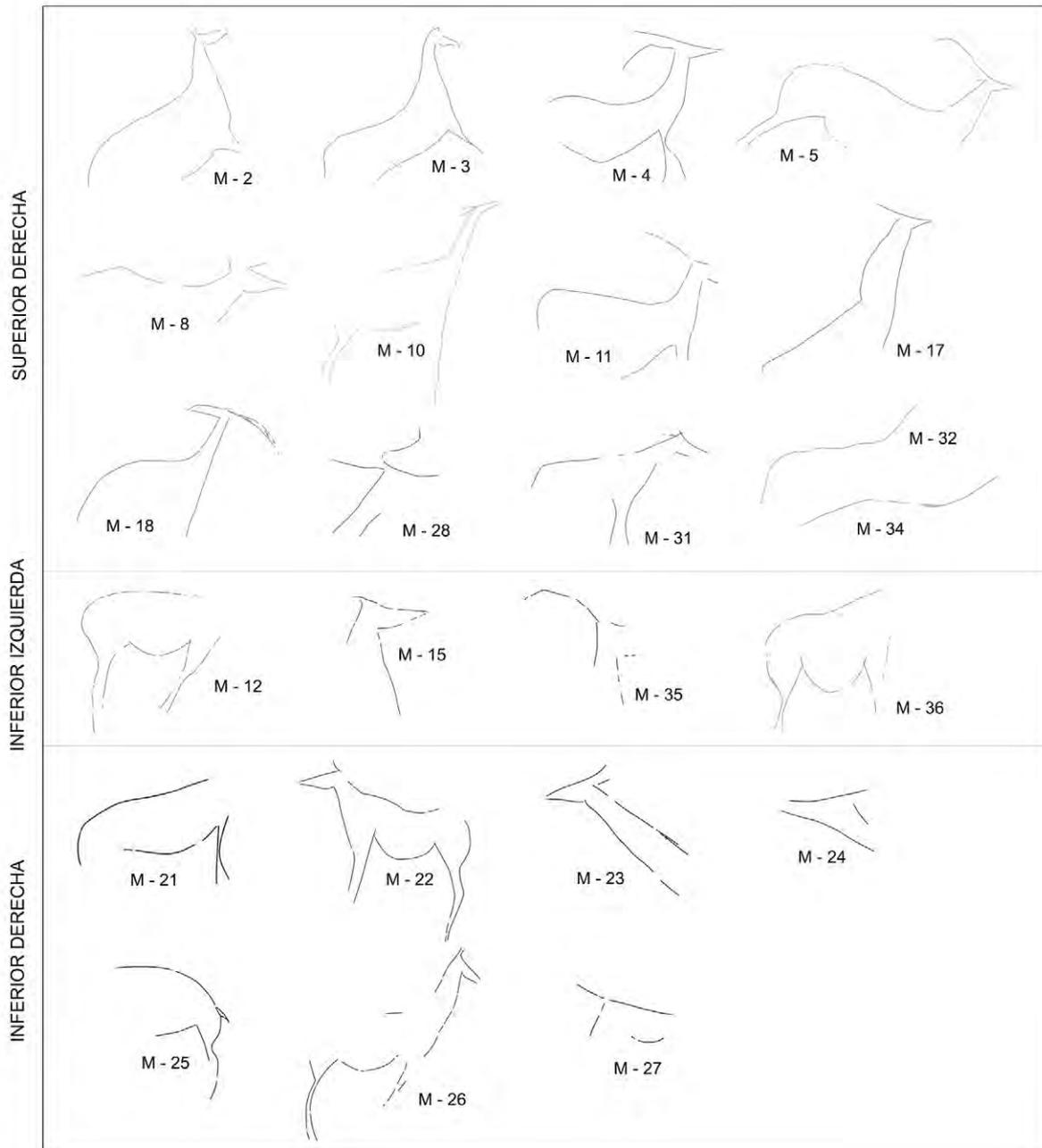


Figura 209. Zoomorfos adscritos a la fase estilística A documentados en el panel principal.

Por lo que respecta al formato de representación, nos encontramos con un 67% de animales incompletos (16 UGs), un 29% casi completos (7 UGs) y tan solo un ejemplar completo (gráfico 20). Entre los primeros, los efectivos están bastante repartidos dentro de las categorías propuestas: prótomos (4 UGs), mitad superior (3 UGs), acéfalo (3 UGs), simplificación (2 UGs), línea cérvico-dorsal (2 UGs), mitad posterior (1 UG) y completo salvo grupa y parte de la dorsal (1 UG) (gráfico 21). No se ha documentado ningún tren anterior aislado. En cuanto a los casi completos, es posible observar cierta predilección por plasmar las extremidades anteriores (5 UGs), que superan en número a las posteriores (2 UGs).

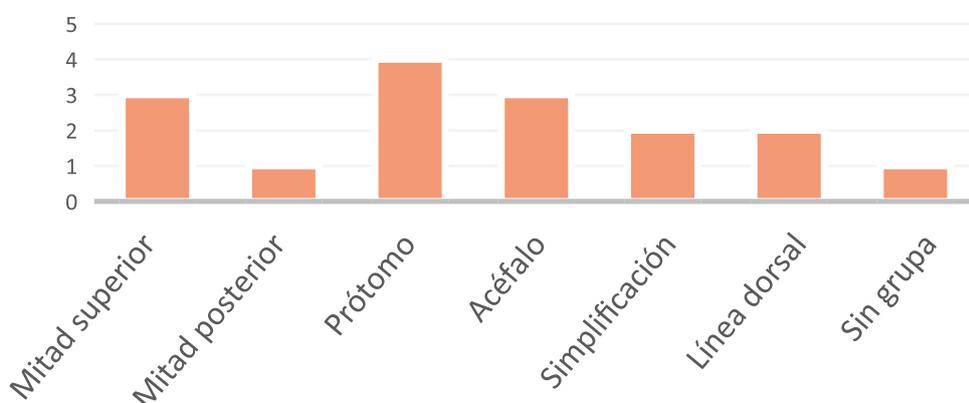


Gráfico 21. Partes representadas en los zoomorfos incompletos durante la fase estilística A.

En relación a la perspectiva, las fórmulas dominantes son el perfil absoluto (13 UGs) con algo más de la mitad de individuos contabilizados (59%) y la perspectiva biangular oblicua (8 UGs), que con un 36% también es bastante significativa. No ocurre lo mismo con la biangular recta, de la que solo hemos contabilizado un individuo, ni con la uniangular, ausente durante esta fase (gráfico 22). Si tomamos como referencia los valores de la perspectiva global durante la etapa inicial del pre-magdalenense de Parpalló, la importancia de la perspectiva biangular oblicua y del perfil absoluto se confirma, aunque en el caso de la colección mueble la primera con 88 UGs (52%) se situaría por encima del segundo, del cual se contabilizan un total de 52 UGs (31%).

La intención por mostrar zoomorfos con carácter animado es mínima. El 77% de los ejemplares no presentan animación (17 UGs) y solo el 23% presenta animación segmentaria en alguno de sus miembros (5 UGs), como la cabeza (3 UGs) o el cuello (2 UGs). Una situación similar es posible observar en la colección mueble, donde el número de zoomorfos con animación también es bajo y destaca el recurso a la animación segmentaria desde el Solutrense inferior y el Solutrense medio antiguo (Villaverde, 1994).

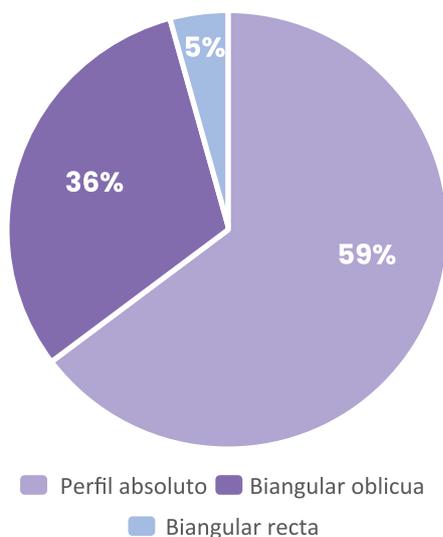


Gráfico 22. Tipo de perspectiva durante la fase estilística A.

Durante estos primeros momentos existe un predominio evidente, representado por el 83% de zoomorfos, de cabezas que permanecen abiertas en su parte superior (15 UGs). En cambio, las cerradas son casi anecdóticas con un 17% (3 UGs) (tabla 8). Esta misma dinámica caracteriza el Pre-magdalenense de Parpalló, donde habrá que esperar al Magdalenense para advertir un incremento de cabezas cerradas.

Las cabezas de cabras, ciervos e indeterminados se configuran preferentemente mediante una oreja o cornamenta simple lineal (7 UGs), mientras que las orejas lineales y las cornamentas u orejas en “V” lineal presentan valores ínfimos (2 UGs en cada grupo). El único individuo ejecutado mediante triple trazo lineal se encuentra documentado en esta fase y se trata de la cabra M – 4. Esta última convención está dotada de una mayor presencia en el Solutrense de Parpalló, sobre todo hasta el Solutrense superior, pero no debemos olvidar que se documenta en otras piezas de cronología más avanzada. Asimismo, es difícil valorar el alto número de orejas y cornamentas simples lineales en esta etapa, pues se trata de un procedimiento que por sí mismo no está dotado de una cronología precisa y que se encuentra repartido en todos los niveles de la colección mueble. En relación a la cabra M – 18, es interesante destacar la morfología de su cornamenta. Las dos líneas que configuran los cuernos son largas e incurvadas hacia atrás y discurren muy próximas la una de la otra. Este concepto a la hora de realizar la cornamenta está documentado en el Pre-magdalenense antiguo de Parpalló, pero en este último caso se configuran mediante triple trazo lineal y se combinan con cabezas más cortas (Villaverde, 2009). Para los caballos se opta tanto por las orejas lineales (2 UGs), sin detalle de crinera, como por mostrar la crinera en escalón (1 UG). Por último, los tres uros documentados presentan soluciones distintas: “U” abierta lineal (1 UG), cuerno lineal (1 UG) y cuerno lineal doble (1 UG) (tabla 8). Esta diversidad en los modos de ejecutar las cornamentas de los uros es un rasgo bien conocido en la etapa antigua de Parpalló.

Parte superior	Abierta	15
	Cerrada	3
Caballos	Crinera en escalón	1
	Orejas lineales	2
Cabras, cérvidos e indeterminados	Triple trazo lineal	1
	Simple lineal	7
	“V” lineal	2
	Líneales	2
Uros	“U” abierta lineal	1
	Simple lineal	1
	Lineal doble	1

Tabla 8. Terminación de la parte superior de la cabeza en los zoomorfos durante la fase estilística A.

Los morros son predominantemente abiertos (15 UGs). De hecho, solo hemos documentado un hocico cerrado y su terminación es recta (M – 8). Esta tendencia coincide con la documentada en Parpalló, donde los morros abiertos predominan hasta mediados del Solútneo-grave-tiense, momento en el que los cerrados comienzan a cobrar importancia. Los morros clasificados como caídos y asimétricos solo se documentan en la fase estilística A de Meravelles y se encuentran en dos individuos (M – 3 y M – 18) (tabla 9). Se trata de una variante que inicialmente no fue considerada en el estudio de la colección mueble y que fue descrita en trabajos posteriores, apuntando su presencia en un caballo de la plaqueta 16113 B procedente de la etapa antigua pre-magdalenense (Villaverde *et al.*, 2009).

Terminación	Abierta	15
	Cerrada	1
Forma	Redondeada	0
	Recta	1
	Apuntada	0
	Caído asimétrico	2

Tabla 9. Terminación del morro en los zoomorfos durante la fase estilística A.

Para finalizar con los rasgos que intervienen en la ejecución de la cabeza, haremos referencia a la quijada y a la línea frontal. En esta etapa solo hemos documentado dos de los tres tipos diferenciados, con un dominio de las convexas (11 UGs), aunque la presencia de quijadas rectas también es considerable (6 UGs). Estas últimas están distribuidas durante toda la secuencia de Parpalló, y constituyen uno de los tipos más numerosos. Por lo que respecta a las convexas, adquieren valores muy similares durante todo el ciclo pre-magdalenense, con 20 ejemplares en la etapa antigua y 21 en la reciente (Villaverde, 1994). Las líneas frontales rectas suponen el 67% del total con 12 UGs, mientras que en el 33% (6 UGs) se configura mediante una forma cóncava.

Si centramos nuestra atención en los aspectos que hemos tenido en cuenta en el análisis del cuerpo, la articulación entre el cuello y la quijada se ha podido determinar en poco menos de la mitad de los zoomorfos documentados para esta etapa. De estos, el 82% presentan el cuello y la quijada articulados (9 UGs), mientras que el 18% restante (2 UGs) no muestran esta inflexión. La presencia mayoritaria de zoomorfos con cuello y quijada articulados es un rasgo que también caracteriza el conjunto mueble y que se documenta durante toda la secuencia y ofrece variaciones según la especie representada.

Respecto a la articulación entre el pecho y la pata, se ha podido determinar en pocos individuos (9 UGs), y los resultados son más o menos equiparables entre aquellos que presentan inflexión (4 UGs) y aquellos que no (5 UGs). Una situación similar se puede observar en el conjunto mueble, donde el número de zoomorfos con y sin articulación se mantiene equilibrado durante el pre-magdalenense antiguo y no sufrirá modificaciones importantes hasta bien entrada la fase reciente.

Otro rasgo relevante en la ejecución de los cuerpos está relacionado con la línea cérvico-dorsal. En nuestro caso, para la fase antigua nos encontramos con un predominio de los tipos en “S” marcada (7 UGs) y “S” suave (6 UGs), ambos con valores muy próximos (gráfico 23). Las líneas cérvico-dorsales rectas y recto-convexas se encuentran en un número menor de individuos, representando un 18% (3 UGs) y 6% (1 UG) respectivamente.

Las grupas se emplazan en una posición baja en 8 UGs y alta en 5 UGs. La forma del vientre se ha precisado en la mitad de los animales inventariados y casi la totalidad de los mismos (11 UGs) tienen un vientre de forma convexa y solo uno muestra un vientre recto.

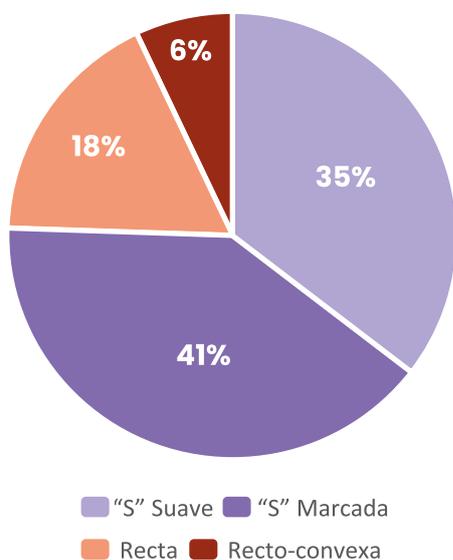


Gráfico 23. Tipos de línea cérvico-dorsal identificados en los zoomorfos durante la fase estilística A.

En cuanto a la naturaleza del trazo, se pone en evidencia la superioridad numérica del trazo discontinuo (22 UGs) y del rectilíneo (21 UGs), frente al trazo continuo (2 UGs) y al modelante (3 UGs). El discontinuo se asocia al rectilíneo en 21 UGs, mientras que el modelante se relaciona con el continuo en 2 UGs y el discontinuo en 1 UG. Este predominio del trazo discontinuo y rectilíneo también caracteriza la secuencia de Parpalló durante el ciclo pre-magdalenense.

Otra cuestión importante en la ejecución de la figura tiene que ver con las proporciones, que ha sido posible determinar en 16 sujetos. El 81% (13 UGs) muestra algún índice de desproporción, siendo lo más común encontrar cabezas y cuerpos desproporcionados (7 UGs), con cabezas pequeñas y cuerpos grandes (M – 4, M – 5, M – 10, M – 11, M – 17, M – 18, M – 23), aunque también puede darse entre las patas y el cuerpo (2 UGs), con ejemplares de cuerpo normal y patas alargadas (M – 22 y M – 25), así como en patas y cabeza pequeñas y cuerpos grandes (M – 2 y M – 3) o cabeza pequeña y patas alargadas respecto al cuerpo (M – 26), y mediante la construcción de un cuerpo relativamente alargado (M – 21). La ejecución de cuerpos grávidos

también es una cuestión relevante en este punto, aunque numéricamente los zoomorfos que presentan gravidez, ya sea ventral (4 UGs) o posterior (2 UGs), se encuentran igualados con lo que no (6 UGs). Durante la fase antigua del Pre-magdalenense de Parpalló la desproporción también determina el resultado final en la construcción de los zoomorfos (gráfico 24), que se caracterizan por cuerpos masivos, ya sea en su parte anterior o posterior, acompañados de cabezas y patas pequeñas durante el Gravetiense y Solutrense inferior, o de tamaño más proporcionado en el Solutrense medio (Villaverde, 1994). El alargamiento del cuello es un rasgo característico de esta fase, aunque su presencia se reparte por igual entre aquellos que presentan proyección (8 UGs) y los que no (8 UGs). En Parpalló, a pesar de no adquirir valores muy elevados en general, su importancia es mayor en las etapas antiguas, lo que viene a coincidir con la dinámica observada en Meravelles.

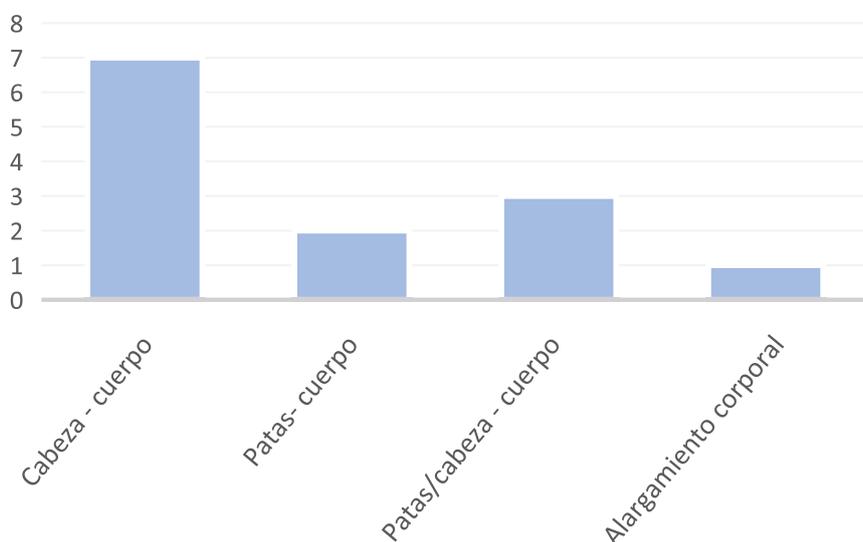


Gráfico 24. Índices de desproporción identificados en los zoomorfos durante la fase estilística A.

Las extremidades realizadas mediante líneas paralelas abiertas constituyen el 56% del total y en cinco casos se vincula al tren delantero y en cuatro al trasero. Las patas de líneas paralelas abiertas divergentes, que suponen el 25%, se documentan mayormente en esta fase (4 UGs) y en tres individuos se vinculan a la parte anterior y en uno a la posterior. Las patas paralelas abiertas naturalistas (2 UGs) se asocian a las extremidades posteriores y la triangular prolongada (1 UG) a la anterior (gráfico 25). Del mismo modo, en la secuencia de Parpalló los mayores porcentajes también vienen representados por la variante de líneas paralelas abiertas que, además, es el tipo dominante durante toda la secuencia. En cuanto a las extremidades de líneas paralelas abiertas naturalistas, están dotadas de mayor presencia durante la etapa antigua (Villaverde, 1994). Las patas de líneas paralelas abiertas divergentes, que trataremos

con más detalle a continuación, es una variante que no fue contemplada en el primer estudio íntegro de la colección, aunque sí que se llamó la atención sobre su importancia en estudios posteriores (Villaverde *et al.*, 2009).

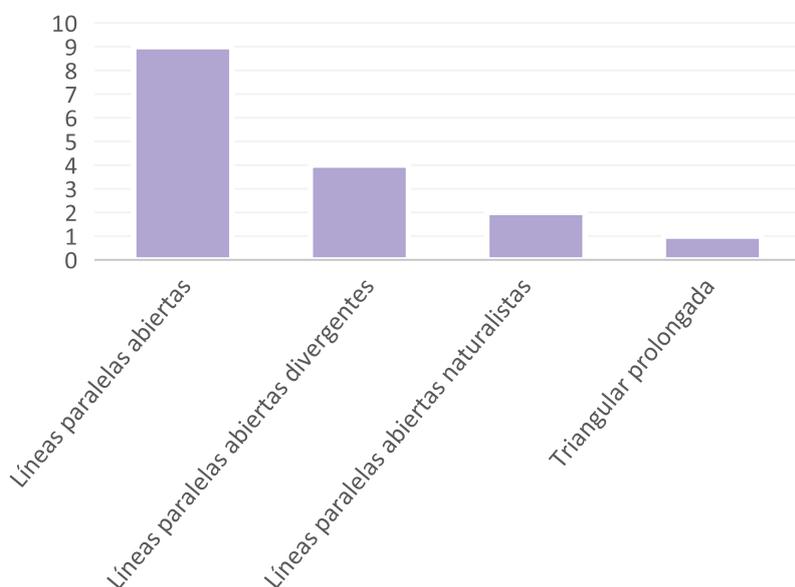


Gráfico 25. Tipos de extremidades identificadas en los zoomorfos durante la fase estilística A.

Por último, debemos destacar la falta de interés por mostrar detalles anatómicos, internos o periféricos, que están ausentes en el 92% de zoomorfos. Tan solo dos individuos presentan algún detalle, en ambos casos se trata del codo en su pata posterior, y se vincula a la variante de patas paralelas abiertas naturalistas, a lo que se suma el rabo en el indeterminado M – 25. La atención por los detalles en Parpalló es relativamente baja y, por lo que respecta al Pre-magdalenense, empieza a alcanzar valores más altos a mediados del Solútreo-gravetiense (Villaverde, 1994).

Los zoomorfos adscritos a la etapa antigua se caracterizan, además, por otra serie de rasgos que permiten definir con más exactitud las convenciones estilísticas propias de esta fase y que encuentran un claro correlato en el arte mueble de Parpalló.

La cabra M – 5, la cierva M – 10, el uro M – 22, el caballo M – 26, y los indeterminados M – 12, M – 25 y M – 36, muestran una ligera inflexión en la zona de contacto entre la grupa y la extremidad posterior, dibujadas mediante un trazo continuo, y que da lugar a una trabazón en forma de “S”. La pata trasera, ejecutada mediante la modalidad de líneas paralelas abiertas, se dispone proyectada hacia atrás en M – 5, M – 10 y M – 26, mientras que en el resto adopta una posición vertical. En algunos casos la convención de líneas paralelas abiertas presenta ciertas peculiaridades que se materializan, no solo en la posición proyectada que acabamos de mencionar, sino que también tienen su reflejo en la tendencia de los trazos a divergir en su extremo

distal. Esta predilección en los modos de representación de las extremidades es la que nos llevó a considerar la categoría de patas de líneas paralelas divergentes en Meravelles. Dentro de esta, podemos incluir con seguridad el cáprido M – 4 y los indeterminados M – 21, M – 31, M – 36, todos ellos atribuidos a la fase antigua. No obstante, es posible observar el mismo procedimiento en las patas anteriores del uro M – 6 que, a partir de su posición en la estratigrafía parietal, se ha adscrito a la etapa reciente del ciclo pre-magdalenense, cuestión que será discutida más adelante cuando nos refiramos al desarrollo de la fase estilística B.

Los niveles más antiguos del Pre-magdalenense de Parpalló ofrecen algunos ejemplos de procedimientos similares a los que acabamos de describir. La cabra grabada de la plaqueta 16341 (Solutrense medio antiguo), que se dibuja completa, presenta tanto las extremidades delanteras y posteriores de líneas paralelas abiertas y las segundas se disponen proyectadas hacia atrás siguiendo el mismo esquema que los ejemplares de Meravelles. La articulación de la grupa y las patas posteriores en forma en “S”, característica de la fase antigua del conjunto parietal, encuentra su correlato en la cabra procedente de la plaqueta 16004 (Gravetiense – Solutrense inferior), pero en este caso se asocia a patas de líneas paralelas divergentes. Esta última solución en la forma de ejecutar las extremidades se aplica a cinco zoomorfos realizados mediante la técnica del grabado, cuatro de ellos adscritos a niveles que comprenden del Gravetiense al Solutrense medio antiguo (16004, 16005, 16222 y 16374), y uno de ellos atribuible a una fase más reciente de la secuencia (18686) que remite al final del ciclo pre-magdalenense (figura 210).

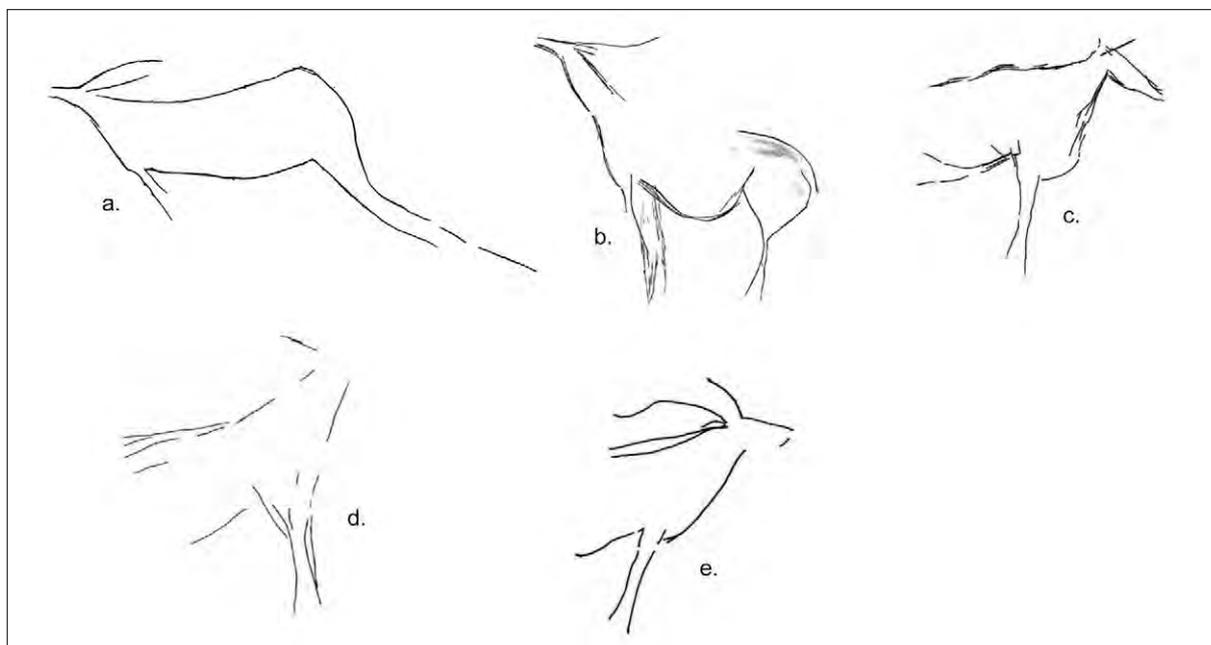


Figura 210. Cabra procedente de la plaqueta 16341 (a), 16004 (b), 16005 (c), 16222 (d) y 16374 (d) (Villaverde, 1994).

El alargamiento de la pata concediendo a la figura un escaso naturalismo se documenta en tres figuras del sector inferior derecho (el uro M – 22, el indeterminado M – 25 y el caballo M – 26) e incluso en la pata trasera del indeterminado M – 12 del sector inferior izquierdo. Este procedimiento se aplica también a algunas figuras de Parpalló pertenecientes al Solutrense inferior (16093) y Solutrense medio antiguo (16182, 16200, 16229 A y 16341) (figura 211). Figura 211. Plaqueta 16093 (a), 16182 (b), 16200 (c), 16229 A (d) y 16341 (e) (Villaverde, 1994).

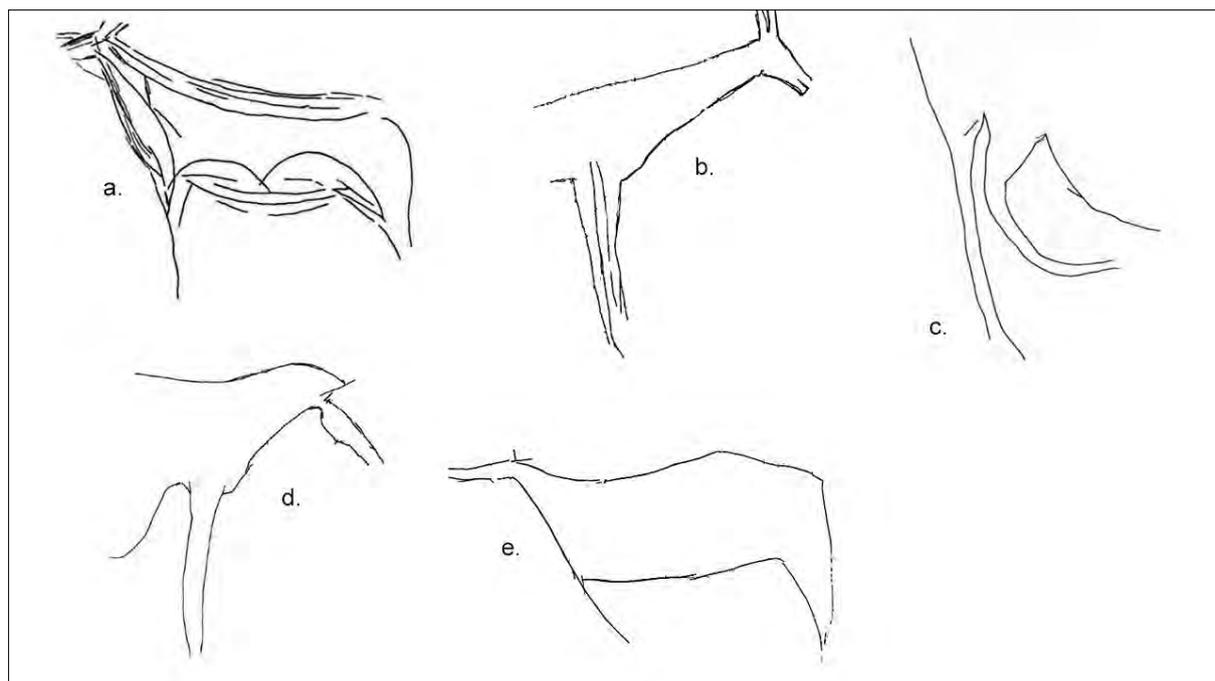


Figura 211. Plaqueta 16093 (a), 16182 (b), 16200 (c), 16229 A (d) y 16341 (e) (Villaverde, 1994).

El estrangulamiento del cuerpo entre la línea ventral y el tren anterior es otro aspecto bien documentado en esta etapa, tal y como muestra la cabra M – 4, el uro M – 22 y los indeterminados M – 12, M – 21 y M – 36. Como se ha señalado en trabajos anteriores (Villaverde *et al.*, 2009), esta convención puede situarse en momentos antiguos de la secuencia mueble. El uro de la plaqueta 16005 A adscrita al Gravetiense, y las cabras de las piezas 16094 y 16374, ambas datadas en el Solutrense medio antiguo, obedecen a esta fórmula de representación.

La cabeza de los uros inventariados, salvo M – 28 que se trata de una simplificación, presenta un esquema muy similar en su configuración que se diferencia del que veremos en la siguiente fase. Si bien la cornamenta se representa mediante soluciones distintas, tanto en M – 8 como en M – 22, la cabeza, que permanece abierta en su parte superior, es alargada y se va estrechando dando lugar a un estrangulamiento en la zona del morro, cerrado en el primer caso y abierto en el segundo. La forma de la quijada en ambos casos es convexa pero muy

poco acentuada. Si bien la variabilidad asociada a los modos de ejecución de las cornamentas predomina durante la fase antigua, no ocurre lo mismo con las cabezas (Villaverde, 2009). El esquema descrito para los uros de Meravelles encuentra sus paralelos en Parpalló. Los uros de las plaquetas 16005 A, 16062 A, 16163 y 16320 poseen una terminación abierta del morro, y los de las piezas 16041 y 16116 A se asocian a morros cerrados (figura 212).

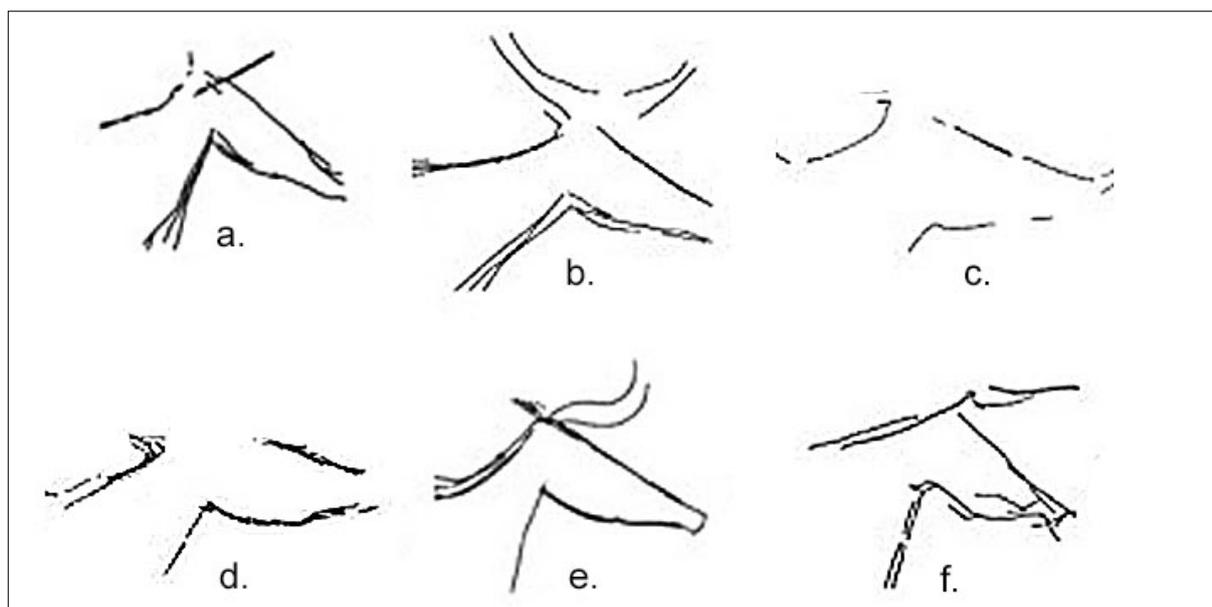


Figura 212. Cabeza del uro documentado en la plaqueta 16005 (a), 16062 A (b), 16163 (c), 16320 (d), 16041 (e) y 16116 A (f) (Villaverde, 1994).

El morro del caballo M – 3 presenta una forma muy característica a veces confundida con la conocida convención de “pico de pato” y que en algunos trabajos ha sido denominada como “pico de loro” estableciéndose paralelos con el caballo grabado de la plaqueta 16113 B, procedente del Solutrense inferior y medio (Villaverde *et al.*, 2005; Villaverde, 2009).

Otro aspecto dotado de precisión cronológica en la fase antigua, y que ha sido señalado en relación a Parpalló, tiene que ver con el emplazamiento de las colas (Villaverde, 2005a y 2009). El único zoomorfo con el detalle del rabo en la fase antigua de Meravelles es el indeterminado M – 25. Este se caracteriza por una posición extremadamente baja de la cola, fórmula que se repite en otras representaciones de Parpalló como los ciervos de las plaquetas 16070 y 16388, la cierva de la 16079 A y la cabra de la 16113 A.

Como ya mencionamos anteriormente, los cuellos proyectados se documentan en la mitad de los individuos en los que es posible determinar esta característica: los caballos M – 2, M – 3 y M – 26, las cabras M – 4 y M – 18, las ciervas M – 10 y M – 23, y el indeterminado M – 17. Sin

ser abundante en Parpalló, en lo que respecta al Pre-magdalenense, el alargamiento del cuello es más numeroso en el Solutrense inferior y medio (Villaverde, 1994). Aunque se trate de un aspecto que se puede documentar durante todo el ciclo pre-magdalenense, ya que se trata de un elemento ligado a las proporciones, tanto en un yacimiento como en otro, presenta más efectivos en la etapa antigua y, por tanto, se presenta como un rasgo más propio de estos momentos que, sobre todo en Meravelles, se vincula por lo general a zoomorfos desproporcionados con cabezas pequeñas y cuerpos masivos. Algunos ejemplos de Parpalló se encuentran en la cabra de la plaqueta 16004, el caballo de la 16330 A, o las ciervas de la 16041, 16182 y 16343 (figura 213), entre otros.

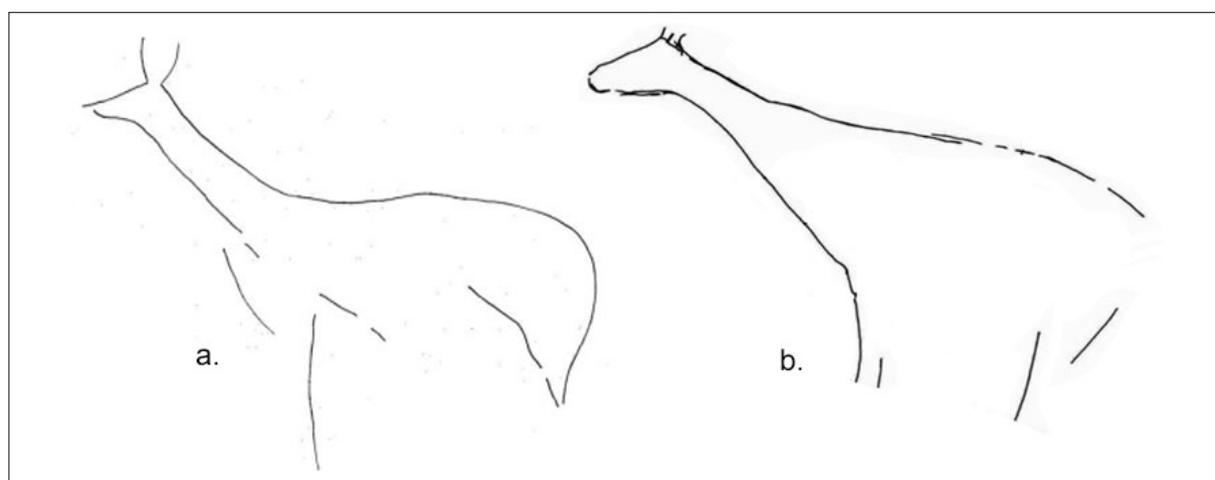


Figura 213. Ciervas 16041 (a) y 16343 (b) (Villaverde, 1994).

La adscripción estilística de los zoomorfos de Meravelles a la etapa antigua se sustenta, por tanto, en la secuencia mueble de la cercana Cova del Parpalló, así como en el estudio de las superposiciones del sector superior derecho. En relación con los modos de construir las cabezas, la fase estilística A se caracteriza por la hegemonía de cabezas abiertas que, en ciervas y cabras adquieren una forma de tipo triangular con un estrechamiento en la zona del morro, y en los uros se caracteriza por el alargamiento de la cara con el consiguiente estrangulamiento a la altura del hocico. Los morros son predominantemente abiertos, las quijadas convexas y las líneas frontales rectas con una presencia menor de las cóncavas. Asimismo, el morro caído y asimétrico se documenta únicamente en estos momentos. Por lo que respecta a los procedimientos empleados en la representación del cuerpo, nos encontramos con un predominio de animales desproporcionados de cabezas pequeñas y cuerpos masivos, y una presencia considerable de cuellos proyectados. Además, en este período las líneas cérvico-dorsales son preferentemente en “S” marcada y suave, y algunos zoomorfos se caracterizan por el estrangulamiento de la parte anterior del tronco y un emplazamiento muy bajo de la cola. En cuanto a las extremidades, las patas de líneas paralelas divergentes, así como la configuración

del tren trasero en forma de “S”, son procedimientos dotados de cierta precisión cronológica. Por último, destaca la escasez de detalles anatómicos y la ejecución de los zoomorfos mediante un trazo discontinuo y rectilíneo.

En definitiva, se trata de procedimientos dotados de una mayor presencia en el horizonte antiguo Pre-magdalenense regional, lo que nos ayuda a situar estas fórmulas de representación en un momento concreto en la fachada central del mediterráneo ibérico. No obstante, no debemos olvidar, como veremos a continuación, la prolongación de algunas convenciones estilísticas en la siguiente fase.

Por último, en lo referente a la técnica, los zoomorfos adscritos a esta etapa se caracterizan por una cierta homogeneidad. Todos ellos están ejecutados mediante trazo simple, con perfil en “V” y poseen un grosor fino, con la única excepción de dos ejemplares realizados con trazo muy fino.

7.3.2.2 FASE ESTILÍSTICA B

Los zoomorfos adscritos a la etapa reciente se han documentado en tres de los cuatro sectores que componen el panel principal (figura 214). En el sector superior izquierdo se han inventariado únicamente dos individuos, ambos atribuidos a esta fase. Se trata de un caballo (M – 1) y la parte posterior de un cérvido (M – 20) relacionados espacialmente mediante yuxtaposición amplia. En la zona superior derecha encontramos dos uros (M – 6 y M – 7), un caballo (M – 9), una cierva (M – 16) y cuatro indeterminados (M – 19, M – 29, M – 30 y M – 33). El uro M – 7 se vincula mediante superposición con los caballos M – 2 y M – 3, las cabras M – 4, M – 5, M – 11 y M – 18, el uro M – 8, la cierva M – 10 y la línea cérvico-dorsal M – 32. Con el resto de zoomorfos de la fase antigua se relaciona mediante yuxtaposición estrecha. Además, se incorpora al panel ocupando una posición central, lo que unido a la técnica le otorga unas condiciones de visibilidad favorables. El indeterminado M – 30 tan solo se superpone al caballo M – 3 y se añade ocupando un pequeño espacio que queda libre en la parte izquierda del sector una vez finaliza la fase antigua. La línea cérvico-dorsal M – 33 se superpone a las cabras M – 5, M – 11 y M – 18 y al uro M – 8, se dispone paralela a la línea cérvico-dorsal M – 32 y se vincula al resto de grafías animales mediante yuxtaposición estrecha. El caballo M – 9 ocupa una parte considerable a la derecha del sector y se superpone a un número elevado de zoomorfos de la etapa anterior: el caballo M – 2, las cabras M – 5 y M – 11, los uros M – 8 y M – 28, la cierva M – 10 y los indeterminados M – 31, M – 32 y M – 34. Una situación idéntica puede describirse para el uro M – 6, superpuesto a los caballos M – 2 y M – 3, las cabras M – 4 y M – 11, el uro M – 8, la cierva M – 10 y los indeterminados M – 17 y M – 32. Los uros M – 6 y M – 7, así como el caballo M – 9, ocupan una posición central en el sector con respecto a la composición realizada durante la fase antigua. En cambio, la cierva M – 16 y los indeterminados M – 19 y M – 29 se añaden ocupando una posición que podríamos definir como periférica, y que en los dos primeros se

debería no solo a su ubicación sino también a su tamaño. La cierva M - 16 solo se superpone al caballo M - 3, mientras que con el caballo M - 2, las cabras M - 4, M - 11 y M - 18, la cierva M - 10, y los indeterminados M - 17, M - 31 y M - 32 se relaciona mediante yuxtaposición estrecha y, finalmente, con la cabra M - 5, el uro M - 28 y la línea cérvico-dorsal M - 34 mediante yuxtaposición amplia. El indeterminado M - 19 se superpone al caballo M - 2, las cabras M - 4 y M - 18 y al indeterminado M - 17, se relaciona espacialmente a través de yuxtaposición amplia con el uro M - 28, también de tamaño pequeño, y con el resto de zoomorfos mediante yuxtaposición estrecha. Por último, la línea cérvico-dorsal M - 29 se agrega en la esquina inferior izquierda del sector, rellenando con su pelvis y grupa un pequeño hueco que quedó vacío en la etapa anterior. Por lo que respecta al sector inferior izquierdo, hemos documentado una cabra (M - 13) y un caballo (M - 14), que hemos adscrito a la fase reciente mediante criterios estilísticos, aunque también por su posición stratigráfica con respecto al resto de motivos. Ambos se superponen a la cabra M - 35 y se vinculan mediante yuxtaposición estrecha con los indeterminados M - 12 y M - 36 y por yuxtaposición amplia con la cabra M - 15.

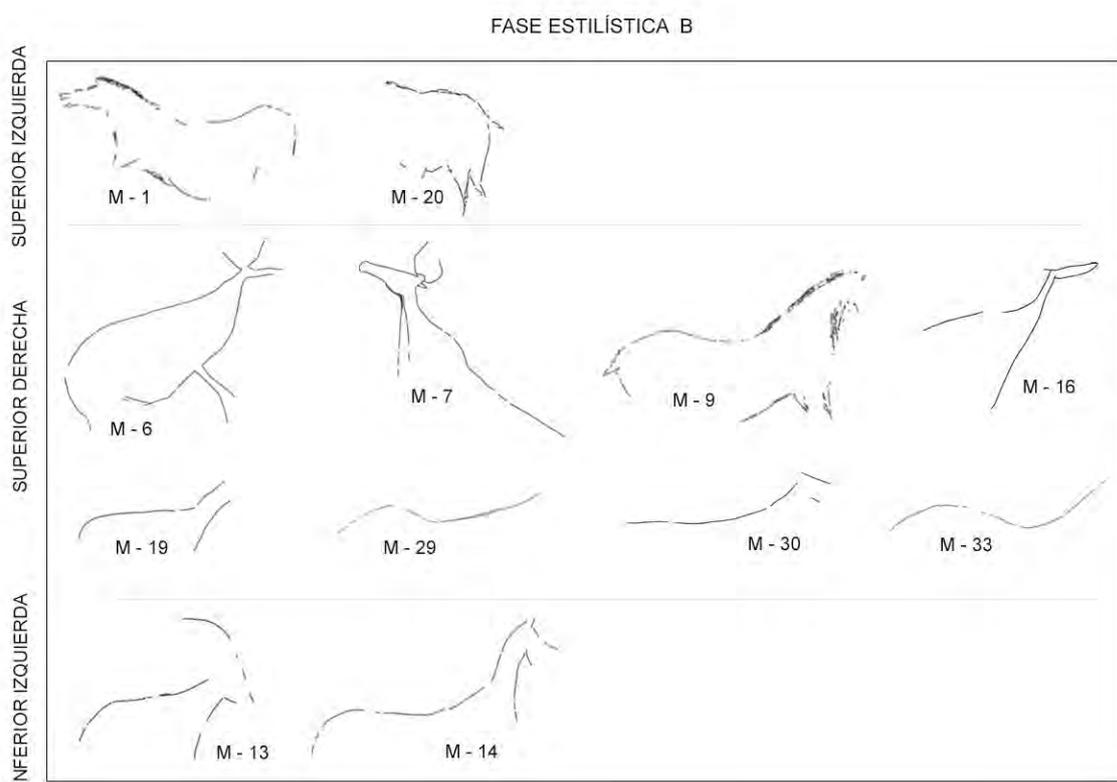


Figura 214. Zoomorfos adscritos a la fase estilística B documentados en el panel principal.

Se trata, por tanto, de un total de 12 zoomorfos, un 33% del cómputo final. Los animales indeterminados son los más abundantes (4 UGs), seguidos de los caballos (3 UGs) y los uros (2 UGs). Finalmente, la cabra, la cierva y un cérvido, cuyo sexo es difícil de determinar, tienen una presencia mínima (1 UG en cada taxón).

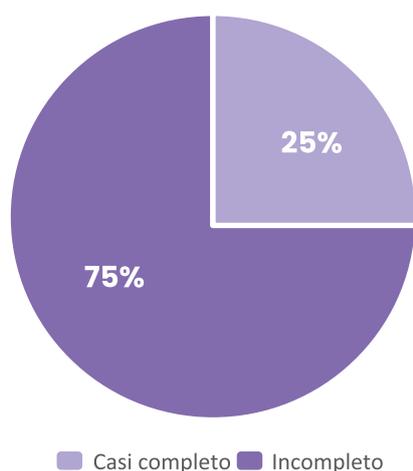


Gráfico 26. Formato de representación de los zoomorfos durante la fase estilística B.

Por lo que se refiere a las partes representadas de cada animal, un 75% se incluye en la categoría de incompletos (9 UGs), y el 25% restante en la de casi completos (3 UGs) (gráfico 26). Cabe mencionar que en esta fase no hemos documentado ningún zoomorfo de factura completa. En relación a los incompletos, los ejemplares se encuentran bastante repartidos en cada grupo: mitad superior (3 UGs), simplificación (2 UGs), línea cervico-dorsal (2 UGs), mitad anterior (1 UG) y mitad posterior (1 UG). A diferencia de la fase antigua, los prótomos y los cuerpos acéfalos están ausentes en este momento (gráfico 27). En los individuos casi completos se muestran exclusivamente las patas anteriores.

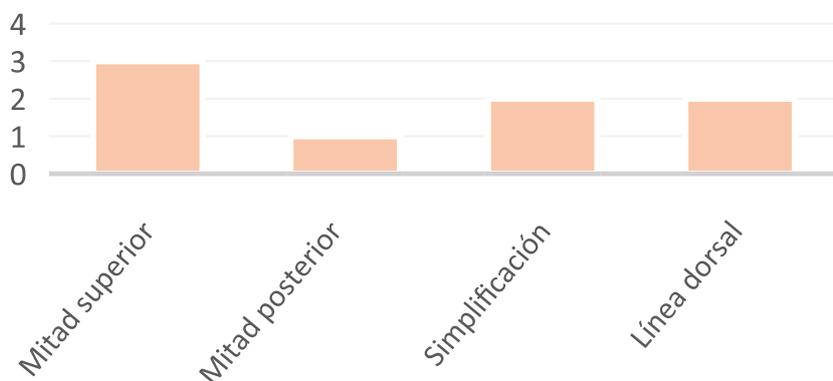


Gráfico 27. Partes representadas en los zoomorfos incompletos durante la fase estilística B.

En cuanto a la perspectiva, el 60% de los individuos se representa en perfil absoluto, mientras que la perspectiva oblicua, que en la etapa anterior jugó un papel relativamente importante, desciende de manera considerable (1 UG). La biangular recta no experimenta cambios muy bruscos, pues en esta fase contamos con 2 UGs, una vez más vinculadas a los uros. La perspectiva correcta o uniangular se aplica por primera vez en la composición y solo a un ejemplar (gráfico 28). El dominio del perfil absoluto sobre la perspectiva biangular oblicua es un aspecto que también caracteriza la fase reciente de Parpalló, donde a partir del Solutrense medio superior los valores del perfil absoluto se sitúan por encima del resto.

En relación a la animación, aunque sus valores ascienden ligeramente, sigue sin ser un rasgo determinante en las representaciones, todo teniendo en cuenta el bajo número de individuos documentados en esta fase. El 60 % de zoomorfos no presentan animación (6 UGs), mientras que el 40% (4 UGs) muestran animación segmentaria en cabeza (2 UGs) o rabo (2 UGs). Como ya comentamos para la fase anterior, esta situación no difiere de la observada en la colección mueble.

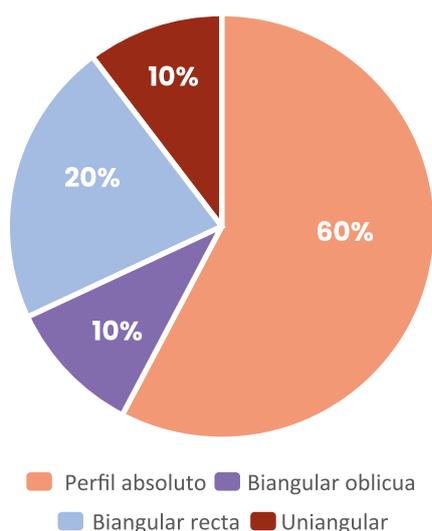


Gráfico 28. Tipo de perspectiva durante la fase estilística B.

La manera de articular las distintas partes que componen la figura presenta novedades en esta etapa. La incorporación de los detalles anatómicos, la tendencia modelante del trazo en determinadas partes del cuerpo o la introducción de la perspectiva correcta son aspectos que nos llevan a situar al caballo M – 1, el cérvido M – 20 y el uro M – 7 en el estadio figurativo analítico. Si bien estos no llegan a reproducir el realismo visual en su sentido más estricto, se introducen elementos dotados de un cariz más naturalista, que alejan estos motivos del estadio figurativo esquemático, grupo en el que se han incluido el resto de zoomorfos documentados en el panel principal. Por lo que respecta a la ejecución de las cabezas, nos encontramos con una situación muy similar a la fase estilística A. Las cabezas abiertas en su parte superior

siguen siendo dominantes y suponen el 62% del total (5 UGs), mientras que las cerradas no varían en número con respecto a la etapa anterior ya que vuelven a inventariarse 3 ejemplares. No obstante, la importancia porcentual de estas últimas difiere sensiblemente de la fase antigua, pasando de un 17% a un 38%. En cuanto a la terminación de la cabeza de los caballos, se opta exclusivamente por la ejecución de crineras en escalón (3 UGs) y las orejas lineales están ausentes. Las cornamentas de los uros también presentan una sola fórmula, en “U” abierta lineal (2 UGs), y en el caso de la única cabra documentada y la cierva, se opta por ejecutar un cuerno y oreja simple lineal (tabla 10). Las líneas frontales rectas continúan siendo mayoritarias (6 UGs), y las cóncavas sufren un descenso considerable (1 UG). En la secuencia de Parpalló las cabezas cerradas no superan a las abiertas hasta bien avanzado el Magdaleniense. Por lo que respecta a las cabezas de los caballos, las crineras en escalón muestran valores muy significativos a lo largo de todo el ciclo Pre-magdaleniense, pero este aspecto se acentúa aún más a partir de la etapa reciente (Villaverde, 2009).

Parte superior	Abierta	5
	Cerrada	3
Caballos	Crinera en escalón	3
	Orejas lineales	0
Cabras, cérvidos e indeterminados	Triple trazo lineal	0
	Simple lineal	2
	“V” lineal	0
	Líneales	0
Uros	“U” abierta lineal	2
	Simple lineal	0
	Lineal doble	0

Tabla 10. Terminación de la parte superior de la cabeza en los zoomorfos durante la fase estilística B.

Los morros abiertos y cerrados presentan valores muy próximos durante esta fase. Por un lado, los abiertos suponen el 57% (4 UGs) y, por otro lado, los cerrados el 43 % (3 UGs). A pesar de que los primeros sean superiores en número, no hay que pasar por alto la mayor presencia que adquieren los cerrados con respecto al período anterior. En cuanto a su terminación, hemos documentado la forma redondeada (2 UGs) y la apuntada (1 UG), ambas ausentes en la fase antigua (tabla 11).

Terminación	Abierta	4
	Cerrada	3
Forma	Redondeada	2
	Recta	0
	Apuntada	1
	Caído asimétrico	0

Tabla 11. Terminación del morro en los zoomorfos durante la fase estilística B.

En el caso de las quijadas, las rectas y convexas tienden a igualarse (3 UGs en cada grupo) y se documenta por primera vez la forma sinuosa en un ejemplar. En Parpalló también encontramos un predominio de los morros abiertos durante gran parte del Solutrense y los cerrados no cobran importancia hasta la primera mitad del Solútreo-gravetiense, cuando también lo hagan las formas redondeadas sobre las rectas. La quijada sinuosa coincide, en líneas generales, con la categoría de quijadas modeladas de Parpalló que, aunque en cantidades reducidas, su presencia es más evidente a partir de la fase reciente pre-magdalenense y tiene su culmen en el Magdaleniense superior.

En lo que concierne a la construcción del cuerpo, la articulación del cuello y la quijada se muestra en todos los individuos en los que ha sido posible determinar este aspecto (4 UGs). Como explicamos en el apartado anterior, el predominio de cuellos y quijadas articulados es un aspecto significativo en todos los niveles de Parpalló aunque, en lo que concierne al Pre-magdalenense, sus valores se acentúan especialmente en el Solútreo-gravetiense.

La presencia o no de inflexión entre el pecho y la pata se ha podido observar en dos individuos, uno con articulación y otro sin ella. En relación a la configuración de la línea cérico-dorsal, las formas en “S” marcada, que habían sido predominantes en la fase antigua, muestran un descenso muy significativo y solo se documenta en un ejemplar. Las líneas en “S” suave pasan

a ser los tipos principales y suponen el 67% (8 UGs) del total. Las líneas rectas y recto-convexas tienen valores muy próximos a la etapa anterior con 2 UG y 1 UG respectivamente (gráfico 29). En Parpalló, las líneas cérvico-dorsales en “S” marcada pierden importancia a partir del Solutrense medio (Villaverde, 1994), situación que viene a coincidir con la que acabamos de describir para la fase reciente del conjunto parietal. Las grupas pasan a ser predominantemente altas (6 UGs), en contraste con las bajas (2 UGs) y el vientre es convexo en los tres zoomorfos en los que aparece este atributo.

En relación a la naturaleza del trazo en la ejecución del cuerpo, es discontinua en todos los casos (12 UGs) y se combina con la modalidad de trazo rectilíneo en 9 UGs y con la modelante en 3 UGs. Por tanto, nos encontramos, de nuevo, con un predominio del trazo discontinuo y rectilíneo. Es interesante apuntar el tímido aumento del trazo discontinuo y modelante que, también en Parpalló, comienza a ganar presencia a final de la fase reciente anticipando lo que ocurrirá más tarde en el Magdaleniense.

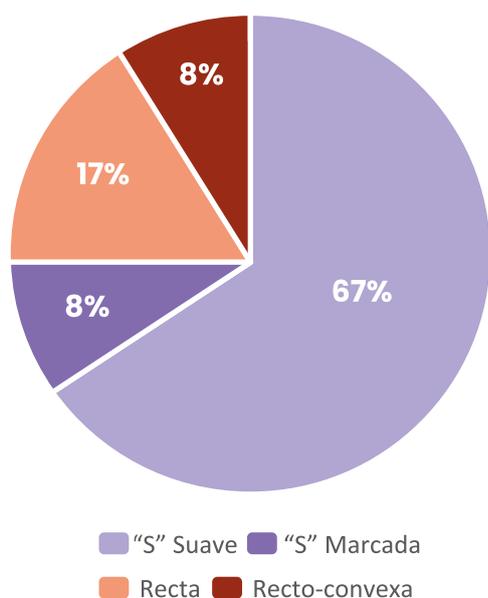


Gráfico 29. Tipos de línea cérvico-dorsal identificados en los zoomorfos durante la fase estilística B.

Un último rasgo a considerar entre aquellos que intervienen en la construcción del cuerpo tiene que ver con las proporciones. La desproporción sigue siendo una pauta muy presente durante esta fase y se observa en el 75% (6 UGs) de los zoomorfos en los que se puede distinguir este rasgo. La desproporción entre la cabeza y el cuerpo es la más común, en un caso relacionada con cabeza pequeña y cuerpo grande (M – 6), en otro ocasionada por la ejecución de una cabeza grande en un cuerpo de tamaño normal (M – 14) o incluso por la excesiva estrechez del cuello y la prolongación de la línea del pecho en relación a la cabeza (M – 16). En un ejemplar la desproporción se hace patente en las pequeñas dimensiones de la cabeza y las patas en re-

lación a su cuerpo (M – 9), otro posee unas patas relativamente pequeñas y un cuerpo más masivo (M – 20) y un último zoomorfo muestra rasgos de desproporción fruto del alargamiento exagerado de su línea cérvico-dorsal mediante una línea recta (M – 7). Solo dos individuos gozan de proporciones correctas. Los cuerpos con algún signo de gravedad son muy escasos y se reducen respecto a la etapa anterior, tan solo 2 UGs la presentan y en ambos casos va ligada a la factura de su parte posterior. La tendencia de la gravedad a disminuir es un rasgo que también se observa en la secuencia mueble. Los cuellos con tendencia al alargamiento, que en la etapa anterior presentaban valores idénticos a los no proyectados, ahora disminuyen y, de 8 individuos en los que podemos definir este rasgo, se ha documentado en 3 UGs. Este descenso en la etapa reciente se documenta del mismo modo en Parpalló.

Como ya vimos al comentar los formatos de representación, muy pocos zoomorfos documentados en esta fase dan cuenta de las extremidades (4 UGs). Los tipos son diversos: patas de líneas paralelas divergentes (1 UG), triangulares (1 UG) y paralelas abiertas naturalistas (1 UG), así como un caso de patas inacabadas de las que solo se insinúa su arranque mediante dos líneas que tienden a converger y que adquieren una forma casi triangular. Salvo las paralelas abiertas naturalistas, asociadas al tren posterior, el resto se vinculan a las patas anteriores del animal. Las patas paralelas divergentes, que como ya señalamos es una fórmula de representación más ligada a momentos antiguos, también posee un ejemplo en Parpalló en la plaqueta 18686, que data del final del ciclo pre-magdalenense. Por lo que respecta a las triangulares, encontramos algunos ejemplos de esta modalidad vinculada a las extremidades anteriores en el Solutrense medio superior y el Solutrense superior (Villaverde, 1994).

En relación a la figuración de detalles anatómicos, al igual que en la fase anterior, los zoomorfos caracterizados por la ausencia de detalles siguen siendo superiores numéricamente (8 UGs). No obstante, no debemos pasar por alto el leve incremento que experimenta el número de detalles, aunque solo sea en 4 individuos, y que se materializa en el dibujo de la boca, el ollar, la testuz, la oreja o el rabo.

En la fase estilística B podemos distinguir, asimismo, otra serie de procedimientos que encuentran sus paralelos en la Cova del Parpalló. Las cabezas de uros, caballos y ciervas se caracterizan, a diferencia de la etapa anterior, por su forma alargada (Villaverde *et al.*, 2005; Villaverde *et al.*, 2009). Algunos ejemplos de la secuencia mueble se documentan en la cierva 16735, los caballos 17156 A y 18123, y los uros 17860 y 17865 (figura 215). Además, tal y como hemos podido observar en Meravelles, los caballos incorporan más frecuentemente el detalle de la crinera ejecutada mediante trazo múltiple, ausente en la primera fase. Este rasgo, que hemos documentado en M – 1 y M – 9, encuentra sus paralelos en las plaquetas 17760, 17767 y 17989 (figura 216).

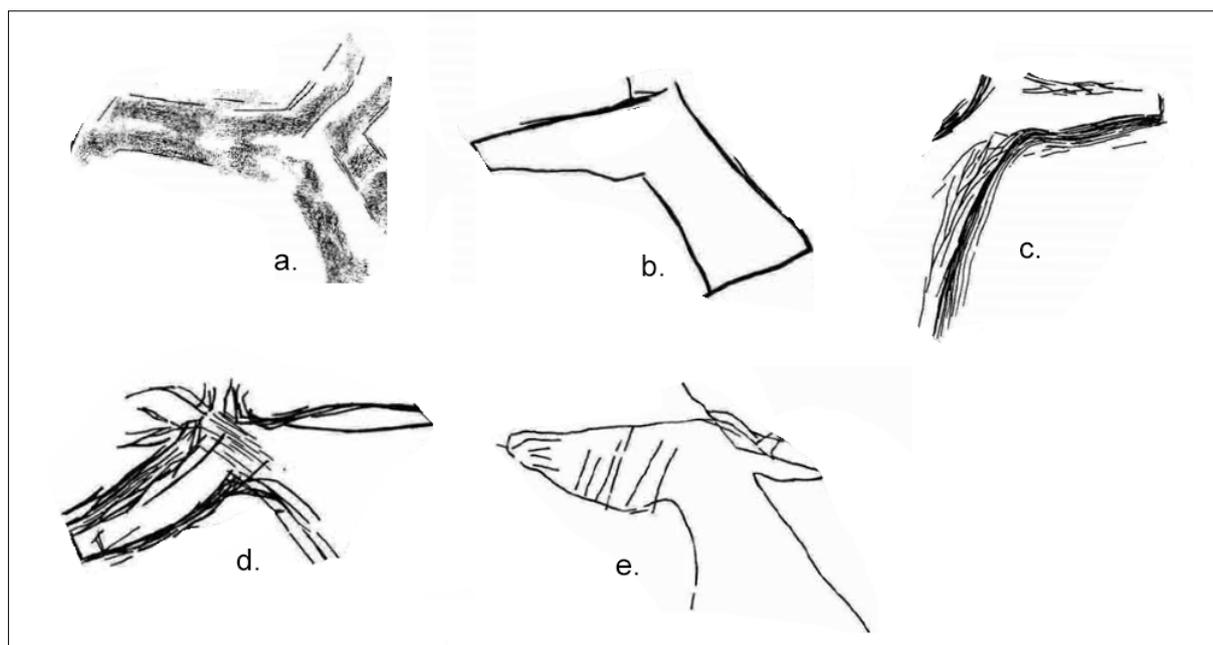


Figura 215. Cierva procedente de la plaqueta 16735 (a), caballos 17156 A (b) y 18123 (c), y uros 17860 (d) y 17865 (e) (Villaverde, 1994).

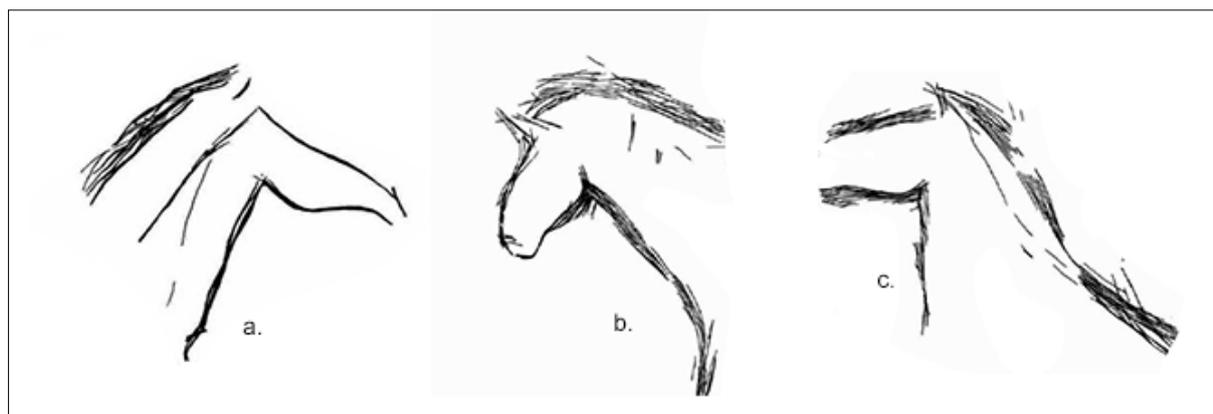


Figura 216. Caballos documentados en las plaquetas 17760 (a), 17767 (b) y 17989 (c) (Villaverde, 1994).

En la ejecución del cuerpo también se producen novedades respecto a la etapa anterior. Las colas, que quedaban emplazadas en la parte baja de la grupa mediante una solución muy poco naturalista, se sitúa ahora en una posición normal tal y como muestra el caballo M – 9 y el cérvido M – 20. Además, en este último, se aplica por primera vez la perspectiva correcta y aprovecha los accidentes naturales de la roca para simular las patas anteriores, lo que aumenta la complejidad de esta figura. Algunos ejemplos del detalle de la cola en la etapa reciente en Parpalló se documentan en las plaquetas 17757 B, 17758, 17989, 18150 A y 18686.

El aumento de animales proporcionados en Meravelles no es tan notable como en Parpalló, aunque si es cierto que los cuerpos son menos masivos, salvo M – 6, y la proyección de los cuellos es apenas perceptible. El descenso de la gravidez y la menor presencia de cuellos alargados con respecto a la etapa anterior, contribuyen a que la sensación de desproporción sea menos marcada.

El uro M – 6 constituye uno de los casos más llamativos de desproporción en esta fase y su diseño recuerda a otros ejemplares de cronología más antigua debido, principalmente, a su cabeza, de tamaño pequeño en relación al cuerpo, caracterizado por la masividad en su parte posterior, algo que no es tan frecuente en los zoomorfos del Solutrense evolucionado. Además, si recurrimos a la matriz Harris obtenida en el análisis de las superposiciones en el sector superior derecho podemos observar que el uro M – 6, la cierva M – 16 y las abreviaciones M – 29 y M – 19 se incorporan a esta zona del panel en último lugar. Este fenómeno podría relacionarse con una vuelta a formas de representación “arcaicas”, más propias de la etapa antigua pre-magdalenense, y que en la secuencia de Parpalló se documentan en el Magdaleniense antiguo A (Villaverde, 1994; Villaverde 2005a). De hecho, encontramos varios ejemplares que comparten con M – 6 algunas de sus principales características. El uro de la plaqueta 19016 A (figura 217 a) tiene la cara muy alargada y la cornamenta en “U”, ejecutada en perspectiva biana-gular recta. Estos rasgos también acompañan al uro de Meravelles, aunque este se diferencia por el carácter abierto del morro y de la parte superior de la cabeza. Las patas son en arco en el primero y de líneas paralelas divergentes en el segundo. En ambos casos se trata de fórmulas dotadas de cierto valor cronológico en la región central mediterránea ibérica, vinculadas más frecuentemente a las grafías del horizonte antiguo. Asimismo, la desproporción causada por la figuración de cabezas pequeñas y cuerpos masivos es la característica más llamativa en las cabras de las piezas 19005 y 19010 (figura 217 b y c), cuyas cabezas se asemejan mucho a la del uro M – 6. En los tres casos la cabeza es alargada, con la línea frontal y las quijadas rectas, y una terminación abierta del morro y de la parte superior. Tampoco faltan en este período ejemplos de abreviaciones como la del cáprido de la plaqueta 18888 B, del cual se representa la línea cérvico-dorsal y la cornamenta.

Por lo que respecta a la cierva M – 16, encontramos un zoomorfo de factura similar en la 19150 B, procedente del Magdaleniense antiguo B. Se trata de un ciervo en perfil absoluto con cornamenta simple lineal. El morro es alargado y cerrado, y el cuello se caracteriza también por su estrechez y proyección. Además, al igual que M – 16, presenta la línea cérvico-dorsal en “S” suave y la línea del pecho prolongada (figura 217 d).

La existencia de la fase estilística B en Meravelles queda avalada, como vimos en la etapa anterior, por el estudio de la estratigrafía parietal, así como por sus similitudes con la colección mueble de Parpalló. En relación a las cabezas, seguimos encontrando un predominio de cabezas y morros abiertos, aunque se produce un aumento progresivo de morros cerrados. Las ca-

bezas son preferentemente alargadas, a lo que se suma, en el caso de los caballos, la presencia predominante de la crinera en escalón y el detalle de esta ejecutado mediante trazo múltiple. Por lo que respecta a la construcción del cuerpo, decrece la importancia de las líneas cérvico-dorsales en “S” marcada y, aunque la desproporción sigue siendo un aspecto importante en las figuras de esta fase, los cuerpos son menos masivos que en la etapa anterior y también hay un menor número de zoomorfos con cuellos proyectados. La presencia de detalles anatómicos internos y externos crece y, además, se caracterizan por una mayor diversidad. En cuanto a la perspectiva, existe un dominio del perfil absoluto y se documenta por primera vez la perspectiva uniangular. Por último, la naturaleza del trazo sigue siendo discontinua y rectilínea, tal y como vimos en la fase A.

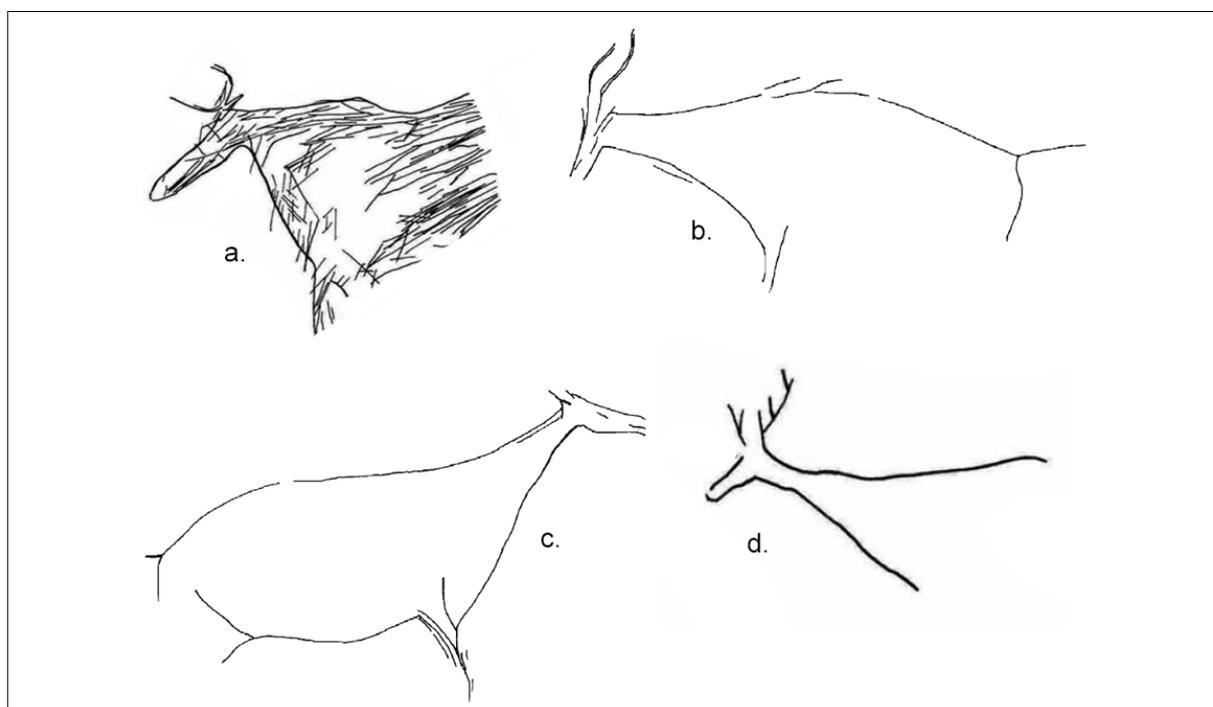


Figura 217. Uro documentado en la plaqueta 19016 A (a), cabras 19005 (b) y 19010 (c), ciervo 19150 B (d) Villaverde, 1994).

La técnica de ejecución de los zoomorfos adscritos a la fase estilística B presenta novedades significativas con respecto a la etapa anterior. El trazo múltiple, de perfil en “U” y ancho se asocia exclusivamente a estos momentos. Los caballos M – 1 y M – 9 incorporan el trazo múltiple para mostrar el detalle de la crinera y el uro M – 7 en la parte de la quijada y pecho. El cérvido M – 20 y el caballo M – 14, así como M – 7 y M – 1, poseen un surco grabado ancho que, en el caso de los tres primeros es de perfil en “U”. Estas características técnicas facilitan su identificación en el panel, ya que son las figuras más visibles. Si recurrimos a la secuencia mueble de

Parpalló, podemos observar como el trazo múltiple adquiere valores significativos durante la fase reciente pre-magdalenense, sobre todo en el Solútreo-gravetiense, cuando esta modalidad se documenta en una parte importante de los zoomorfos identificados (Villaverde, 1994).

El empleo de distintos métodos de datación indirecta, como el estudio de las superposiciones y la comparación con el arte mobiliario de Parpalló, nos ha llevado a plantear la existencia de dos fases estilísticas en Meravelles que, como ya señalamos, coincidirían con la etapa antigua y reciente del Pre-magdalenense en la región central mediterránea. Sin embargo, y pesar de los cambios observados en los patrones compositivos, no es posible determinar si estamos ante procesos decorativos de corta duración en cada una de las fases o, por el contrario, de decoración continuada a lo largo de varios episodios temporales. La uniformidad técnica y estilística que caracteriza al conjunto de motivos en ambas etapas, sugiere que podríamos encontrarnos ante la primera opción. De hecho, si fijamos nuestra atención en la colección mueble de Parpalló, en la fase A es posible situar la ejecución de estos ciclos relativamente cortos en momentos antiguos de la secuencia, y en la fase B en momentos avanzados del Pre-magdalenense, más próximos al Solútreo-gravetiense. No obstante, tal y como ha revelado el estudio minucioso de la composición, es posible observar diferencias significativas entre el tratamiento de los motivos de la fase antigua documentados en el sector superior derecho y el sector inferior derecho. Anteriormente señalamos esa manera tan particular de ejecutar el tren trasero en determinados zoomorfos de la fase antigua y que se materializaba en la unión de la grupa con las patas traseras mediante una ligera inflexión curva dando lugar a una forma en "S". En este sentido, hemos observado dos tendencias: por un lado, la que caracteriza a la cabra M - 5 del sector superior derecho y al indeterminado M - 12 del sector inferior izquierdo y, por otro lado, la que se aplica al uro M - 22 y el indeterminado M - 25 en el sector inferior derecho (figura 218). Las diferencias entre los dos sectores se materializan, además, en la orientación de los motivos, que miran mayoritariamente a la derecha en el superior y a la izquierda en el inferior, así como en el tamaño de los zoomorfos, con una preferencia por las formas medianas en el primero y por las pequeñas en el segundo. Las discrepancias incluso pueden extenderse al formato de representación. En el sector superior derecho encontramos una mayoría de individuos casi completos, mientras que, en el inferior, predominan los incompletos y los prótomos, además de localizarse el único ejemplar completo de todo el panel.

En definitiva, y desde que presentamos el estudio estratigráfico del sector superior derecho en el capítulo anterior, hemos insistido en la imposibilidad de precisar los lapsos temporales que se suceden dentro de cada fase estilística. Sin embargo, existen ciertos procedimientos en los modos de representación de la fase antigua que podrían sugerir, al menos, la existencia de dos momentos o artistas distintos. No ocurre lo mismo en la fase reciente, cuando el tratamiento del espacio presenta más semejanzas. Durante este momento se decora el sector superior izquierdo, y parte del superior derecho y del inferior izquierdo. Los zoomorfos se disponen en posición horizontal con inclinación ascendente, salvo en el caballo M - 1, condicionado

por los resaltes naturales del soporte. Además, se observa un interés por el dibujo de animales de grandes dimensiones en los tres sectores y por una orientación de los motivos hacia la derecha (con la única excepción de M – 1, que mira a la izquierda). Estas similitudes se extienden también a las asociaciones temáticas. Tanto en la parte superior derecha del panel como en la inferior izquierda hemos documentado una asociación entre un zoomorfo de tamaño grande y otro mediano superpuestos, además, en simetría oblicua y ocupando una posición central en ambos casos. En la fase reciente, los caballos M – 1 y M – 9 siguen un procedimiento análogo en su ejecución, que se materializa tanto en la manera de representar la línea dorsal, como en la plasmación del detalle de la crinera mediante trazo múltiple con una factura muy similar (figura 219 a y b). Por último, debemos hacer referencia al dibujo de la cola en el caballo M – 9 y en el cérvido M – 20, que en ambos casos sigue un esquema casi idéntico (figura 219 c y d). Esta homogeneidad, así como un menor número de motivos inventariados para este momento, podría indicar, como ya señalamos, que durante la fase reciente nos encontramos ante un espacio decorado en un ciclo relativamente corto.

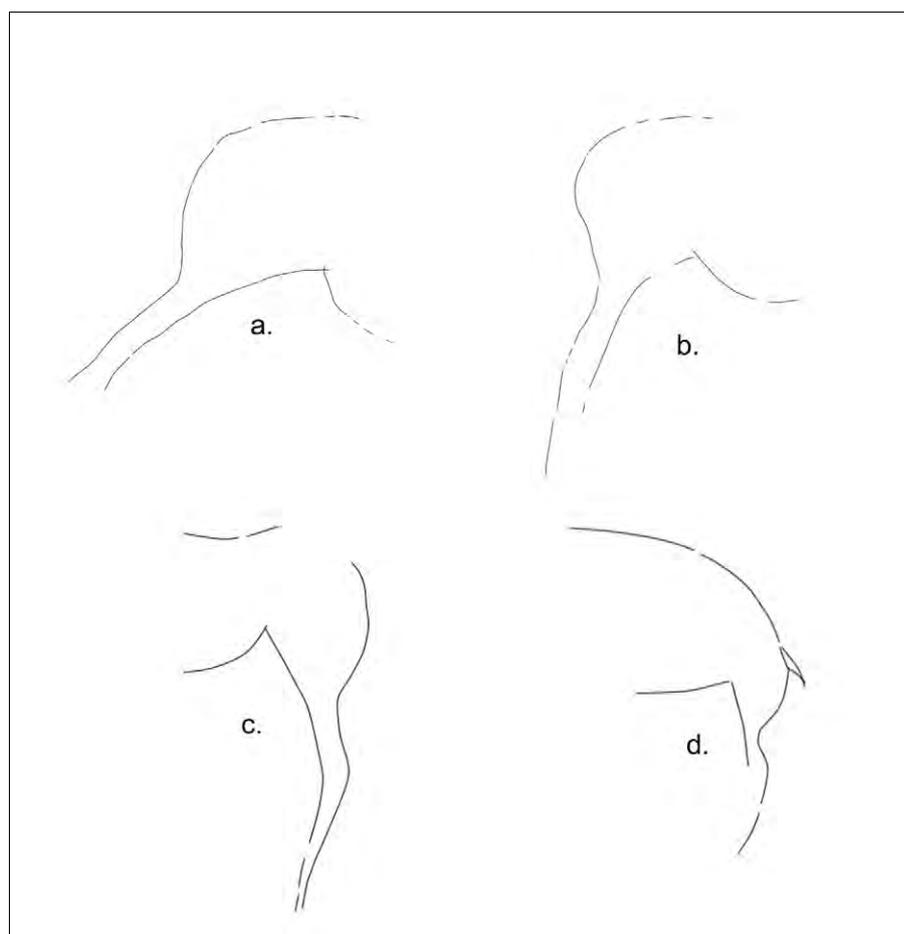


Figura 218. Tren trasero de la cabra M – 5 (a), indeterminado M – 12 (b), uro M – 22 (c) e indeterminado M – 25 (d).



Figura 219. Parte superior del caballo M - 1 (a) y M - 9 (b), y tren trasero del caballo M - 9 (c) y del cérvido M - 20 (d).

7.3.3 Más allá de La Safor: paralelos y contactos a nivel regional y suprarregional

Durante el Pre-magdalenense existen tradiciones gráficas compartidas entre la región mediterránea ibérica, la región Cantábrica y el sur de Francia, prueba de los contactos a larga distancia e intercambios culturales que se producen durante este extenso período (Villaverde, 2005a y b; Villaverde *et al.*, 2009; Villaverde, 2015; Villaverde, 2018). Algunas convenciones estilísticas como los morros de los caballos en “pico de pato”, la vista frontal de los cuernos de los bisontes y la línea ventral cóncava de los mamuts, tienen una amplia dispersión geográfica y, además, están dotadas de una cierta continuidad cronológica (Petrognani 2009 y 2013). El análisis estilístico de los zoomorfos de Meravelles y el examen pormenorizado de otros focos de producción artística nos ha permitido avanzar en esta dirección. Antes de comenzar la búsqueda de paralelos dentro y fuera de la región, seleccionamos una serie de rasgos que durante nuestro estudio habíamos considerado de especial interés debido a su presencia notable en Meravelles o a su carácter definitorio en la región central mediterránea o, por el contrario, a su aparición puntual en el conjunto parietal o su documentación esporádica en Parpalló. Desde finales del S.XX, hay ciertas convenciones que por excelencia han estado más presentes en los principales estudios sobre el arte regional, como las cabezas trilineales o los hocicos en pico de pato que acabamos de mencionar (Fortea, 1978). Sin embargo, los procedimientos escogidos en nuestro análisis han quedado fuera de las principales comparaciones estilísticas realizadas a nivel suprarregional.

Entre los modos de construir el cuerpo, hemos querido resaltar la presencia de cuellos proyectados, sobre todo en aquellos ejemplares donde esta convención se aplica de manera exagerada. En relación a las extremidades, hemos tratado, por un lado, la ejecución de las patas mediante dos líneas paralelas divergentes en su extremo distal y, por otro lado, las realizadas mediante líneas paralelas abiertas, que se disponen proyectadas hacia atrás y se unen a la grupa en forma de “S”. Por último, en lo que concierne a las cabezas, hemos considerado, en primer lugar, las formas de representación relacionadas con los uros de la etapa antigua y, en segundo lugar, los morros caídos asociados a los caballos.

La proyección o alargamiento del cuello es un aspecto bastante llamativo entre los ejemplares documentados en el panel principal de Meravelles, sobre todo entre los adscritos a la fase estilística A. Dentro de esta, encontramos algunos zoomorfos en los que este rasgo tiende a mostrarse de manera más exagerada mediante el dibujo de cuellos más largos y por lo general estrechos, como es el caso de M – 10, M – 17 y M – 23. Esta proyección más acentuada, que se aplica de manera intencional y especialmente a las ciervas, se documenta en otros conjuntos parietales a nivel regional y suprarregional. En tierras valencianas debemos destacar la cierva trilineal ejecutada mediante grabado en la recién descubierta Cova de les Dones (Millares, Valencia) (figura 220), cuyo dispositivo parietal es atribuido al Pre-magdalenense con representaciones que podrían remontarse a momentos antiguos dentro de este amplio período (Ruiz-Redondo *et al.*, 2023), así como el prótomo de cierva P2-F2, en perfil absoluto y con una sola oreja, de la Cova del Comte (Pedreguer, Alicante) (figura 221), adscrito probablemente, según los autores, a la fase antigua pre-magdalenense (Casabó *et al.*, 2014).

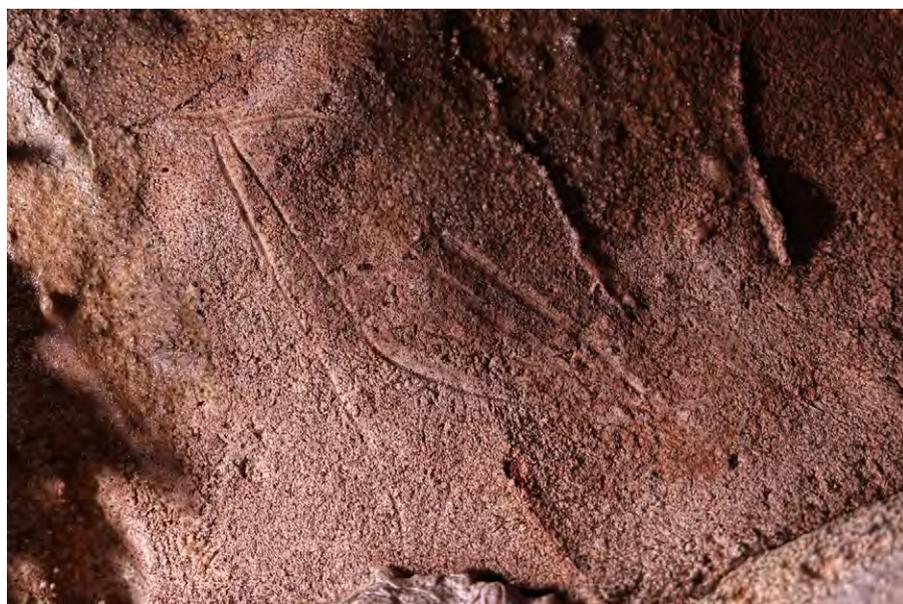


Figura 220. Cierva grabada en Cova de les Dones (Ruiz-Redondo *et al.*, 2023).

Dentro de la región mediterránea ibérica es posible señalar otros ejemplos en Andalucía. Por un lado, en la cueva de Nerja (Nerja, Málaga), la cierva solutrense Ne. 188/I (Sanchidrián, 1994), que sigue un planteamiento muy similar a M – 10 en la ejecución de su cabeza, cerrada en la parte superior y con las orejas en “V” lineal, y con un morro estrecho y abierto. Por otro lado, en la cueva de Ardales (Ardales, Málaga) hemos inventariado un mayor número de individuos incluidos, fundamentalmente, en el primer ciclo de decoración de la cavidad (Auriñaciense – Gravetiense) (Cantalejo *et al.*, 2006c). En las ciervas trilineales IV. A. 5. 1 y IV. A. 3. 5 las orejas se ejecutan mediante dos trazos lineales divergentes, en IV. A. 3. 2, IV. C. 5. 14 y IV. A. 8. 3 son de carácter lineal ejecutadas mediante dos trazos verticales y, por último, IV. C. 4. 1 posee las orejas en “V” lineal. Esta misma convención se documenta también en el sureste francés, siendo el yacimiento de Cosquer (Marseille, Francia) el mejor exponente. Las ciervas C2, C3 y C4 (Clottes *et al.*, 2005) poseen cuellos proyectados que se acompañan en el primer caso de orejas en “V” abierta lineal, y en los otros dos de orejas lineales mediante trazos verticales. Además, en C4 las patas se prolongan otorgando a la representación un escaso naturalismo, rasgo que ya apuntamos en el uro M – 22, el indeterminado M – 25 y el caballo M – 26 de Meravelles. Por último, es interesante señalar el ejemplar documentado en Roucadour (Lot, Francia) y de cronología gravetiense (Lorblanchet, 2010) que, aunque no sea una cierva, el tratamiento de las proporciones y la proyección del cuello lo acercan mucho a los individuos ya descritos (figura 221).

La modalidad de patas proyectadas unidas a la grupa en forma de “S” se encuentra en tres zoomorfos atribuidos a la etapa antigua pre-magdalenense de Meravelles. Estos son la cabra M – 5, la cierva M – 10 y el caballo M – 26. En todos los casos, incluidos los que presentamos a continuación, se trata de una convención aplicada a las extremidades posteriores que, en la región mediterránea ibérica, únicamente la hemos documentado en la cabra IV. B. 14. a. 3 del primer ciclo de Ardales (Ardales, Málaga) (Cantalejo *et al.*, 2006c), además del individuo ya citado con anterioridad en la colección mueble de Parpalló. Fuera de esta zona los ejemplos son más numerosos, constituyendo la región cantábrica un núcleo importante. En esta área se documenta en tres ciervas procedentes de la Lluera I (Oviedo, Asturias), Santo Adriano (Tunón, Asturias) y La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria), y en un ciervo en Micolón (Rionansa, Cantabria). En las dos primeras esta variante se asocia a patas de líneas paralelas abiertas, en la tercera a patas triangulares y, en el último, a patas de líneas paralelas abiertas naturalistas. En la región francesa del Quercy, es posible observar esta convención en un bisonte situado en la entrada de la sala prehistórica de Pech-Merle (Cabrerets, Francia) y adscrito al Gravetiense (Lorblanchet, 2010), donde las patas se proyectan hacia atrás mediante la modalidad de líneas paralelas abiertas. En el Rhône-Languedoc, en Cosquer (Marseille, Francia), la proyección de las extremidades posteriores, esta vez mediante patas triangulares prolongadas, es más evidente en la cabra Bq4 (Clottes *et al.*, 2005). Los últimos ejemplos los hemos documentado en Portugal, en las estaciones de Ribeira de Piscos (Valle del Côa, Portugal) y Fariseu (Valle del

Côa, Portugal), tratándose en ambos casos de animales indeterminados y de patas de líneas paralelas abiertas. El primer zoomorfo se asocia al Solutrense superior – Magdaleniense antiguo y el segundo al Gravetiense – Solutrense medio (Santos, 2017) (figura 222).

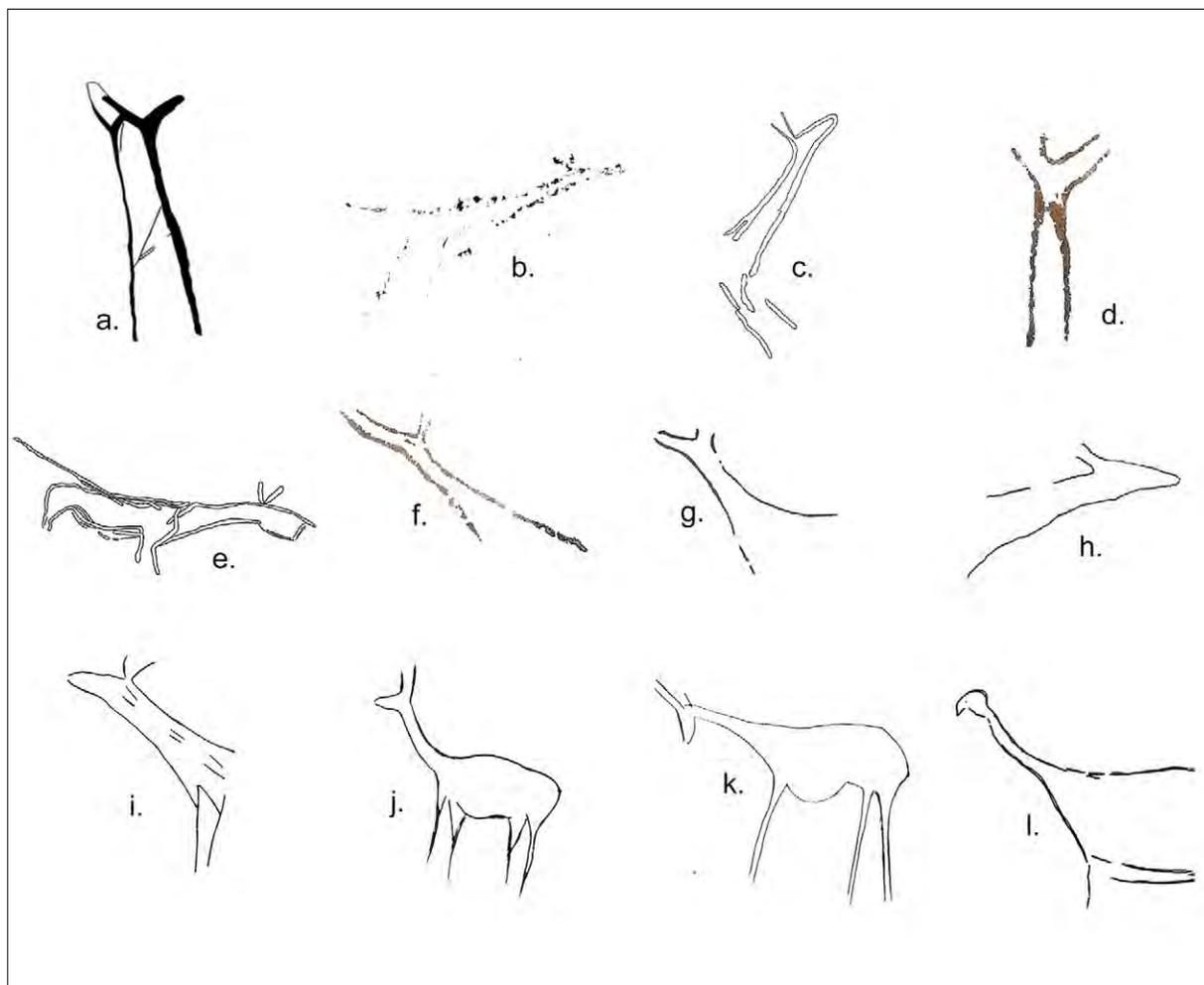


Figura 221. Prótomo de cierva P2-F2 de la Cova del Comte (a) (Casabó *et al.*, 2014), cierva Ne. 188/I de Nerja (b) (Sanchidrián, 1994), ciervas IV. A. 5. 1, IV. A. 3. 5, IV. C. 4. 1, IV. A. 3. 2 y IV. C. 5. 14 de Ardales (c-h) (Cantalejo *et al.*, 2006c), ciervas C2, C3 y C4 de Cosquer (i-k) (Clottes *et al.*, 2004) y zoomorfo de Roucadour (l) (Lorblanchet, 2010).

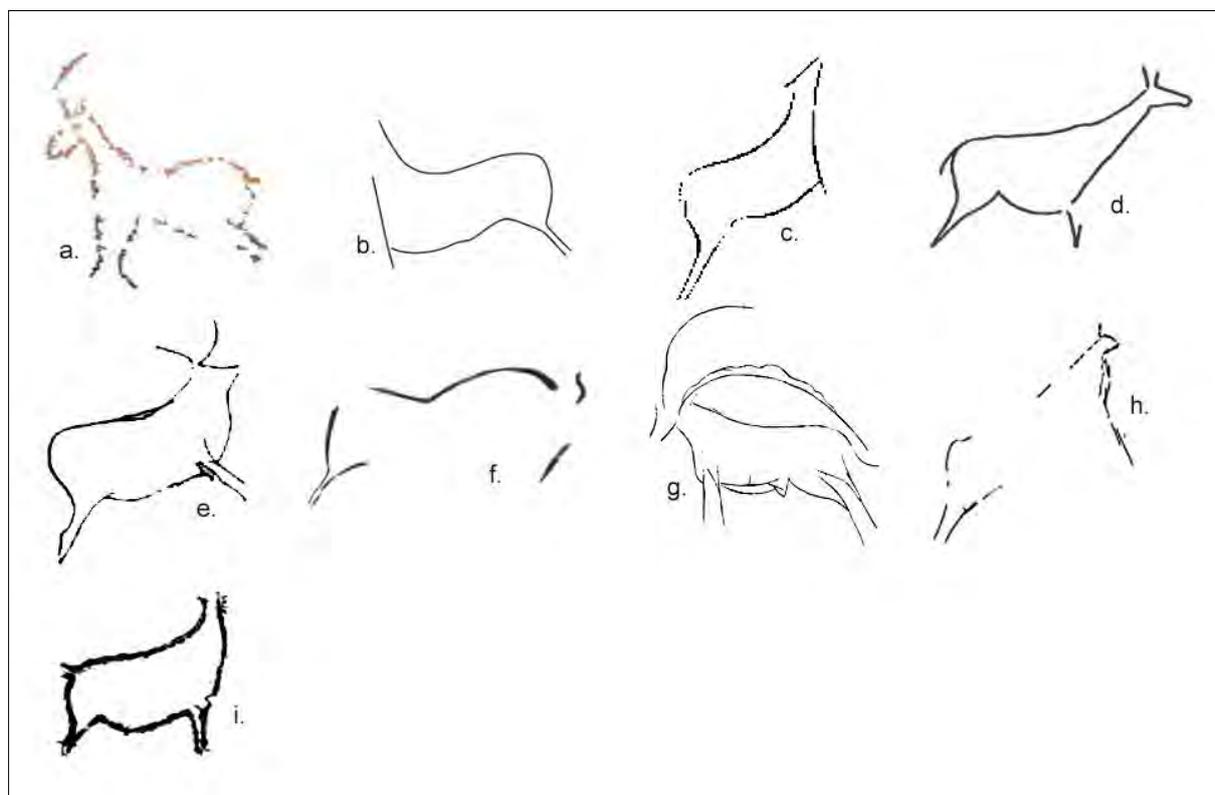


Figura 222. Cabra IV. B. 14. a. 3 de Ardales (a) (Cantalejo *et al.*, 2006), ciervas de la Lluera I (b) (Fortea, 1990), Santo Adriano (c) (Fortea, 2005) y La Pasiega (d) (Fortea *et al.*, 2004), ciervo de Micolón (e) (Garate y González, 2010), bisonte de Pech-Merle (f) (Lorblanchet, 2010), cabra de Cosquer (g) (Clottes *et al.*, 2004), indeterminado de Ribeira de Piscos (h) (Santos, 2017) y de Fariseu (i) (Santos, 2017).

En relación a la forma de ejecutar las extremidades, encontramos otra variante muy significativa en Meravelles. Se trata de la convención de patas paralelas divergentes en su extremo distal que hemos identificado en la cabra M – 4, el uro M – 6, y los indeterminados M – 21, M – 31 y M – 36. En los conjuntos parietales de la región mediterránea ibérica esta modalidad está bien documentada en Ardales (Ardales, Málaga), donde se asocia tanto a las extremidades anteriores en la cierva IV. C. 4. 1 y la cabra IV. B. 14. a. 3, ambas del ciclo inicial, como a las posteriores en el caballo IV. B. 35. a. 10, del ciclo medio (Solutrense) (Cantalejo *et al.*, 2006c). El resto de ejemplos se encuentran también en yacimientos andaluces, como la cabra Ne. 302/I de Nerja, adscrita al Solutrense (Sanchidrián, 1994), y el uro de Cueva Navarro (Gala del Moral, Málaga), de la misma cronología (Sanchidrián, 1981), en ambos casos en sus patas anteriores (figura 223).

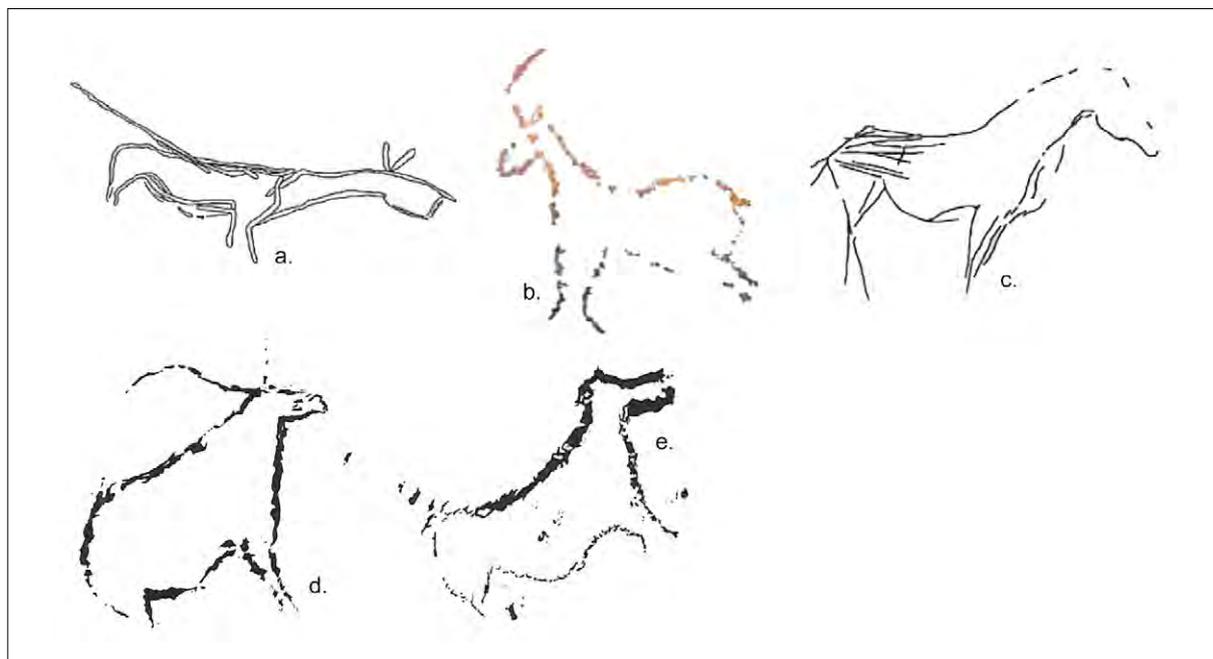


Figura 223. Cierva IV. C. 4. 1, cabra IV. B. 14. a. 3 y caballo IV. B. 35. a. 10 de Ardales (a-c) (Cantalejo *et al.*, 2006c), cabra Ne. 302/I de Nerja (d) (Sanchidrián, 1994) y uro de Cueva Navarro (e) (Sanchidrián, 1981).

Asimismo, este modo de representación se extiende a nivel suprarregional, alcanzando la región cantábrica, Francia e incluso Portugal. En Asturias se aplica a las extremidades posteriores de la cierva nº 5 de Santo Adriano; en la región del Rhône-Languedoc, en el yacimiento de Cosquer, se emplea para dibujar las extremidades anteriores en el caballo Chv 30 y la cabra Bq 19, y las posteriores en el caballo Chv 29 y la cabra Bq 6; en el norte de Francia se documenta en el tren posterior del bisonte 14 del panel XIII (Gravetiense), en Mayenne-Sciences (Mayenne, Francia) (Pigeaud, 2004); y, por último, en Portugal, en el ciervo Pn11-05 de Penascosa (Valle del Côa, Portugal) y la cabra CI26-01 de Canada do Inferno (Valle del Côa, Portugal), ambos atribuidos al Gravetiense – Solutrense medio (figura 224).

La manera de representar la cabeza y el morro del caballo M – 3 guarda estrechos paralelos con otros individuos dentro y fuera del Mediterráneo ibérico. A escala regional debemos hacer referencia al caballo IV. B. 39. a. 8 de Ardales (Ardales, Málaga) (Cantalejo *et al.*, 2006c) y el del panel XII de Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca) (Utrilla *et al.*, 2014). En el sureste francés destacan los ejemplos documentados en la Sala Hillaire y el panel “du Daguet” de Chauvet (Ardèche, Francia) (Feruglio *et al.*, 2011) y los inventariados como Chv14 y Chv41 de Cosquer (Clottes *et al.*, 2005), en el Quercy el caballo del panel IV de Roucadour (Lot, Francia) (Lorblanchet, 2010), y en la región de Aquitania es posible establecer estas similitudes con los caballos 16 y 17 de Pair-non-Pair (Gironde, Francia) (Delluc y Delluc, 1997). Por último, en la

Meseta sur peninsular, localizamos un ejemplar en la Galería principal de la cueva del Reno (Valdesotos, Guadalajara) (Alcolea *et al.*, 1997). En todos los casos se trata de cabezas con caras estrechas, morros caídos y abiertos, quijadas convexas y líneas frontales por lo general rectas, y están datados en momentos comprendidos entre el Gravetiense y Solutrense. Estos rasgos pueden combinarse, como ocurre en Meravelles, Pair-non-Pair, el caballo Ch41 de Cosquer y Fuente del Trucho, con cuellos muy esbeltos, o con cabezas pequeñas en caso de Meravelles, el caballo de Ardales, el de la Cueva del Reno y Fuente del trucho, así como en el ejemplar Ch14 de Cosquer (figura 225).

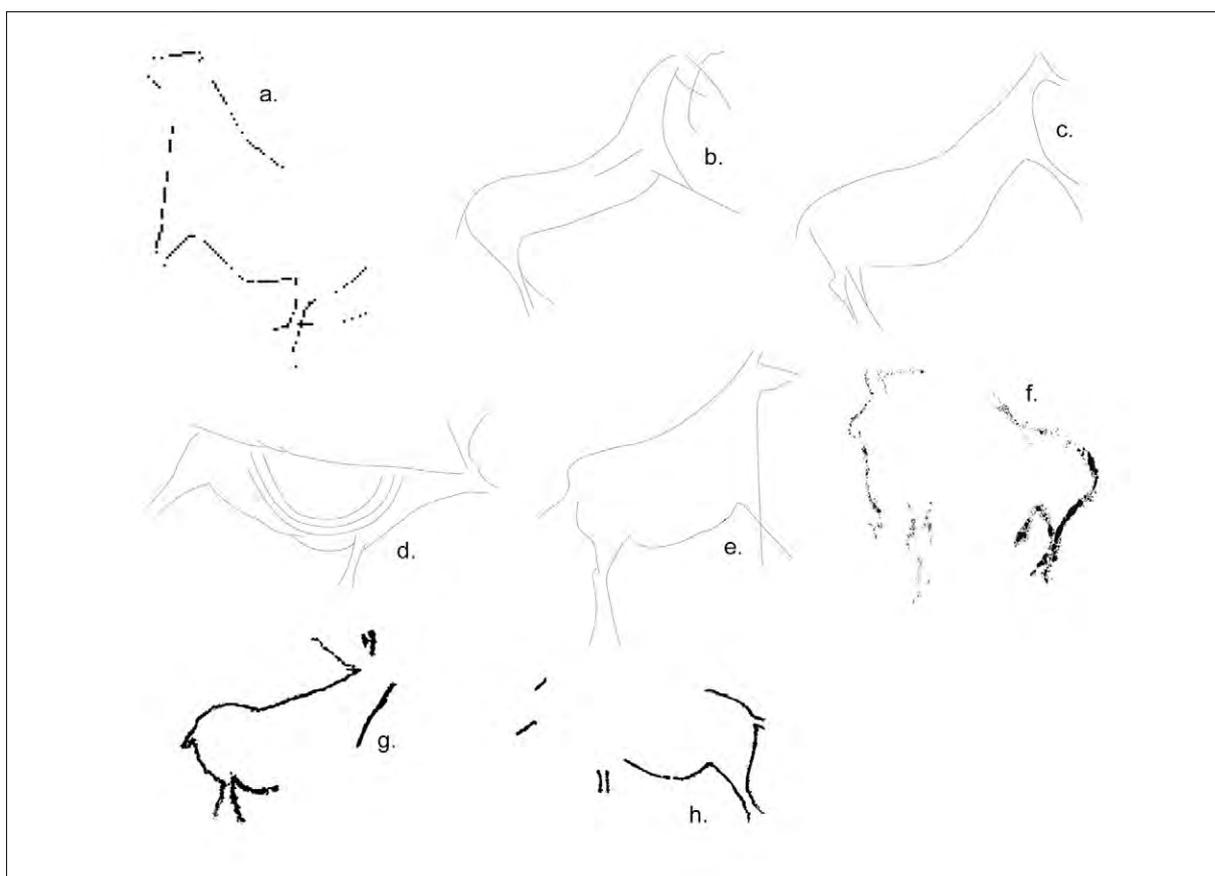


Figura 224. cierva nº 5 de Santo Adriano (a) (Fortea, 2005), caballo Chv 30, cabra Bq 19, Chv 29 y Bq 6 (b-e) (Clottes *et al.*, 2004), bisonte 14 (panel XIII) de Mayenne-Sciences (f) (Pigeaud, 2004), ciervo Pn11-05 de Penascosa (g) y cabra CI26-01 de Canada do Inferno (h) (Santos, 2017).

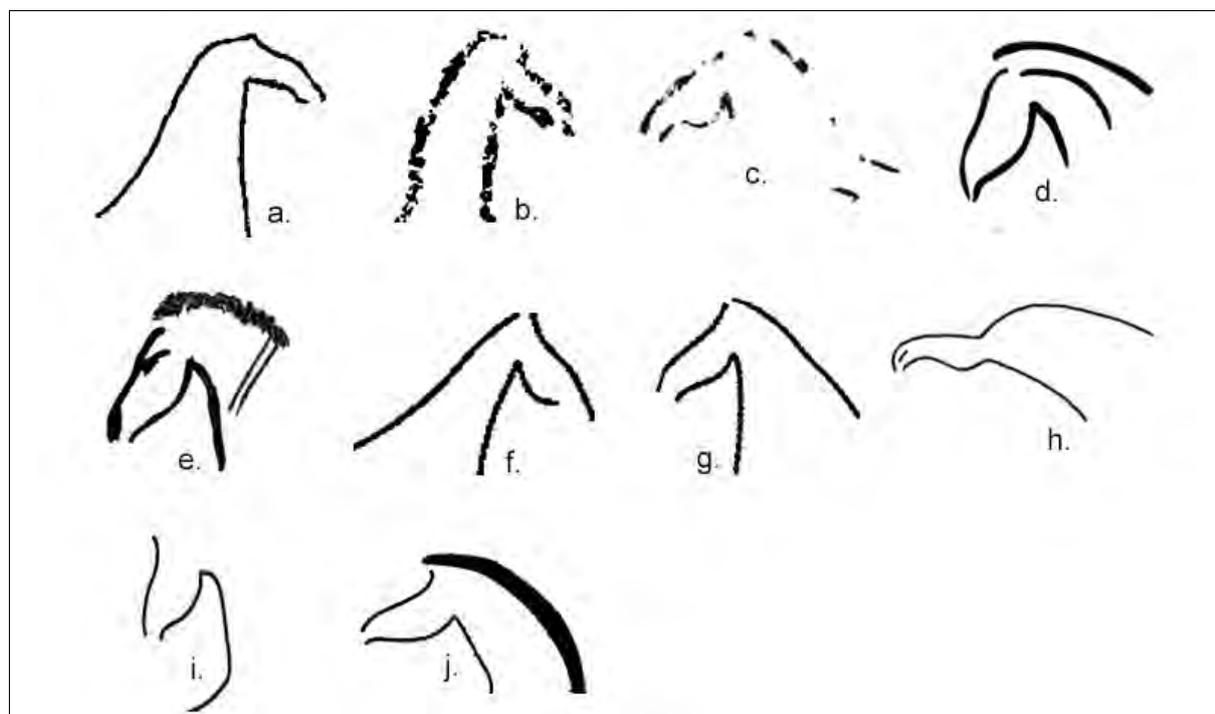


Figura 225. Caballo IV. B. 39. a. 8 de Ardales (a) (Cantalejo *et al.*, 2006), caballo del panel XII de Fuente del Trucho (b) (Utrilla *et al.*, 2014), caballos procedentes de la Sala Hillaire y el panel “du Daguet” de Chauvet (d, e) (Feruglio *et al.*, 2011), caballos Chv14 y Chv41 de Cosquer (f y g) (Clottes *et al.*, 2004), caballo del panel IV de Roucadour (h) (Lorblanchet, 2010) y caballos 16 y 17 de Pair-non-Pair (i, j) (Delluc y Delluc, 1997). cueva del Reno (Valdesotos, Guadalajara) (c) (Alcolea *et al.*, 1997).

Las cabezas de los uros de la etapa antigua en la región central del Mediterráneo ibérico se caracterizan fundamentalmente por su forma alargada y por el estrechamiento que se origina a la altura del morro. Estos rasgos, que se identifican en los uros M – 8 y M – 22 de Meravelles y en varias plaquetas de Parpalló, se localizan también en otros ejemplos de arte mueble y parietal regional y suprarregional. Por un lado, en una plaqueta procedente de la Cova de Les Malladetes (Barx, Valencia) y, por otro lado, en un zoomorfo de Fuente del Trucho, inventariado como caballo, pero con unas características que lo aproximan más a los uros de este período (Villaverde, 2020). En el uro de Malladetes tanto la terminación del morro como la de la parte superior de la cabeza son abiertas y posee un cuerno lineal echado hacia delante, como M – 22. Además, se dibuja una corta línea que podría corresponder al detalle de una oreja. Se trata, en ambos casos, de ejemplares gravetienses (Hoffmann *et al.*, 2016; Villaverde, 2005a) En el ámbito cantábrico debemos hacer referencia al uro CAS/D.I.1 de Castillo (Garate, 2010). El hocico es cerrado y recto, la cornamenta se representa en “U”, con la parte superior de la cabeza abierta, e incorpora el detalle de dos orejas lineales. En el sur de Francia es posible observar un procedimiento similar en un uro de Tête-du-Lion (Ardèche, Francia), de finales del Gravetiense o

comienzos del Solutrense (Monney *et al.*, 2014), pero en este caso sin referencias a las orejas del animal. También es interesante mencionar los uros gravetienses A2 y A3 de Pech-Merle (Cabrerets, Francia) (Lorblanchet, 2010), aunque estos no presentan un alargamiento de la cara tan pronunciado como los ejemplos anteriores. No obstante, siguen un procedimiento muy similar a M – 8, con una quijada ligeramente convexa, el morro cerrado y recto, y la parte superior de la cabeza abierta. Por último, podemos incorporar en esta lista los individuos Pno3-11 y Pno3-12 documentados en la estación portuguesa de Penascosa (Valle del Côa, Portugal) que, además de las características que acabamos de mencionar, también poseen una cara alargada como los uros de Parpalló y Meravelles (figura 226) y se adscriben al Gravetiense – Solutrense medio (Santos, 2017).

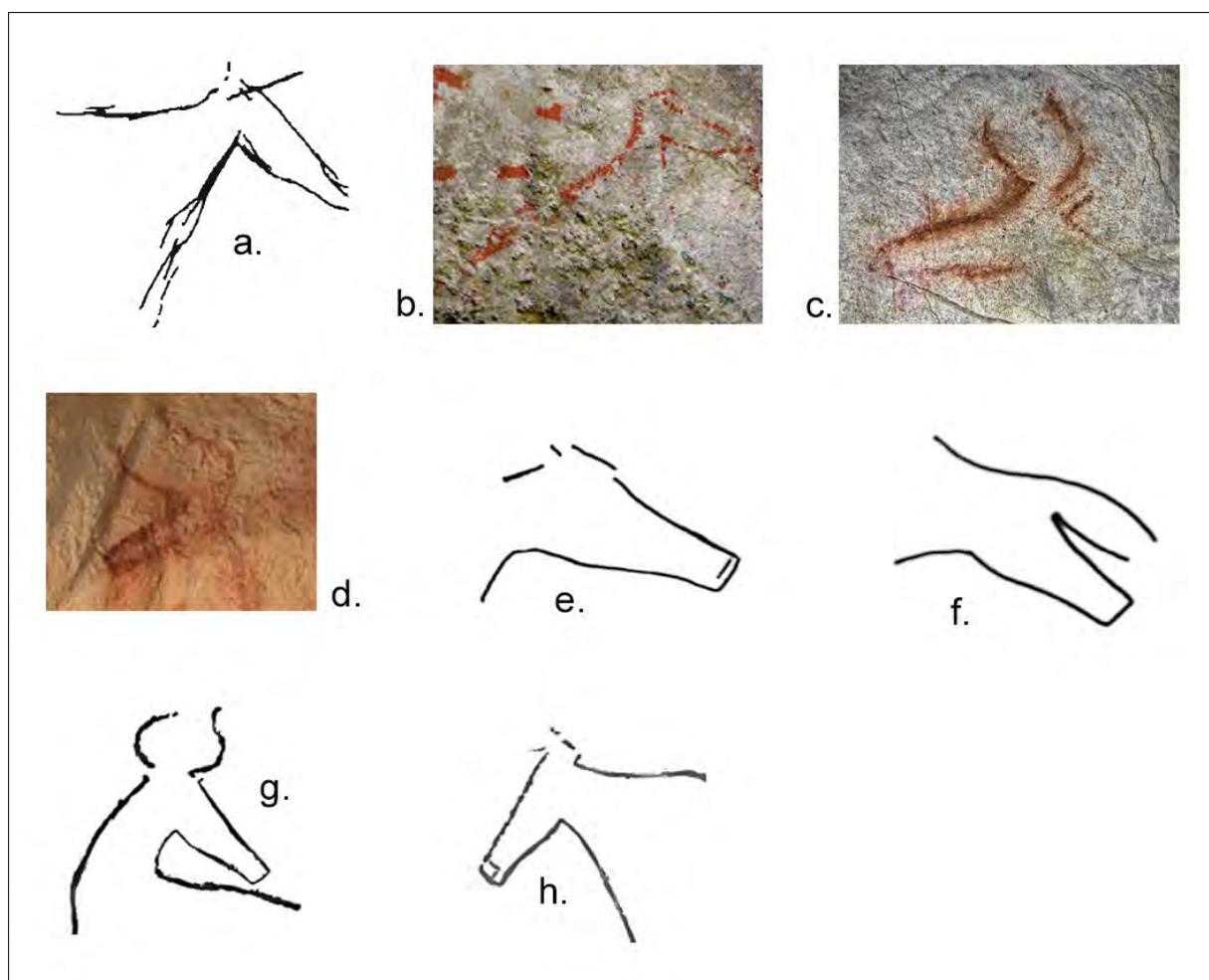


Figura 226. Uro procedente de Malladetes (a) (Villaverde, 2005 a), Fuente del Trucho (b) (Hoffmann *et al.*, 2016), uro CAS/D.I.1 de Castillo (c) (Garate, 2010), Tête-du-Lion (d) (Monney *et al.*, 2014), uros A2 y A3 de Pech-Merle (e, f) (Lorblanchet, 2010), Pno3-11 y Pno3-12 de Penascosa (g, h) (Santos, 2017).

Los procedimientos estilísticos descritos hasta ahora son convenciones que en Meravelles se vinculan, salvo alguna excepción, a los zoomorfos incluidos en la fase antigua del Pre-magdalenense regional.

Las patas de líneas paralelas divergentes se documentan en M – 6, un ejemplar adscrito a la fase reciente de Meravelles, así como en la plaqueta 18686 de Parpalló, que remite al final del período pre-magdalenense. En el caso de Cosquer (Marseille, Francia), los individuos que adoptan rasgos más propios de momentos antiguos del ciclo Pre-magdalenense son el caballo Chv 30 y la cabra Bq 6, que se dibujan mediante una desproporción más marcada entre la cabeza, de tamaño pequeño, y el cuerpo, con una mayor gravidez ventral que en el caso de Chv 30 se añade al estrangulamiento del tren anterior. Sin embargo, en Chv 29 y Bq 19 podemos señalar algunas convenciones que en Parpalló se sitúan cronológicamente en la etapa reciente como, por ejemplo, la manera de ejecutar la cabra Bq 19 mediante cornamenta en “V” abierta lineal insertada en la parte superior de la cabeza que permanece abierta (Villaverde *et al.*, 2009). En lo que respecta a las patas anteriores del caballo Chv 29, las extremidades triangulares prolongadas aparecen desde momentos antiguos, si bien adquieren más relevancia en el Solutrense evolucionado y Magdaleniense antiguo (Villaverde, 1994). El caballo V.B.35.a.10 de Ardales (Ardales, Málaga) es atribuido al ciclo medio, que se correspondería en sentido amplio con el Solutrense. Sus principales características –vientre grávido, estrangulamiento del cuerpo entre la línea ventral y el tren anterior, y alargamiento del cuello– nos permiten aproximarlos a las primeras etapas del Solutrense. Además, la inflexión que se produce en el punto donde las patas comienzan a divergir, es un recurso que se observa también en la cabra M – 4 de Meravelles y en la de la plaqueta 16004 de Parpalló.

El recurso al alargamiento de los cuellos no es exclusivo de la fase estilística A, ya que como vimos se documenta también en otros zoomorfos de la etapa reciente. No obstante, la proyección tiende a ser más marcada en los momentos antiguos, constituyendo un rasgo distintivo para los zoomorfos de esta fase, y sobre todo en las ciervas, en el conjunto de Meravelles. Los ejemplos que presentamos a nivel regional también son atribuidos por sus autores a los primeros momentos del Pre-magdalenense. En el caso de Cosquer (Marseille, Francia), la cierva C4 posee características que podrían aproximarla a la etapa antigua, sobre todo si tenemos en cuenta su vientre grávido y marcado, el estrangulamiento de la parte anterior del cuerpo, así como el alargamiento excesivo de las extremidades.

El único ejemplar de patas posteriores proyectadas que no encajaría dentro del horizonte antiguo pre-magdalenense es la cabra Bq 4 de Cosquer, más próxima a la etapa reciente. Su cabeza sigue el procedimiento anteriormente descrito, con una cornamenta en “V” abierta lineal que se inserta en la parte superior de la cabeza, abierta, y de triple trazo. Además, las patas posteriores son triangulares prolongadas y no se unen a la grupa con la característica forma en “S” que describimos para el resto de individuos.

Los ejemplos presentados, procedentes de diversos yacimientos dentro y fuera de la región mediterránea ibérica, vienen a confirmar la amplitud geográfica, así como la importancia de estos procedimientos estilísticos durante las etapas antiguas del ciclo Pre-magdalenense, aunque también nos recuerdan, por un lado, que determinadas convenciones gráficas pueden perdurar, en ocasiones, hasta cronologías más recientes, de ahí que sea necesario recurrir al resto de procedimientos empleados en la realización de la figura y no considerar únicamente criterios aislados. Por otro lado, vienen a reafirmar la dificultad de establecer distinciones claras entre el arte del Gravetiense y comienzos del Solutrense, dada la continuidad que se observa en el plano estilístico. En estos casos, su atribución a un período concreto solo podría realizarse mediante su datación directa o su correcta contextualización con otras dataciones efectuadas en el yacimiento.

7.4 USO Y ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO GRÁFICO: EL RECURSO A LAS SUPERPOSICIONES Y PAUTAS DECORATIVAS

El panel principal de Meravelles posee determinados rasgos que lo individualizan y lo definen como un caso singular y único en la región mediterránea ibérica. Como ya hemos comentado en varias ocasiones, este espacio fue dividido en cuatro sectores, siguiendo el relieve natural de la roca, para facilitar su análisis y documentación. El estudio detallado de cada sector y su interpretación reveló diferencias en su organización y composición, de manera que los sectores superior derecho e inferior izquierdo aglutinaban un número muy elevado de superposiciones, mientras que el sector superior izquierdo y el inferior derecho albergaban más motivos relacionados espacialmente mediante yuxtaposición amplia y estrecha. En definitiva, nos encontramos con pautas distintas en la decoración de los distintos sectores en un espacio que, sin duda, puede calificarse de reducidas dimensiones. Las diferencias también se observaron en el campo de la temática, ya que el sector superior derecho destacaba por albergar un mayor número de animales, y el inferior izquierdo de líneas sueltas. En total hemos inventariado un total de 36 zoomorfos y 265 motivos no figurativos o signos.

El panel principal destaca, por tanto, por las particularidades observadas en el orden compositivo, con el recurso sistemático a la superposición entre motivos figurativos y no figurativos y su amplia variabilidad temática y estilística y, al mismo tiempo, por la abundancia de líneas sueltas, que sobrepasan a nivel cuantitativo cualquier otra tipología de motivo, dando lugar a una composición casi indescifrable. Tradicionalmente, el análisis de las superposiciones se ha estudiado desde dos visiones opuestas: por un lado, desde el punto de vista diacrónico y, por otro lado, sincrónico (González Sainz y Ruiz-Redondo, 2010). En el primer caso, queriendo establecer las bases de la evolución estilística del arte paleolítico, y en el segundo insistiendo en el carácter intencional de la superposición en el discurso compositivo. Lo cierto es que en Meravelles estas dos teorías confluyen y es posible demostrar su compatibilidad gracias al estudio de la estratigrafía parietal y a su comparación con la colección mueble de Parpalló, que ha revelado la existencia de dos fases estilísticas. Si tenemos en cuenta el emplazamiento y la distribución del dispositivo gráfico documentado resulta muy llamativo que este se concentra en un espacio reducido, es decir, todo el dispositivo parietal documentado hasta ahora comparte soporte y se integra en un mismo panel, independientemente de las divisiones efectuadas por sectores.

Si nos fijamos en el resto de yacimientos parietales pre-magdalenenses de la región mediterránea ibérica lo primero que salta a la vista es la diversidad (tabla 12). Nos encontramos con diferencias que se plasman en la elección de los emplazamientos y sus soportes (cueva, abrigo y bloque al aire libre), así como en su situación geográfica (variaciones en la altitud y su distancia de la costa), pero también en la elección y adecuación del dispositivo gráfico en el propio yacimiento. A la variabilidad temática, técnica y estilística, y el número de motivos

representados (pequeños, medianos y grandes conjuntos), se suman otras cuestiones relacionadas con su contexto, tales como la distancia del conjunto respecto a la boca, su distribución (número de paneles), su altura respecto al suelo o las condiciones de iluminación (luz natural o artificial). También se observan variaciones en el diseño de las propias composiciones, haciendo intervenir una o más técnicas, recurriendo a las superposiciones, ya sean de tipo diacrónico o sincrónico, o respetando los espacios otorgados a cada representación. En este sentido, es posible definir una gran variedad de situaciones, así como rasgos que se establecen como propios en determinados conjuntos. Como ya vimos, esta afirmación no es incompatible con el carácter unificador que presenta el arte a nivel regional tanto en el campo de la temática como en el recurso a determinadas convenciones estilísticas.

Como ya señalamos en apartados anteriores, el número de representaciones documentadas y la amplitud temática de Meravelles confirma su inclusión entre los grandes conjuntos parietales, junto a otros como Nerja (Nerja, Málaga), Pileta (Benaolán, Málaga) o Ardales. Sin embargo, existen algunas diferencias significativas que individualizan el conjunto valenciano con respecto al resto y que tienen su reflejo en el uso y en la organización del espacio gráfico. Por un lado, en la unidad compositiva, al tratarse de un palimpsesto múltiple y complejo caracterizado por la abundancia de líneas sueltas que se articulan junto a otros motivos figurativos y no figurativos. Por otro lado, en la extensión del arte en la propia cavidad, al concentrar en un mismo lugar un número de representaciones tan elevado.

En Nerja se han documentado un total de 39 representaciones zoomorfas y 467 motivos no figurativos, de los cuales 231 corresponden a manchas y 64 a trazos negros. El número de grafías es muy próximo a Meravelles aunque el dispositivo gráfico se reparte en ocho estancias o “unidades topográficas” (Sanchidrián, 1994). En Ardales 97 representaciones zoomorfas, 11 antropomorfos, 9 manos y 786 signos se distribuyen en cinco sectores divididos a su vez en 23 subsectores y 251 paneles (Cantalejo *et al.*, 2006c). Además, solo existen 24 casos claros de superposiciones entre motivos realizados con distinta técnica (Cantalejo *et al.*, 2006c, p. 293). Por último, en Pileta se han publicado un total de 98 zoomorfos y una multitud de signos localizados en torno a 10 salas. También hay superposiciones, en total una treintena, pero repartidas en los distintos espacios (Sanchidrián, 1997). Los tres conjuntos destacan por la diacronía, ya que albergan manifestaciones parietales pre-magdalenenses y magdalenenses, pero, tal y como se observa en el bajo índice de superposiciones, existe una tendencia a respetar los espacios previos. Un fenómeno similar puede observarse en la recién descubierta Cova Dones (Millares, Valencia), donde por el momento se han documentado un total de 19 motivos figurativos, que parece que aumentarán considerablemente una vez finalice su estudio. En este caso no se han publicado muchos detalles sobre su distribución, pero parece que seguirá un esquema muy similar al descrito para los conjuntos andaluces, con un alto número de paneles estructurados a través del espacio cavernario que, además, es de grandes dimensiones.

YACIMIENTO				
YACIMIENTO	UBICACIÓN	EMPLAZAMIENTO	ALTITUD	DIST. MAR
Cova de la Moleta de Cartagena	Sant Carles de la Ràpita (Tarragona)	Cueva	367	Costa
Cova Dones	Millares (Valencia)	Cueva	399	> 20 km
Cova del Parpalló	Gandía (Valencia)	Cueva	450	< 20 km
Cova de les Meravelles	Gandía (Valencia)	Cueva	250	< 20 km
Cova del Comte	Pedreguer (Alicante)	Cueva	260	> 20 km
Cova del Reinós	Vall d'Ebo (Alicante)	Cueva	350	> 20 km
Cueva de Jorge	Cieza (Murcia)	Cueva	180	> 20 km
Arco I	Cieza (Murcia)	Cueva	180	> 20 km
Cueva de El Niño	Ayna (Albacete)	Cueva	820	> 20 km
Cueva de Almaceta	Lúcar (Almería)	Cueva	1200	>20 km
Cueva Ambrosio	Vélez Blanco (Almería)	Abrigo	1083	>20 km
Piedras Blancas	Escullar (Almería)	Bloque - Aire libre	1400	>20 km
Cueva de El Morrón	Torres (Jaén)	Cueva	910-1000	>20 km
Cueva del Malalmuerzo	Moclín (Granada)	Cueva	820	>20 km
Cueva de las Ventanas	Piñar (Granada)	Cueva	1015	>20 km

Tabla 12. Conjuntos parietales pre-magdalenenses del mediterráneo ibérico y principales características de su dispositivo gráfico (aquellos aspectos que no ha sido posible averiguar se señalan con un guion).

DISPOSITIVO GRÁFICO						
	DESCUBRIMIENTO	DISTANCIA BOCA	VISIBILIDAD	Nº ZOO-MORFOS	Nº PANELES O GRUPOS	ALTURA SUELO
	1964	–	Oscuridad	1	1	–
	2021	–	Oscuridad	19	–	–
	1999	10 m	Zona iluminada	1	1	–
	2005	10 m	Oscuridad	36	1	200 - 250 cm
	2011	30 m	Oscuridad	15	20	–
	1982	10 m	Zona iluminada	1	1	–
	1992	5 m	Oscuridad	1	2	–
	1992	1,5 - 8 m	Oscuridad	3 + 1?	3	–
	1970	10 - 30 m	Oscuridad	9	1	150 cm
	1989 -1991	10 - 15 m	Oscuridad	1	2	90 cm
	1992	1 - 4,5 m	Zona iluminada	29	3	100 - 500 cm
	1986	–	Zona iluminada	2	2	–
	1981	30 - 40 m	Oscuridad	2	5	40 - 110 cm
	1983- 2015	20 - 60 m	Oscuridad	4	19	–
	2018	–	Zona iluminada	8	3	50 - 70 cm

YACIMIENTO				
YACIMIENTO	UBICACIÓN	EMPLAZAMIENTO	ALTITUD	DIST. MAR
Cueva de Nerja	Nerja (Málaga)	Cueva	158	Costa
Cueva Navarro	Cala del Moral (Málaga)	Cueva	130	Costa
Cueva Victoria	Rincón de la Victoria (Málaga)	Cueva	–	Costa
Cueva del Higuerón o de la Cala	Rincón de la Victoria (Málaga)	Cueva	–	Costa
Cueva del Tesoro	Rincón de la Victoria (Málaga)	Cueva	–	Costa
Cueva del Toro o Calamorro	Benalmádena (Málaga)	Cueva	500	Costa
Pecho Redondo	Marbella (Málaga)	Cueva	–	Costa
Cueva de Ardales	Ardales (Málaga)	Cueva	565	>20 km
Cueva de la Pileta	Benaoján (Málaga)	Cueva	710	>20 km
Cueva de las Palomas I	Tarifa (Cádiz)	Cueva	240	< 20 km
Cueva de las Palomas IV	Tarifa (Cádiz)	Abrigo	240	< 20 km
Cueva del Moro o del Vencejo Moro	Tarifa (Cádiz)	Abrigo	300	Costa
El Caminante	Tarifa (Cádiz)	Abrigo	–	–
Horadada	San Roque (Cádiz)	Abrigo	169	Costa
Cueva de Los Márquez	Jerez de la Frontera (Cádiz)	Cueva	363	>20 km

DISPOSITIVO GRÁFICO						
	DESCUBRIMIENTO	DISTANCIA BOCA	VISIBILIDAD	Nº ZOO-MORFOS	Nº PANELES O GRUPOS	ALTURA SUELO
	1960	1 - 500 m	Oscuridad	33	306	0 - 290 cm
	1980	5 - 60 m	Oscuridad	1	53	–
	2007	–	Oscuridad	1+1?	8	–
	1918	–	Oscuridad	2	41	–
	2007?	–	Oscuridad	2	13	–
	1970	1 - 17 m	Zona iluminada y oscuridad	1	3	–
	–	–	–	0	1	–
	1918	15 - 90 m	Oscuridad	80	251	–
	1905-1915	50 - 500 m	Oscuridad	62	10	–
	1929	–	Zona iluminada	2	2	–
	2019	–	Zona iluminada	0	2	50 - 193 cm
	1995	–	Zona iluminada	8	2	40 - 90 cm
	2009	–	–	2	1?	–
	1992-2009	–	Zona iluminada	2	1	–
	1975/1977	–	Oscuridad	0	–	–

YACIMIENTO				
YACIMIENTO	UBICACIÓN	EMPLAZAMIENTO	ALTITUD	DIST. MAR
Cueva de las Estrellas	Castellar de la Frontera (Cádiz)	Abrigo	–	< 20 km
VR15	Villaluenga del Rosario (Cádiz)	Cueva	1200	>20 km
VR7	Villaluenga del Rosario (Cádiz)	Cueva		>20 km
Gorham's Cave	Gibraltar	Cueva	snm	Costa
Fuente del Trucho	Asque-Colungo (Huesca)	Cueva	640	> 20 km
Cueva Hermosa	Calcena (Zaragoza)	Cueva	940	> 20 km

	DISPOSITIVO GRÁFICO					
	DESCUBRIMIENTO	DISTANCIA BOCA	VISIBILIDAD	Nº ZOO-MORFOS	Nº PANELES O GRUPOS	ALTURA SUELO
	2014	–	Zona iluminada	3	15	0 - 180 cm
	1991-92	–	Oscuridad	2	13	–
	1996	–	Oscuridad	1	1	–
	2000	–	Oscuridad	1	1	40 cm
	1978	15 - 24 m	Oscuridad y zona iluminada	16	22	–
	2009	10 - 35 m	Oscuridad y zona iluminada	0	3	116 - 140 cm

Al estudiar el fenómeno de las superposiciones, la distribución del arte y el uso del espacio en otros yacimientos extramediterráneos nos encontramos con una situación parecida, aunque sí que se documentan más casos de paneles configurados como palimpsestos. En este sentido, la región cantábrica conserva diferentes modelos y ejemplos diversos: lugares con arte de distinta cronología, pero donde, en general, se respetan los espacios previos, como Salitre (Miera, Cantabria), Chufín (Puente Viesgo, Cantabria) y Aitzbitarte IV y V (Errenteria, Guipúzcoa) (Garate *et al.*, 2020), o sitios con paneles en los que diferentes horizontes gráficos se superponen, como Peña Candamo (Candamo, Asturias), Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias), Llonín (Peñamellera Alta, Asturias) Altamira (Santillana del Mar, Cantabria), Pasiega o Castillo (Puente Viesgo, Cantabria) (Corchón *et al.*, 2012 y 2014). Los santuarios exteriores de grabado profundo como La Lluera (Oviedo, Asturias) (Fortea, 1990), Torneiros (Tuñón, Asturias) (Fortea, 2005) y Chufín (Almagro, 1973) presentan en sus paneles principales un alto número de zoomorfos, así como abreviaciones y zoomorfos simplificados, y líneas sueltas o trazos indeterminados. No obstante, la diversidad temática y el número de superposiciones es menor que en Meravelles, y las líneas sueltas no son tan abundantes ni llegan a adquirir una posición tan importante en el panel. También cabría citar la concentración de motivos en Micolón (Rionansa, Cantabria) (Garate y González-Sainz, 2010) aunque el número de superposiciones es escaso.

El recurso a las superposiciones y la creación de palimpsestos también se documenta en diferentes regiones francesas con arte pre-magdalenense. En el Quercy, uno de los paneles más conocido de Pech-Merle (Cabrerets, Francia), *le frise noire*, está integrado por zoomorfos, abreviaciones, signos y líneas, que se superponen dando lugar a una composición compleja de grandes dimensiones. Un ejemplo similar encontramos en el panel XII de Roucadour. En la región de Aquitania destaca el Gran Panel de Cussac (Dordogne, Francia) compuesto por 67 motivos figurativos y signos y datado en el Gravetiense (Feruglio *et al.*, 2019). Aunque el panel alberga un número considerable de motivos superpuestos en un punto concreto, se trata de un espacio monumental que supera con creces la superficie de grabados que encontramos en Meravelles y, además, el número de líneas sueltas es anecdótico.

Por último, en Portugal, los conjuntos de Fariseu, Quinta de Barca y Canada do Inferno en el Valle del Côa, son algunos ejemplos de arte sobre bloque al aire libre en los que se documentan composiciones caracterizadas por un elevado número de superposiciones.

Los ejemplos comentados son, por lo general, paneles que albergan un alto número de representaciones, cuya relación espacial se construye mediante superposición dando lugar a palimpsestos complejos. No obstante, el resultado final se distancia sensiblemente, salvo en el caso de las elevadas superposiciones de alguno de las rocas del Côa, muy condicionadas por la naturaleza del soporte, del que encontramos en el panel principal de Meravelles. Estas diferencias se observan bien en el tipo de composición temática que, en nuestro caso, se caracteriza

por la elevada presencia de líneas sueltas de corto y largo recorrido que se entremezclan en la composición, o bien en la distribución del espacio gráfico, que en Meravelles se sitúa en un lugar reducido y muy concreto de la cavidad que, además, ha sido utilizado durante un período dilatado de tiempo. Sobre el panel II no podemos hacer por el momento observaciones muy detalladas, ya que solo hemos hecho un estudio muy preliminar condicionado, además, por su estado de conservación. Pero *a priori* podríamos encontrarnos ante un mismo esquema compositivo con un número considerable de líneas grabadas en un mismo espacio, aunque dudamos que llegue a albergar un número tan elevado de motivos.

7.5 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA ELECCIÓN DE LOS ESPACIOS DECORADOS Y SU GRADO DE VISIBILIDAD

El panel principal se ubica a 10 m de la entrada de la cueva, en un espacio situado a la derecha, donde el nivel de base es más elevado y donde la visibilidad del panel solo es posible mediante la luz artificial. El soporte donde se localizan las manifestaciones artísticas es de caliza; se trata de una colada donde la acción hídrica es constante, dando lugar a la formación de cristales de carbonato cálcico que se han ido depositando sobre la superficie a lo largo de la vida del karst. Cuando el conjunto de arte parietal fue descubierto, la costra estalagmítica cubría la mayor parte de la superficie, dejando entrever algunos surcos grabados y la identificación de pocos motivos figurativos.

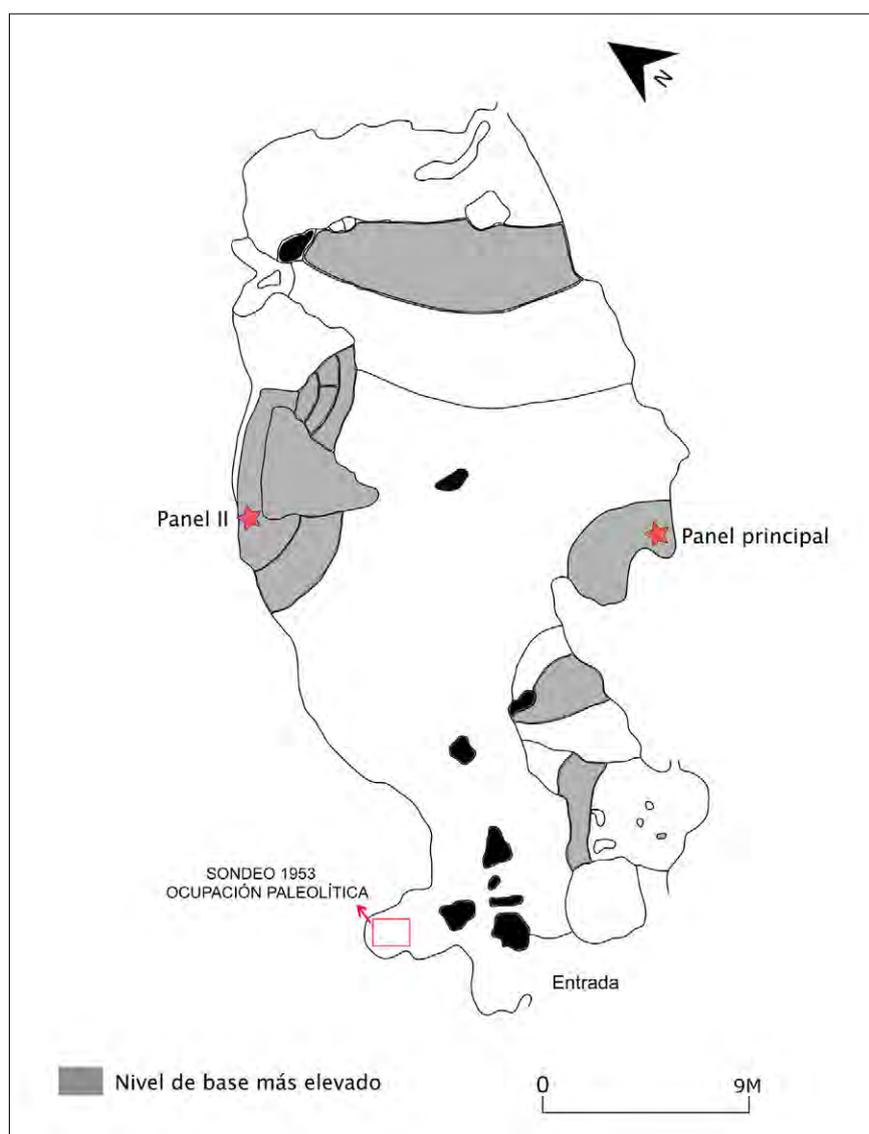


Figura 227. Distribución de los paneles y localización del sondeo de 1953 en la Galería lateral (a partir de J. García y F. Almiñana).

El panel II se encuentra en una pequeña estancia situada en la parte izquierda del salón principal a una distancia muy similar respecto a la boca de la cueva (figura 227). Esta sala se caracteriza por la ausencia total de la luz natural y los motivos grabados están cubiertos en gran parte por calcita, al igual que el panel principal en el momento de su descubrimiento. La técnica de ejecución de los motivos es idéntica: líneas grabadas mediante un trazo muy fino y somero, y de difícil visibilidad.

La morfología natural de los distintos espacios que conformaron el karst en época prehistórica sería, en esencia, idéntica a la que podemos observar en la actualidad, si bien la cueva ha sufrido en época histórica recurrentes visitas y algunas agresiones antrópicas, como la tala de espeleotemas y el vaciado de gran parte de su paquete sedimentario. Asimismo, el tránsito por su interior sería bastante sencillo y de riesgo bajo. Esto permitiría a las comunidades paleolíticas elegir muy bien los espacios, tanto de habitación, como de decoración.

La distribución de los paneles grabados nos deja entrever una elección de los espacios decorados bastante uniforme y probablemente intencional. En ambos casos se trata de lugares situados en zonas de base más elevadas, situadas a unos 2 – 2,5 m del suelo, a una distancia similar de la entrada de la cueva, desprovistas de luz natural y, por tanto, de costosa visibilidad, aunque de fácil acceso. El nivel de dificultad para llegar a estos lugares es bajo, salvo el inconveniente de tener que trepar una pequeña altura que, en general, sería una cuestión fácil de solventar (figura 228).

Las condiciones de trabajo en uno y otro espacio difieren sensiblemente. Mientras que en la Estancia 1 la extensión que abarca el suelo es lo suficientemente plana como para proporcionar una posición confortable para grabar, a pesar de tratarse de un espacio bastante estrecho de unos 110 – 120 cm de anchura, en el panel principal el suelo de acceso y de apoyo está bastante inclinado. En los dos casos, la situación de trabajo sería de pie y variaría en la estancia 1 con una postura ligeramente agachada para las partes más bajas del panel. En el panel principal el trabajo de pie se alternaría con la posición de rodillas y, probablemente, apoyándose en el mismo soporte para decorar las zonas más altas del lienzo.

Respecto al uso particular que se le concede a cada lugar, se observa una gran homogeneidad con la plasmación del arte en paneles decorados que abarcan una superficie considerable de la pared, que serían bien conocidos por los grupos humanos que habitaron en la cavidad y que fueron utilizados a lo largo de un gran período de tiempo. En el caso del panel II, también parece que estamos ante una composición compleja, donde los trazos grabados se superponen en algunas zonas y, aunque por el momento no se puede identificar con claridad ningún motivo figurativo, dado el estado de conservación del panel, las condiciones en las que se encuentra: ubicación, técnica de ejecución, uso de la pared decorada y características del soporte, nos permite situar la elaboración del panel, con cierta seguridad, en el ciclo artístico paleolítico.

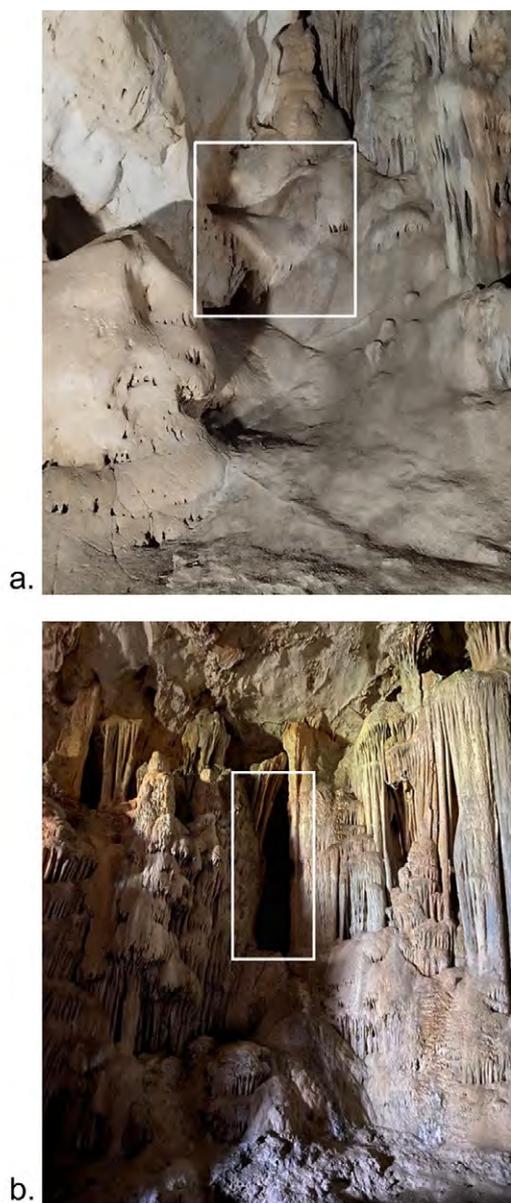


Figura 228. Ubicación y señalización del panel principal (a) y de la entrada a la Estancia 1 (b).

En cuanto al grado de visibilidad de ambos paneles, coincidente en los dos casos, son varias las cuestiones a las que haremos referencia. En primer lugar, se trata de espacios que se encuentran relativamente apartados de las principales zonas de tránsito de la cavidad. En segundo lugar, son emplazamientos desprovistos de una fuente continua o constante de luz natural. Por último, la técnica de ejecución de las composiciones se basa esencialmente en grabados finos que solo es posible observar a pocos centímetros del panel y mediante un juego de luces concreto.

7.6 BREVES APUNTES SOBRE LA PROTECCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL CONJUNTO

Hay tres cuestiones claves en torno al Arte prehistórico: protección, conservación y difusión. Estas tres premisas son, o deberían ser, el punto de partida de cualquier estudio sobre Arte Prehistórico desde su descubrimiento. Desafortunadamente, no siempre está en las manos de los investigadores e investigadoras que estas premisas se pongan en marcha, ya que dependen de otros organismos públicos, de su financiación y, en cierto modo, de nosotros mismos y del respeto y cuidado hacia nuestro patrimonio. También podríamos apuntar aquí la necesidad de reivindicar la creación equipos de trabajo interdisciplinarios, en todos los grupos de investigación sobre Arte prehistórico, que estén formados por arqueólogos, conservadores, geólogos, biólogos y químicos (entre otros) para abordar todas las necesidades que conllevan este tipo de proyectos.

El Arte prehistórico es un bien arqueológico muy expuesto al deterioro y se nos presenta como un patrimonio frágil y extraordinariamente escaso. En los medios cavernarios los procesos de variación de origen natural tienen que ver con cuestiones climáticas que afectan a la humedad, temperatura o el dióxido de carbono presente en la cavidad, siendo la formación de costras estalagmíticas una de las alteraciones por causas naturales más frecuente. Evidentemente, esos procesos se ven agravados por las visitas, que aceleran exponencialmente los distintos tipos de alteraciones. En este caso, el agente principal de degradación sería de origen antrópico (aunque indirecto) y otras transformaciones relacionadas con el vandalismo tendrían un origen antrópico directo. Una de las ventajas del arte situado en este tipo de soporte es que es posible llevar a cabo un seguimiento de todos estos factores de manera más precisa (Carrera Ramírez, 2002).

Debido a todos estos riesgos, tanto naturales como antrópicos, se deben establecer protocolos de actuación adaptados a cada yacimiento. Estos deben partir de un Plan de Gestión adecuado que contemple varias premisas fundamentales, tal y como se ha señalado en trabajos específicos (Barciela *et al.*, 2019). Comenzando por el inventario y el registro de los conjuntos parietales, es necesario un análisis de los procesos de alteración de origen natural y antrópico que puedan estar afectando a su conservación y realizar una propuesta de procedimientos que intenten minimizar los daños en la medida de lo posible mediante la elaboración de fichas de diagnóstico. Seguidamente se debe llevar a cabo el estudio integral del conjunto rupestre y, a continuación, la elaboración de una Carta de Riesgo. Por último, es aconsejable hacer frente a las alteraciones antrópicas, tanto directas como indirectas, mediante diversas acciones, por un lado, sobre el medio social y, por otro lado, sobre el mismo yacimiento arqueológico, mediante medidas de conservación preventivas como, por ejemplo, el cierre y protección del yacimiento.

Ya hemos comentado a lo largo de este trabajo que la Cova de les Meravelles ha sido un yacimiento bastante afectado por la acción humana, desde la destrucción de muchas de sus formaciones estalagmíticas y la eliminación de casi la totalidad de su paquete sedimentario, hasta las múltiples inscripciones y grafitis de época contemporánea que podemos encontrar en sus paredes. Gracias a las medidas de protección adoptadas tras el descubrimiento del arte parietal paleolítico en 2003, con el cierre total de la entrada de la cueva, el yacimiento ha estado protegido y a salvo de posibles agresiones de origen antrópico. En este sentido, podemos confirmar que el estado de conservación del panel principal y de los motivos rupestres que alberga es bueno actualmente, aunque no debemos olvidar la amenaza que suponen otros peligros de origen natural, como su exposición a goteos constantes y humedades. Si bien la presencia de la costra estalagmítica que recubría los grabados ha jugado, paradójicamente, a favor de su protección durante cientos de años, salvaguardándolos de posibles agresiones antrópicas, no debemos olvidar que la exposición del panel a niveles de humedad tan elevados es un riesgo notorio que puede estar, con el paso de los años, en contra de su conservación. De ahí que, durante los últimos cuatro años, uno de nuestros objetivos haya sido, por un lado, el control y la corroboración de que el yacimiento se encuentra totalmente protegido a nivel físico y, por otro lado, el seguimiento y valoración de los niveles de humedad a los que está expuesto el panel principal y su evolución.

Por lo que respecta a los posibles daños de origen antrópico, en efecto, hemos comprobado que el yacimiento se encuentra totalmente protegido, a pesar de tratarse de una zona donde la afluencia de gente es notoria, fruto de las actividades de escalada que se llevan a cabo en el cercano Abric de les Meravelles, y también por constituir un punto de paso en las rutas de senderismo (figura 229). No obstante, el cuidado y respeto por el enclave son evidentes, ya que su cierre no ha sufrido ninguna agresión desde que fue instalado.

En cuanto a las acciones de origen natural, hemos observado que, en los meses posteriores a las lluvias de primavera, el panel está expuesto a un grado de humedad muy alto y en los meses comprendidos entre julio y septiembre la acción hídrica en la zona es la más elevada de todo el año (figura 230). Durante los meses de verano, los trabajos de campo y la fotografía del panel es una tarea imposible ya que se encuentra totalmente impregnado de agua. Durante el resto del año, el nivel de humedad al que está sometido es menor, lo que facilita su visualización. Estas cuestiones deberán ser, en un futuro, objeto de un análisis por parte de equipos especializados en este campo.

A falta de la elaboración de una Carta de Riesgos, en Meravelles se han seguido prácticamente todos los pasos que contempla el Plan de Gestión, desde su inventario, estudio e investigación, hasta las propias acciones sobre el medio social, mediante una legislación que, en este caso, es bastante eficiente, y sobre el medio arqueológico mediante tareas de conservación directa, con la limpieza mecánica del panel y la eliminación de la costra estalagmítica, e

indirecta, con el cierre y protección de la cavidad. En este punto faltaría, como mencionamos anteriormente, un estudio pormenorizado sobre las alteraciones de origen natural y una propuesta de medidas de conservación preventiva para paliar las consecuencias que pueda tener a lo largo del tiempo la exposición del panel a niveles de humedad elevados.



Figura 229. Llanura de la Marxuquera, Abric de les Meravelles y entrada a la Cova de les Meravelles (fotografía Leopoldo Pérez).

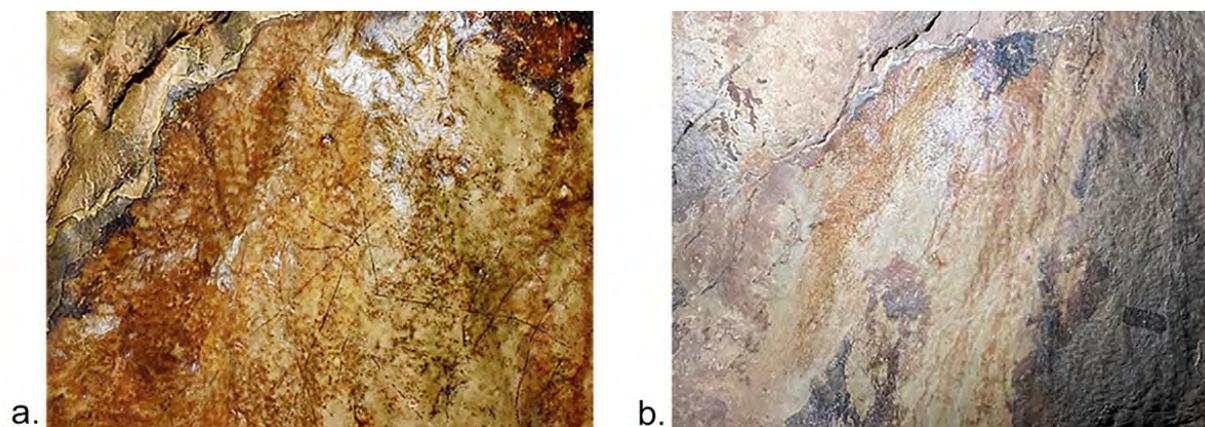


Figura 230. Fotografía del sector superior derecho en agosto de 2020 (a) y misma zona en julio de 2022 (b).

Una vez finalizado el estudio y la publicación de los resultados obtenidos en nuestra investigación, las acciones de difusión directa e indirecta constituyen también un punto importante de nuestro trabajo. Debemos tener en cuenta que no todos los yacimientos arqueológicos sufren del mismo modo los procesos antrópicos y/o naturales y, por tanto, en algunos sí que es posible establecer regímenes de visitas sin que estas supongan un deterioro grave en su estado de conservación. En consecuencia, pensamos que, después de los análisis pertinentes por parte de los especialistas, la Cova de les Meravelles podría ser un yacimiento susceptible de ser abierto al público, con un régimen de visitas consensuado y con una frecuencia que no suponga un riesgo para su conservación. Asimismo, el yacimiento tendría que adaptarse para ello, teniendo en cuenta la presencia de algunos fragmentos de material arqueológico en superficie. Todo el plan de protección y difusión será desarrollado detalladamente y propuesto en un futuro.

Capítulo 8. Conclusión

La revisión efectuada en el conjunto parietal de la Cova de les Meravelles (Gandía, Valencia) ha permitido obtener una visión integral de la actividad gráfica desarrollada en el yacimiento, pero también ha contribuido a ampliar nuestro conocimiento acerca de las comunidades artísticas que habitaron la región durante el Pre – magdalenense y sobre las tradiciones gráficas compartidas a nivel suprarregional.

Los resultados obtenidos en la **prospección sistemática** de paredes y espeleotemas vienen a subrayar la importancia de llevar a cabo estudios minuciosos y metódicos de las cavidades con Arte paleolítico. En el caso de Meravelles, esta fase del trabajo ha sido fundamental por varios motivos. En primer lugar, para evaluar la repercusión de la actividad antrópica posterior en el estado actual del yacimiento. Los grafitis e inscripciones modernas son abundantes y se reparten por todas las salas llegando a abarcar una superficie considerable de las paredes. Este hecho supone que otros restos parietales han podido ser dañados y, por tanto, localizarlos a día de hoy sea una tarea imposible. Asimismo, dificulta la atribución cronológica de otros restos grabados no figurativos y su interpretación.

En segundo lugar, para entender la evolución histórica del lugar. La Cova de les Meravelles posee una larga secuencia ocupacional que abarca también épocas posteriores, y que sugiere el mantenimiento de ciertas tradiciones simbólicas a lo largo de los siglos. Algunos vestigios, como los materiales estudiados de época ibérica, así como las cruces grabadas documentadas en la entrada y a los pies del panel paleolítico, y otros símbolos relacionados con órdenes religiosos, nos informan de la fuerte carga simbólica y la sacralización de este lugar. Además, abre la posibilidad de que otros enclaves con ocupación paleolítica, muy dañados por frecuentaciones posteriores y con restos de este tipo, puedan conservar manifestaciones artísticas en un estado similar al panel de Meravelles en el momento de su descubrimiento, aunque anteriormente hayan pasado desapercibidas para la investigación.

Por último, la prospección ha sido determinante para plantear la posibilidad de que existan otras zonas decoradas en época paleolítica. La superficie con trazos grabados, ocultos en algunas zonas por recubrimientos de calcita, que hemos localizado en la Estancia 1 y que hemos denominado panel II, podría albergar un panel con un conjunto importante de motivos. No obstante, su estado de conservación actual impide la realización de un estudio exhaustivo del panel y una valoración más completa. De ahí que nuestro trabajo se centre esencialmente en el estudio y análisis del panel principal.

Por lo que respecta a los nuevos trabajos de **documentación**, han revelado la existencia de un nuevo sector con motivos grabados en la parte inferior derecha del panel principal, que se suma a los tres en los que fue dividido el panel tras su descubrimiento y restauración, cuando se llegaron a identificar hasta una veintena de figuras zoomorfas. La obtención de ortomosaicos de detalle de las cuatro zonas y la realización de nuevos calcos, ha contribuido a mejorar la documentación preexistente, a ampliar el número de motivos figurativos y a la elaboración de un primer inventario de signos.

El **estudio temático** del conjunto ha concluido con la identificación de 36 zoomorfos y 265 signos. Entre los primeros, sin tener en cuenta los indeterminados (13 UGs), la cabra es el animal más representado (7 UGs), seguido del caballo a muy poca distancia (6 UGs), los uros (5 UGs) y las ciervas (4 UGs). Además, la revisión no solo ha permitido aumentar el número de motivos, sino que también ha facilitado una nueva lectura de algunas de las representaciones, que ahora se han podido completar enriqueciendo su descripción. En cuanto a los motivos no figurativos, destaca la presencia de las bandas de líneas paralelas (18 UGs) y los haces de líneas (14 UGs) en sus diferentes variantes. No obstante, si algo diferencia Meravelles del resto de conjuntos a nivel temático, es la abundancia de líneas sueltas (220 UGs) y la significación que adquieren en el panel, ya que se emplazan y se intercalan en la composición recibiendo un tratamiento similar que el resto de grafías. Respecto a los zoomorfos y el resto de signos, Meravelles sigue una tendencia similar a la observada en el resto de yacimientos pre-magdalenenses de la región mediterránea ibérica, donde la importancia de especies como el caballo, la cierva y la cabra es evidente, si bien es cierto que, en lo referente a los signos, una unificación de términos en la nomenclatura utilizada para su identificación permitiría una comparativa más pormenorizada.

El **análisis del estilo** es una herramienta clave de cara a examinar los principales rasgos que intervienen en la construcción de la figura, así como para comprender la evolución del arte y reconocer los cambios que se producen a lo largo de las diferentes etapas. Además, es un recurso interesante para estudiar posibles contactos con otros focos de producción artística y establecer comparaciones con otros conjuntos dentro y fuera de la región. En Meravelles, esta parte del trabajo, junto al análisis de las superposiciones y la comparación pormenorizada del dispositivo parietal con la colección mueble de Parpalló, ha sido fundamental. En este sentido,

hemos podido ratificar la existencia de dos etapas estilísticas en la ejecución del panel, coincidiendo cada una de ellas con la fase antigua y reciente del Arte pre-magdalenense en la región central mediterránea ibérica.

En total, 24 zoomorfos (67 %) han sido adscritos a la *fase estilística A*, lo que supone una parte considerable de los documentados. A grandes rasgos, las figuras animales atribuidas a la etapa antigua se caracterizan por el predominio de cabezas y morros abiertos. En relación a las cabezas, se documenta una tendencia que consiste en el alargamiento de la cara de los uros y en la representación de caras con forma triangular en ciervas y cabras, que termina con un estrechamiento a la altura del morro en ambos casos. El cuerpo, que se ejecuta casi en su totalidad con un trazo discontinuo y rectilíneo, destaca por la desproporción que se percibe, mayormente, en el dibujo de cabezas pequeñas y cuerpos masivos. Asimismo, la proyección o alargamiento del cuello y el estrechamiento de la parte anterior del tronco del animal, son recursos bastante frecuentes entre las grafías de la fase A. Los detalles anatómicos son escasos, la cola solo se representa en una figura y se emplaza en una posición baja. Por último, en relación a las extremidades, las patas de líneas paralelas abiertas son las más frecuentes. No obstante, se documentan otras variantes que, en relación con el resto de rasgos formales que caracterizan la figura, pueden ayudar a situar esta convención preferentemente en momentos antiguos. Se trata de las patas paralelas divergentes en su extremo distal, las patas proyectadas hacia atrás, así como la unión de la grupa y las extremidades posteriores con una ligera inflexión en forma de “S”. Durante la fase estilística B, si bien las formas abiertas de cabezas y morros siguen siendo significativas, se percibe un ligero aumento de las cerradas. En la construcción del cuerpo, aunque la desproporción sigue siendo un rasgo claramente perceptible, hay un mayor interés por la representación de cuerpos menos masivos y, en relación a las cabezas, destacan las formas alargadas y morros redondeados. Además, se observa una mayor diversidad en la plasmación de detalles anatómicos y se enriquece la técnica, que ahora incorpora la modalidad del trazo múltiple para la ejecución de rasgos específicos como, por ejemplo, la crinera en el caso de los caballos. Por último, es importante subrayar el predominio de zoomorfos representados en perfil absoluto y la aparición de la perspectiva correcta o uniangular, así como la disminución de la perspectiva biangular oblicua, que fue importante junto con el perfil absoluto en la etapa anterior.

Durante nuestro estudio, hemos observado que algunas de las convenciones estilísticas que singularizan la fase antigua y que encuentran su reflejo en muchas de las plaquetas de Parpalló, pueden extenderse a otros conjuntos parietales mediterráneos y extramediterráneos. Se trata de aspectos que tradicionalmente han pasado inadvertidos y sobre los que hemos querido llamar la atención, ya que vienen a subrayar la existencia de *convenciones gráficas compartidas* con otras regiones artísticas y su correcta contextualización puede llegar a ejercer un importante papel como marcador cronológico.

En lo que respecta a la forma de ejecutar las extremidades, hemos tratado las patas de líneas paralelas divergentes en su extremo distal y las patas proyectadas. Estas últimas encuentran más similitudes fuera de la región mediterránea ibérica y es en la cantábrica donde se contabilizan más casos, asociados además a una tradición gráfica concreta (grabado profundo exterior), cuya horquilla cronológica viene a coincidir con el Gravetiense y Solutrense. De todos los documentados a nivel suprarregional, dos ejemplares podrían pertenecer a momentos más avanzados (Cosquer y en Ribeira de Piscos). Las patas divergentes están bien documentadas a nivel regional, pero especialmente en Ardales, donde hemos localizado hasta tres individuos, dos de ellos atribuidos por los autores al ciclo inicial de decoración, que sería anterior al Solutrense. Fuera de la región, destaca en número Cosquer, aunque si nos basamos en los rasgos estilísticos que caracterizan las figuras, dos de los ejemplos podrían situarse en momentos avanzados del Solutrense y, por tanto, en la etapa reciente. Tal y como muestra Parpalló, esta convención se documenta desde el Gravetiense, momento al que se atribuye también el bisonte de Mayenne-Sciences y las figuras mencionadas de Ardales. Sin embargo, en el resto de yacimientos donde se encuentra, como Meravelles, Nerja, Santo Adriano, Cosquer y los casos portugueses, no es seguro establecer distinciones tan netas y proponer una cronología anterior al Solutrense. Esta manera de representar las patas no solo muestra esta problemática, sino que también nos recuerda la pervivencia de algunas convenciones durante todo el ciclo pre-magdalenense, tal y como se ha hecho patente en Meravelles o en los dos ejemplos procedentes de Cosquer.

Las ciervas con cuellos proyectados tienen una presencia muy significativa en la región central mediterránea y en el conjunto Ardales, en la cual hemos distinguido al menos seis ejemplares. A nivel suprarregional destaca Cosquer, donde el alargamiento del cuello se localiza en tres motivos, dos de los cuales podrían remitir, una vez más, a cronologías avanzadas del Solutrense. No obstante, en el ámbito regional, esta forma de ejecutar el cuello nos sitúa, en todos los casos, en la fase antigua pre-magdalenense, de ahí que pueda llegar a plantearse como un rasgo más propio de momentos antiguos y, por tanto, como una convención dotada de valor cronológico en la región mediterránea ibérica. Algo similar ocurre con el alargamiento de la cara de los uros, que en todos los casos presentados procedentes de dentro y fuera de la región, se atribuyen a cronologías que van desde el Gravetiense al Solutrense, lo que coincidiría con la fase antigua del pre-magdalenense en la zona central del mediterráneo ibérico. Aunque algunos de estos uros puedan datarse con seguridad en el Gravetiense (Fuente del Trucho, Pech-Merle y las plaquetas de Parpalló y Malladetes), esto no es extrapolable al resto de ejemplos, como los documentados en Meravelles, Penascosa o Tête-du-Lion.

En definitiva, el estilo se presenta como un recurso muy útil para establecer analogías entre regiones y dar cuenta de los rasgos comunes en los modos de representación. Además, en nuestro caso, disponer de un marco de comparación como la colección de plaquetas de Parpalló, ha sido fundamental en la ordenación cronológica y en la interpretación del conjunto. No

obstante, debemos tener en cuenta que, a la amplitud geográfica de algunas formas, se suma la cronológica, de ahí que insistamos en la necesidad de llevar a cabo un examen pormenorizado de todos los rasgos estilísticos que caracterizan la figura y no basarse únicamente en atributos aislados. Del mismo modo, se ha puesto en evidencia la dificultad de distinguir únicamente mediante criterios estilísticos el arte del Gravetiense y Solutrense inferior, y la imposibilidad de atribuir cronologías muy precisas a los conjuntos parietales sin el empleo de dataciones directas.

La propuesta de dos fases estilísticas en la ejecución del panel principal de Meravelles ha sido avalado, además, por el estudio de la *estratigrafía parietal* en el sector superior derecho. La ordenación secuencial obtenida tras el análisis exhaustivo de las relaciones de superposición se ha plasmado en una matriz Harris a partir de la cual hemos realizado la división e inclusión de los diferentes motivos en una y otra etapa.

El estudio de las superposiciones ha sido determinante no solo en la obtención de una secuencia relativa en el orden de adición de las grafías, sino que también nos ha ayudado a comprender el tipo de composición ante la cual nos encontramos y a establecer las posibles *pautas compositivas* que intervienen en la ubicación de los motivos en el panel.

En relación a la ordenación del espacio, hemos observado una tendencia que consiste en ir cubriendo la superficie y que culmina en la fase reciente. En este sentido, se tapan los huecos que van quedando vacíos y, al mismo tiempo, se siguen decorando las zonas ya grabadas recurriendo a las superposiciones. Por lo que concierne a la orientación de las figuras, en este sector todos los zoomorfos de la fase A y los de la fase B, con excepción del uro M – 7, miran hacia la derecha. En cuanto a la disposición, los resultados obtenidos en el estudio de las superposiciones sugieren que esta podría obedecer a pautas concretas debido a la alternancia que se produce entre capas secuenciales en relación a la horizontalidad o verticalidad de los zoomorfos. Estas modificaciones pueden conllevar también un cambio de posición de la persona que graba. El tamaño de los animales representados no depende del espacio disponible, sino que más bien parece vincularse a otras cuestiones, como podría ser la especie representada. En la fase antigua el tamaño mediano se aplica a todos los temas, pero no ocurre lo mismo con el formato grande, que solo se aplica al caballo y a la cabra, pudiendo tratarse de cambios intencionales. En la fase reciente los zoomorfos son de mayores dimensiones, pero el tamaño grande sigue ligado al caballo, que esta vez se acompaña del uro. Las diferencias comentadas podrían deberse a la intención de resaltar unas figuras sobre otras. Asimismo, la influencia del tema en el desarrollo de la actividad gráfica también podría extenderse a la disposición de los motivos. En la fase estilística A, los caballos únicamente se emplazan en horizontal, los uros en vertical, y las cabras en ambas posiciones. En la fase estilística B los zoomorfos del sector superior derecho solo se sitúan en horizontal y ligeramente ascendentes, lo que denota cierta uniformidad.

En cuanto a las **asociaciones temáticas**, se han establecido tres tipos en cada fase. En la etapa antigua se documentan, en primer lugar, dos asociaciones entre signo y zoomorfo, en ambos casos se trata de la combinación de un haz de líneas convergentes incurvado que, por un lado, se vincula a un caballo y, por otro lado, a una cierva. En segundo lugar, una asociación entre dos animales de la misma especie, en este caso cabras, y, por último, una que se da entre signos y está constituida por dos haces de líneas convergentes incurvados. En la fase reciente se vuelve a dar una asociación entre signo y zoomorfo, esta vez entre un caballo y una banda de líneas convergentes incurvada, así como entre zoomorfos. Estas últimas pueden ser, bien entre dos animales de la misma especie, como los uros, o bien entre dos taxones diferentes, como el caballo y el uro.

Si nos referimos a la **organización del espacio**, se perciben algunas diferencias entre los cuatro sectores estudiados. Ya hemos visto que el sector superior derecho se caracteriza, en líneas generales, por ser la zona del panel donde más motivos figurativos se concentran y por la intención de cubrir todo el espacio disponible mediante la adición y superposición de zoomorfos, signos y un elevado número de líneas sueltas. A todo ello debe añadirse la heterogeneidad observada en el plano técnico y estilístico. En el **sector superior izquierdo** destaca el aprovechamiento de los relieves naturales en la ejecución de los zoomorfos, cuyas fórmulas de representación podrían haberse planteado a partir de la forma del soporte, de ahí las diferencias en la disposición de cada uno de ellos. En cambio, el resto de aspectos que caracterizan este sector denotan cierta uniformidad, como la orientación de los motivos, o el estilo y la técnica de las figuras. Esta zona del panel se diferencia de la anterior por la distribución de animales y signos, ya que esta vez se relacionan en la mayor parte de los casos mediante yuxtaposición. En relación a las asociaciones temáticas, únicamente hemos podido establecerlas entre dos haces de líneas paralelas y el caballo, y posiblemente entre una banda de líneas paralelas y el cérvido. En el **sector inferior izquierdo** volvemos a identificar una situación similar a la del superior derecho en lo que se refiere a la heterogeneidad técnica y estilística, y a la intención de cubrir toda la superficie, aunque esta zona del panel destaca aún más por concentrar un alto porcentaje de las líneas sueltas. Además, se vuelven a observar algunos patrones que ya vimos en el superior, como la orientación de los zoomorfos hacia la derecha, la posición ascendente de algunos de ellos, y las mayores dimensiones del caballo, que destaca entre todos los zoomorfos identificados también por la anchura de su trazo. Las semejanzas entre estos dos sectores también se pueden extender al campo de las asociaciones temáticas, que en la zona inferior se dan entre un haz de líneas convergentes incurvado y un indeterminado, y entre un haz de líneas entrecruzadas y otro indeterminado y, de nuevo, entre dos zoomorfos de especie diferente, como el caballo y la cabra. Además, la asociación entre estos dos últimos, ocupa un lugar central en la composición de esta zona del panel. Por último, el **sector inferior derecho** se distingue por la homogeneidad técnica y estilística de los motivos documentados. No obstante, la orientación y disposición de los motivos es más variada y todos se incluyen en el formato pequeño. Las

asociaciones temáticas se producen en todos los casos entre zoomorfo y signo, con la particularidad de que todos los individuos se acompañan bien de una banda de líneas paralelas, o bien de líneas sueltas rectas o curvas.

En definitiva, se intuye un tratamiento diferencial de los cuatro sectores analizados, que tienen su reflejo en el patrón compositivo observado en cada uno de ellos. En la fase antigua es posible observar dos tendencias: por un lado, la que define el sector superior derecho y, por otro lado, la del sector inferior derecho. El primero se caracteriza, a grandes rasgos, por el recurso continuo a las superposiciones, los zoomorfos de tamaño mediano orientados hacia la derecha y, entre los signos, los haces de líneas paralelas. Mientras, en el sector inferior derecho el espacio se distribuye de manera más ordenada y entre las asociaciones temáticas se tienden a agrupar las bandas de líneas paralelas, que es el signo más abundante en esta zona del panel, con los zoomorfos, que se orientan en un número importante de casos hacia la izquierda. Esto, junto a la particularidad estilística relacionada con la forma de unir la grupa con las extremidades traseras en los zoomorfos, que denota diferencias entre un sector y otro, podría indicar que su decoración tuvo lugar en dos momentos diferentes o bien fue realizada por dos personas distintas. La fase reciente, en cambio, es bastante uniforme tal y como indican las semejanzas en el tratamiento del espacio y en la construcción de las figuras documentadas en los sectores superiores y en el inferior izquierdo. Por un lado, todos presentan pautas compositivas en común: zoomorfos en posición horizontal con inclinación ascendente, interés por representar el caballo en tamaño grande, asociaciones temáticas entre zoomorfos de distinta especie que ocupan posiciones centrales tanto en la zona superior derecha como en la inferior izquierda, y el recurso a la asociación mediante superposición en simetría oblicua. Por otro lado, en lo referente a las figuras, debemos hacer referencia al dibujo de las crineras mediante trazo múltiple y al esbozo casi idéntico de las colas en un caballo y un cérvido documentados. La homogeneidad y el bajo índice de figuras documentadas para este momento podrían sugerir que la fase reciente tuvo lugar en un espacio breve de tiempo.

Finalmente, y después de lo expuesto hasta ahora, se pone en evidencia la importancia del conjunto parietal de la Cova de les Meravelles y su contribución al conocimiento del arte pre-magdalenense en la región mediterránea ibérica. De hecho, es la singularidad del diseño compositivo del panel principal lo que distingue este yacimiento de otros conjuntos dentro y fuera de la región. En primer lugar, por la alta recurrencia de líneas sueltas de formas diversas en el juego de superposiciones. En segundo lugar, por la concentración de un número elevado de grafías en un espacio muy concreto y de dimensiones limitadas dentro de la cavidad. Y, por último, por el mantenimiento de un mismo lugar para el ejercicio de la actividad gráfica, dando lugar a un palimpsesto múltiple que es conocido y compartido por distintas comunidades de artistas desde el Gravetiense hasta el final del Solutrense, pudiendo plantearse la adición de algunas de las figuras durante los primeros momentos del Magdalenense.

Chapitre 8. Conclusion

La recherche effectuée sur le complexe pariétal de la Cova de les Meravelles (Gandía, Valence, Espagne) a permis d'obtenir une vision globale des activités graphiques développées sur le site, mais a également contribué à élargir nos connaissances sur les communautés artistiques qui ont habité la région pendant le Pré-Magdalénien et sur les traditions graphiques partagées à un niveau suprarégional.

Les résultats obtenus lors de la *prospection systématique* des murs et des spéléothèmes soulignent l'importance d'effectuer des études minutieuses et méthodiques des cavités contenant de l'Art paléolithique. Dans le cas de Meravelles, cette phase de l'étude a été fondamentale pour plusieurs raisons. Tout d'abord, pour évaluer les répercussions de l'activité anthropique postérieure sur l'état actuel du site. Les graffitis et inscriptions modernes sont abondants et se répartissent dans les salles, couvrant une surface considérable des murs. Cela signifie que d'autres vestiges pariétaux ont pu être endommagés et qu'il est donc impossible de les localiser de nos jours. Cela rend également difficile l'attribution chronologique des autres vestiges gravés non figuratifs et leur interprétation.

Deuxièmement, afin de comprendre l'évolution historique du site. La Cova de les Meravelles présente une longue séquence d'occupation qui s'étend également à des périodes ultérieures, ce qui suggère le maintien de certaines traditions symboliques au cours des siècles. Certains vestiges, tels que les matériaux étudiés de la période ibérique, ainsi que les croix gravées documentées à l'entrée et au pied du panneau paléolithique, et d'autres symboles liés à des ordres religieux, nous informent de la forte charge symbolique et de la sacralisation de ce lieu. En outre, cela ouvre la possibilité que d'autres sites d'occupation paléolithique, très endommagés par l'occupation postérieure et présentant des vestiges de ce type, aient pu conserver des manifestations artistiques dans un état similaire au panneau de Meravelles au moment de sa découverte, sans avoir été remarqués auparavant par la recherche.

Finalement, la prospection a été décisive pour soulever la possibilité de l'existence d'autres zones décorées au Paléolithique. La surface à traces gravées, cachée à certains endroits par des revêtements de calcite, localisée dans la salle 1 et que nous avons appelée Panneau II, pourrait abriter un panneau avec un grand nombre de motifs. Néanmoins, son état de conservation actuel ne permet pas de réaliser une étude exhaustive du panneau et une évaluation plus complète. Pour cette raison, notre étude est essentiellement axée sur l'étude et l'analyse du panneau principal.

Une nouvelle **documentation** a révélé l'existence d'un nouveau secteur à motifs gravés dans la partie inférieure droite du panneau principal, qui s'ajoute aux trois secteurs dans lesquels le panneau a été divisé après sa découverte et sa restauration, où l'on a identifié une vingtaine de figures zoomorphes. L'obtention d'orthomosaïques détaillées des quatre zones et la réalisation de nouveaux calques ont permis d'améliorer la documentation préexistante, d'augmenter le nombre de motifs figuratifs et de constituer un premier inventaire des signes.

L'étude thématique de l'ensemble a permis d'identifier 36 zoomorphes et 265 signes. Parmi les premiers, sans tenir compte des indéterminés (13 UGs), la chèvre est l'animal le plus représenté (7 UGs), suivi du cheval à très courte distance (6 UGs), de l'aurochs (5 UGs) et des biches (4 UGs). De plus, la révision non seulement a augmenté le nombre de motifs, mais a également permis une nouvelle lecture de certaines représentations, qui ont été complétées en enrichissant ainsi leur description. En ce qui concerne les motifs non figuratifs, la présence de bandes de lignes parallèles (18 UGs) et de faisceaux de lignes (14 UGs) dans leurs différentes variantes est particulièrement remarquable. Cependant, si une chose différencie Meravelles du reste des groupes au niveau thématique, c'est l'abondance des lignes simples (220 UGs) et l'importance qu'elles acquièrent dans le panneau, puisqu'elles sont placées et intercalées dans la composition et sont traitées de la même manière que le reste des graphiques. Quant aux zoomorphes et aux autres signes, Meravelles suit une tendance similaire à celle observée dans le reste des sites pré-magdaléniens de la région méditerranéenne ibérique, où l'importance d'espèces telles que les chevaux, les biches et les chèvres est évidente, même s'il est vrai qu'en ce qui concerne les signes, une unification des termes de la nomenclature utilisée pour leur identification permettrait une comparaison plus approfondie.

L'analyse du style est un instrument essentiel pour examiner les principales caractéristiques de la construction de la figure, ainsi que pour comprendre l'évolution de l'art et reconnaître les changements qui se produisent au cours des différentes étapes. Il s'agit également d'une ressource intéressante pour étudier les éventuels contacts avec d'autres centres de production artistique et pour établir des comparaisons avec d'autres groupes dans et hors de la région. À Meravelles, cette partie de l'étude, ainsi que l'analyse des superpositions et la comparaison détaillée de l'appareil pariétal avec la collection meuble de Parpalló, a été fondamentale. Dans ce

sens, nous avons pu confirmer l'existence de deux étapes de style dans l'exécution du panneau, chacune d'entre elles coïncidant avec la phase ancienne et récente de l'Art pré-magdalénien dans la région méditerranéenne ibérique centrale.

Au total, 24 zoomorphes (67 %) ont été attribués à la **phase stylistique A**, ce qui représente une proportion considérable de ceux qui ont été documentés. D'une manière générale, les figures animales attribuées à la période antique se caractérisent par la prédominance de têtes et de museaux ouverts. En ce qui concerne les têtes, on constate une tendance à l'allongement de la face de l'aurochs et à la représentation de faces triangulaires chez les biches et les chèvres, qui se terminent par un rétrécissement au niveau du museau dans les deux cas. Le corps, exécuté presque entièrement avec une ligne discontinue et rectiligne, se caractérise par sa disproportion, qui se manifeste surtout dans le dessin de petites têtes et de corps massifs. De même, la projection ou l'allongement du cou et le rétrécissement de la partie antérieure du tronc de l'animal sont des ressources assez fréquentes dans les dessins de la phase A. Les détails anatomiques sont rares, la queue n'est représentée que sur une seule figure et est placée en position basse. Finalement, en ce qui concerne les membres, les pattes avec des lignes parallèles ouvertes sont les plus fréquentes. Cependant, d'autres variantes sont documentées qui, en relation avec le reste des traits formels qui caractérisent la figure, peuvent aider à situer cette convention de préférence dans les temps anciens. Ce sont les pattes parallèles divergeant à leur extrémité distale, les pattes projetées vers l'arrière, ainsi que la jonction de la croupe et des membres postérieurs avec une légère inflexion en forme de S. Au cours de la phase stylistique B, bien que les formes ouvertes de la tête et du museau soient encore significatives, on perçoit une légère augmentation des formes fermées. Dans la construction du corps, quoique la disproportion reste une caractéristique clairement perceptible, il y a un plus grand intérêt pour la représentation de corps moins massifs et, en ce qui concerne les têtes, les formes allongées et les museaux arrondis se distinguent. En outre, la représentation des détails anatomiques est plus diversifiée et la technique est enrichie, incorporant désormais l'utilisation de traits multiples pour l'exécution de caractéristiques spécifiques comme la crinière dans le cas des chevaux. Il convient aussi de souligner la prédominance des zoomorphes représentés en profil absolu et l'apparition de la perspective correcte ou uniangulaire, ainsi que la diminution de la perspective oblique biangulaire, qui était importante avec le profil absolu au cours de la période précédente.

Au cours de notre étude, nous avons observé que certaines des conventions stylistiques qui distinguent la phase antique et qui se reflètent dans de nombreuses plaquettes du Parpalló peuvent être étendues à d'autres assemblages pariétaux méditerranéens et extra-méditerranéens. Il s'agit donc d'aspects qui sont traditionnellement passés inaperçus et sur lesquels nous avons voulu attirer l'attention, car ils soulignent l'existence de **conventions graphiques partagées** avec d'autres régions artistiques et leur contextualisation correcte permet de jouer un rôle important en tant que marqueur chronologique.

En ce qui concerne l'exécution des membres, nous avons traité les pattes avec des lignes parallèles divergentes à l'extrémité distale et les pattes en projection. Ces dernières trouvent plus de similitudes en dehors de la région méditerranéenne ibérique et c'est dans la région cantabrique que l'on trouve le plus de cas également associés à une tradition graphique spécifique (gravure profonde externe), dont l'échelle chronologique correspond au Gravettien et au Solutréen. Parmi tous les spécimens documentés au niveau suprarégional, deux pourraient appartenir à des époques plus avancées (Cosquer et Ribeira de Piscos). Les pattes divergentes sont bien documentées au niveau régional, mais surtout à Ardales, où nous avons localisé jusqu'à trois individus, dont deux sont attribués par les auteurs au cycle initial de décoration, qui serait antérieur au Solutréen. Hors région, Cosquer se distingue par son nombre, bien que si l'on se base sur les traits de style qui caractérisent les figures, deux des exemples pourraient être placés dans la période solutréenne tardive et, par conséquent, dans la période récente. Comme le montre Parpalló, cette convention est documentée dès le Gravettien, temps auquel sont également attribués le bison de Mayenne-Sciences et les figures d'Ardales mentionnées précédemment. Cependant, dans le reste des sites où l'on en trouve, comme Meravelles, Nerja, Santo Adriano, Cosquer et les cas portugais, il n'est pas sûr d'établir des distinctions aussi claires et de proposer une chronologie antérieure au Solutréen. Cette façon de représenter les pattes ne montre pas seulement ce problème, mais rappelle aussi la survivance de certaines conventions tout au long du cycle pré-magdalénien, comme on peut le constater à Meravelles et dans les deux exemples de Cosquer.

Les biches à cou projeté ont une présence très significative dans la région méditerranéenne centrale et dans le complexe d'Ardales, où nous avons distingué au moins six spécimens. Au niveau suprarégional, Cosquer est à signaler, où l'allongement du cou se retrouve dans trois motifs, dont deux pourraient se référer, une fois de plus, à des chronologies solutréennes avancées. Cependant, au niveau régional, cette façon d'exécuter le cou nous place, dans tous les cas, dans l'ancienne phase pré-magdalénienne, c'est pourquoi elle peut être considérée comme une caractéristique plus typique des temps anciens et, par conséquent, comme une convention ayant une valeur chronologique dans la région méditerranéenne ibérique. Un phénomène similaire se produit avec l'allongement de la face de l'aurochs qui, dans tous les cas présentés dans et hors de la région, est attribué à des chronologies allant du Gravettien au Solutréen, ce qui coïnciderait avec l'ancienne phase du pré-magdalénien dans la zone méditerranéenne ibérique centrale. Si certains des aurochs peuvent être datés avec certitude du Gravettien (Fuente del Trucho, Pech-Merle et les plaquettes de Parpalló et Malladetes), il n'est pas possible de l'extrapoler au reste des exemples comme ceux documentés à Meravelles, Penascosa ou Tête-du-Lion.

En résumé, le style se révèle être une ressource très utile pour établir des analogies entre les régions et pour rendre compte des traits communs dans les modes de représentation. Dans notre cas, le fait de disposer d'un cadre de comparaison tel que la collection de plaquettes du Parpalló a été fondamental pour le classement chronologique et l'interprétation de l'ensemble. Toutefois, il faut tenir compte du fait que la diversité géographique de certaines formes s'accompagne d'une diversité chronologique, c'est pourquoi nous insistons sur la nécessité de procéder à un examen détaillé de tous les traits de style qui caractérisent la figure et de ne pas se limiter à des attributs isolés. De même, la difficulté de distinguer l'art du Gravettien de celui du Solutrén inférieur sur la seule base de critères de style et l'impossibilité d'attribuer des chronologies très précises aux assemblages pariétaux sans recourir à des datations directes sont également mises en évidence.

La proposition de deux phases de style dans l'exécution du panneau principal de Meravelles a également été soutenue par l'étude de *la stratigraphie pariétale* dans le secteur supérieur droit. La séquence obtenue après l'analyse exhaustive des relations de superposition a été exprimée dans une matrice de Harris sur laquelle nous avons divisé et inclus les différents motifs dans l'une et l'autre phase.

L'étude des superpositions a été décisive pour obtenir une séquence relative dans l'ordre d'ajout des graphiques et nous a permis de comprendre le type de composition auquel nous avons fait face et d'établir les possibles *schémas de composition* impliqués dans la mise en place des motifs sur le panneau.

En ce qui concerne la disposition de l'espace, nous avons observé une tendance à couvrir la surface qui culmine dans la phase récente. Dans ce sens, les espaces laissés vides sont recouverts et, en même temps, les zones déjà gravées continuent à être décorées au moyen de superpositions. En ce qui concerne l'orientation des figures, dans ce secteur, tous les zoomorphes de la phase A et ceux de la phase B, à l'exception de l'aurochs M-7, sont tournés vers la droite. Quant à la disposition, les résultats obtenus dans l'étude des superpositions suggèrent qu'elle pourrait obéir à des schémas spécifiques dus à l'alternance qui se produit entre les couches séquentielles par rapport à l'horizontalité ou à la verticalité des zoomorphes. Ces modifications peuvent également impliquer un changement de position de la personne qui enregistre. La taille des animaux représentés ne dépend pas de l'espace disponible, elle semble plutôt liée à d'autres facteurs, tels que l'espèce représentée. Dans la phase ancienne, le format moyen est appliqué à tous les sujets, ce qui n'est pas le cas du grand format qui n'est appliqué qu'au cheval et à la chèvre, ce qui pourrait être un changement intentionnel. Dans la phase récente, les zoomorphes sont plus grands, mais le grand format est toujours lié au cheval, qui est cette fois accompagné de l'aurochs. Les différences mentionnées ci-dessus pourraient être dues à l'intention de mettre en évidence certaines figures plutôt que d'autres. Ainsi, l'influence du thème sur le développement de l'activité graphique pourrait également s'étendre à la disposition des

motifs. Dans la phase de style A, les chevaux sont placés uniquement horizontalement, les aurochs verticalement et les chèvres dans les deux positions. Dans la phase de style B, les zoomorphes du secteur supérieur droit ne sont placés qu'horizontalement et légèrement vers le haut, ce qui indique une certaine uniformité.

En termes d'**associations thématiques**, trois types ont été déterminés pour chaque phase. Lors de la phase ancienne, deux associations entre signe et zoomorphe sont documentées, dans les deux cas une combinaison d'un faisceau de lignes convergentes incurvées qui, d'une part, est liée à un cheval et, d'autre part, à une biche. Deuxièmement, une association entre deux animaux de la même espèce, en l'occurrence des chèvres, et dernièrement, une association entre signes constituée de deux faisceaux de lignes convergentes et incurvées. Dans la phase récente, on constate à nouveau une association entre signe et zoomorphe, cette fois entre un cheval et une bande de lignes convergentes incurvées ainsi qu'entre zoomorphes. Ces derniers peuvent être soit entre deux animaux de la même espèce, comme l'aurochs, soit entre deux taxons différents, comme le cheval et l'aurochs.

Concernant la **disposition de l'espace**, des différences sont perceptibles entre les quatre secteurs étudiés. Nous avons déjà vu que le secteur supérieur droit est généralement caractérisé par le fait qu'il s'agit de la zone du panneau où se concentrent le plus de motifs figuratifs et par l'intention de couvrir tout l'espace disponible en ajoutant et en superposant des zoomorphes, des signes et un grand nombre de lignes détachées. Il faut ajouter à cela l'hétérogénéité observée sur le plan technique et stylistique. Dans le **secteur supérieur gauche**, on remarque l'utilisation de reliefs naturels dans l'exécution des zoomorphes, dont les formules de représentation ont pu être basées sur la forme du support, d'où les différences dans la disposition de chacun d'entre eux. En revanche, les autres aspects qui caractérisent ce secteur présentent une certaine uniformité, comme l'orientation des motifs et le style et la technique des figures. Cette zone du panneau diffère de la précédente par la distribution des animaux et des signes, car cette fois-ci ils sont reliés dans la plupart des cas par juxtaposition. En ce qui concerne les associations thématiques, nous n'avons pu les établir qu'entre deux faisceaux de lignes parallèles et le cheval, et éventuellement entre une bande de lignes parallèles et le cerf. Dans le **secteur inférieur gauche**, nous retrouvons une situation similaire à celle du secteur supérieur droit en termes d'hétérogénéité technique et stylistique et avec cette intention de couvrir toute la surface, bien que cette zone du panneau se distingue encore plus par la concentration d'un pourcentage élevé de lignes détachées. En outre, on retrouve certains des motifs déjà observés dans la partie supérieure, comme l'orientation des zoomorphes vers la droite, la position ascendante de certains d'entre eux et la plus grande taille du cheval, qui se distingue de tous les zoomorphes identifiés également par la largeur de son trait. Les similitudes entre ces deux secteurs peuvent également être appliquées au domaine des associations thématiques qui, dans la zone inférieure, se situent entre un faisceau de lignes convergentes incurvées et une indéterminée, entre un faisceau de lignes entrecroisées et une autre indéterminée et, encore

une fois, entre deux zoomorphes d'espèces différentes, telles que le cheval et la chèvre. Par ailleurs, l'association entre ces deux derniers occupe une place centrale dans la composition de cette zone du panneau. Finalement, le *secteur inférieur droit* se démarque par l'homogénéité technique et stylistique des motifs documentés. Cependant, l'orientation et la disposition des motifs sont plus variées et ils sont tous inclus dans le petit format. Les associations thématiques se font dans tous les cas entre zoomorphe et signe, avec la particularité que tous les individus sont accompagnés soit d'une bande de lignes parallèles, soit de simples lignes droites ou courbes.

En résumé, il est possible de déduire un traitement différencié des quatre secteurs analysés, qui se reflète dans le modèle de composition observé dans chacun d'entre eux. Dans la phase ancienne, deux tendances peuvent être observées : d'une part, celle qui définit le secteur supérieur droit et, d'autre part, celle du secteur inférieur droit. Le premier se caractérise, en gros, par l'utilisation continue de superpositions, les zoomorphes de taille moyenne orientés vers la droite et, parmi les signes, les faisceaux de lignes parallèles. Dans le secteur inférieur droit, l'espace est distribué de manière plus ordonnée et parmi les associations thématiques, les bandes de lignes parallèles, qui est le signe le plus abondant dans cette zone du panneau, tendent à être regroupées avec les zoomorphes qui sont orientés dans un grand nombre de cas vers la gauche. Ceci, combiné à la particularité stylistique et liée à la façon dont la croupe est reliée aux membres postérieurs dans les zoomorphes, qui dénote des différences entre un secteur et l'autre, pourrait indiquer que leur décoration a eu lieu à deux époques différentes ou a été réalisée par deux personnes différentes. La phase récente, en revanche, est assez uniforme, comme l'indiquent les similitudes dans le traitement de l'espace et dans la construction des figures documentées dans les secteurs supérieurs et l'inférieur gauche. D'une part, ils ont tous en commun des lignes directrices de composition : zoomorphes en position horizontale avec une inclinaison ascendante, intérêt pour la représentation du cheval en grand format, associations thématiques entre zoomorphes de différentes espèces occupant des positions centrales aussi bien en haut à droite qu'en bas à gauche, et utilisation de l'association au moyen de la superposition en symétrie oblique. Mais, en ce qui concerne les figures, il convient de mentionner le dessin des crinières à l'aide de traits multiples et le tracé presque identique des queues d'un cheval documenté et d'un cerf. L'homogénéité et le faible nombre de figures documentées pour cette période peuvent suggérer que la phase récente s'est déroulée dans une courte période.

Pour terminer, et après ce qui a été expliqué jusqu'à présent, l'importance de l'ensemble pariétal de la Cova de les Meravelles et sa contribution à la connaissance de l'Art pré-magdalénien dans la région méditerranéenne ibérique est évidente. En fait, c'est la singularité de la composition du panneau principal qui distingue ce site d'autres ensembles dans et hors de la région. Premièrement, en raison de la forte récurrence des lignes détachées de différentes formes dans le jeu des superpositions. Deuxièmement, en raison de la concentration d'un grand

nombre de graffitis dans un espace très spécifique de dimensions limitées à l'intérieur de la cavité. Et finalement, en raison du maintien du même lieu pour l'activité graphique, donnant lieu à un palimpseste multiple qui est connu et partagé par différentes communautés d'artistes du Gravettien à la fin du Solutréen, avec la possibilité de l'ajout de certaines des figures au début du Magdalénien.

Bibliografía

Alcolea, J. J., Balbín Behrmann, R., García Valero, M. A., & Jiménez Sanz, P. J. (1997). Nuevos descubrimientos de arte rupestre paleolítico en el centro de la Península Ibérica: La cueva del Reno (Valdesotos, Guadalajara). En P. Bueno & R. De Balbín Behrmann (Eds.), *II Congreso de Arqueología Peninsular* (pp. 239-258). Fundación Rei Afonso Henriques.

Almagro, M. (1971). La Cueva del Niño (Albacete) y la Cueva de la Griega (Segovia). Dos yacimientos de arte rupestre recientemente descubiertos en la Península Ibérica. *Trabajos de Prehistoria*, 28, 9-52.

Almagro, M. (1973). Las pinturas y grabados rupestres de la "Cueva de Chufín". Riclones (Santander). *Trabajos de Prehistoria*, 30(9), 9-73.

Almagro, M. (1977). Nuevos hallazgos de arte rupestre en Cueva Chufín. Riclones (Santander). *Trabajos de Prehistoria*, 34, 8-29.

Aparicio, J., Gurrea, V., & Climent, S. (1983). *Carta arqueológica de la Safor*. Instituto de Estudios Comarcales «Duque Real Alonso el Viejo».

Arias, P., Sainz, C. G., Romanillo, A. M., & Peredo, R. O. (2000). La zona arqueológica de La Garma (Cantabria): investigación, conservación y uso social. *Trabajos de Prehistoria*, 57(2), 41-56. <https://doi.org/10.3989/tp.2000.v57.i2.246>

Asquerino Fernández, M. D., Sanchidrián, J. L., & Márquez Alcántara, A. M. (2005). Presentación del Arte Rupestre de la Cueva Ermita de El Calvario (Cabra, Córdoba, España). En J. L. Sanchidrián Torti, A. M. Márquez Alcántara, & J. M. Fullola i Pericot (Eds.), *La cuenca mediterránea durante el Paleolítico Superior: 38.000-10.000 años* (pp. 248-255). Fundación Cueva de Nerja.

Aubry, T., Santos, A. T., & Luis, L. (2014). Stratigraphies du panneau 1 de Fariseu: Analyse structurelle d'un système graphique paléolithique à l'air libre de la vallée du Côa (Portugal). En P. Paillet (Ed.), *Les Arts de la Préhistoire: Micro-analyses, Mise en Contexte et Conservation. Actes du Colloque "Micro-analyses et Datations de l'art Préhistorique dans son Contexte Archéologique"* (pp. 259-270). Société des Amis du Musée National de Préhistoire et de la Recherche Archéologique.

Azéma, M., Gély, B., Prudhomme, F., & ATM D Société ATMD. (2010). Relevé 3D de gravures fines paléolithiques dans l'abri du Colombier (gorges de l'Ardèche). *In Situ*, 13. <https://doi.org/10.4000/insitu.6723>

Azéma, M., & Rivère, F. (2013). L'animation dans l'art paléolithique: observations récentes. *Palethnologie. Archéologie et sciences humaines*, 5, 57-73. <https://doi.org/10.4000/palethnologie.2078>

Baffier, D. (1984). Les caractères sexuels secondaires mammifères dans l'art pariétal paléolithique Franco-Cantabrique. En H. G. Bandi, W. Huber, M. R. Sauter, & B. Sitter (Eds.), *La Contribution de la Zoologie et de l'ethologie à l'interprétation de l'art de peuples chasseurs préhistoriques* (pp. 143-154). Editions Universitaires Fribourg Suisse.

Balbín Behrmann, R., & Alcolea González, J. J. (1994). Arte paleolítico de la Meseta española. *Complutum*, 5, 97-138.

Balbín Behrmann, R., Bueno, P., Alcolea, J. J., Barroso, R., Aldecoa, A., Giles, F., Clive Finlayson, J., & Santiago, A. (2000). The engravings and Palaeolithic paintings from Gorham's Cave. En J. C. Finlayson, G. Finlayson, & D. A. Fa (Eds.), *Gibraltar during the Quaternary. The southernmost part of Europe in the last two million years* (pp. 179-196). Heritage Publications.

Ballester Tormo, I. (1928). Unas cerámicas interesantes en el valle de Albaida. *Cultura Valenciana*, 3, 89-100.

Ballester Tormo, I. (1929). La covacha sepulcral de "Camí Real", Albaida. *Archivo de prehistoria levantina*, 1, 31-85.

Barcia-García, C., Mas-Cornellà, M., Maximiano Castillejo, A. M., & Jordá Pardo, J. F. (2023). Dots, circles and horses: New rock art evidence through image-based digital methods in Moro Cave (Tarifa, Spain). *Journal of Archaeological Science: Reports*, 47, 103826. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2023.103826>

Barciela, V., Hernández, M. S., & Martorell, X. (2019). *Arte rupestre en la Comunitat Valenciana: Plan de gestió*n. Generalitat Valenciana, Conselleria d'Educació, Cultura i Esport.

Bea, M., Mazo, C., & Utrilla, P. (2019). Filling new territories with Palaeolithic rock art. Cueva Hermosa (Calcena, Zaragoza, Spain). *Journal of Archaeological Science: Reports*, 25, 341-350. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2019.04.007>

Bednarik, R. G. (1994). Conceptual pitfalls in Palaeolithic rock art dating. *Préhistoire anthropologie méditerranéennes*, 3, 95-102.

Bégouën, R., Fritz, C., Tosello, G., Clottes, J., Pastoors, A., & Faist, F. (2009). *Le sanctuaire secret des bisons: Il y a 14 000 ans dans la caverne du Tuc d'Audoubert*. Somogy.

Beltrán, A. (2002). Art rupestre dans la grotte du Parpalló (Gandia, Valence, Espagne). *International Newsletter on Rock Art*, 33, 7-11.

Bergmann, L. (1996). Los grabados paleolíticos de la Cueva del Moro (Tarifa, Cádiz): el arte rupestre del paleolítico más meridional de Europa. *Almoraima: revista de estudios campogibraltareños*, 16, 9-26.

Bergmann, L. (2009). El arte rupestre paleolítico del extremo sur de la Península Ibérica y la problemática de su conservación. *Almoraima*, 39, 45-65.

Bernabeu, J. (1984). *El vaso campaniforme en el País Valenciano*. Diputació de València, Servei d'Investigació Prehistòrica.

Bourdier, C. (2013). Rock art and social geography in the Upper Paleolithic. Contribution to the socio-cultural function of the Roc-aux-Sorciers rock-shelter (Angles-sur-l'Anglin, France) from the viewpoint of its sculpted frieze. *Journal of Anthropological Archaeology*, 32(4), 368-382. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2013.05.005>

Bourdier, C., Fuentes, O., & Pinçon, G. (2015). Contribution of 3D technologies to the analysis of form in late palaeolithic rock carvings: The case of the Roc-aux-Sorciers rock-shelter (Angles-sur-l'Anglin, France). *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2(2-3), 140-154. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2015.05.001>

Boscá y Casanoves, E. (1901). *Discurso leído en la solemne inauguración de curso de la Universidad Literaria de Valencia: (1901 a 1902): Notas histórico-naturales a propósito de la localidad y provincia de Valencia*. Establecimiento Tipográfico Domenech.

Breuil, H. (1905). *Essai de stratigraphie des dépôts de l'âge du Renne*. Premier Congrès Préhistorique de France. Périgueux, 1905.

Breuil, H. (1907). L'évolution de l'Art Pariétal des Cavernes de l'âge du Renne. *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Compte rendu de la treizième session*, 1, 367-386.

Breuil, H., & Cabré, J. (1909). Les peintures rupestres du Bassin inférieur de l'Ebre. *L'Anthropologie*, 20, 367-386.

Breuil, H., & Obermaier, H. (1914). Institut de Paléontologie humaine. Travaux de l'année 1913. Prospection de la région entre Valence, Alicante et Ayora. *L'Anthropologie*, 25(23), 233-253.

Breuil, H., Obermaier, H., & Verner, W. (1915). *La Pileta a Benaojan (Malaga, Espagne)*. Imprimerie Artistique Vve A. Chéne.

Breuil, H. (1921). Nouvelles cavernes ornées paléolithiques dans la province de Málaga. *L'Anthropologie*, 31, 239-253.

Breuil, H. (1952). *Quatre cents siècles d'art pariétal: Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Max Fourny.

Breuil, H. (1953). Gravures sur schiste périgordiennes de la caverne de Gargas. *Mélanges Hamal Nandrin, Buletin de la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, 64, 42-50.

Breuil, H. (1954). La evolución del arte parietal en las cuevas y abrigos ornamentados de Francia. *PSANA*, 5, 7-29.

Broglio, A., De Stefani, M., Gurioli, F., Pallecchi, P., Giachi, G., Higham, T., & Brock, F. (2009). L'art aurignacien dans la décoration de la Grotte de Fumane. *L'anthropologie*, 113(5), 753-761. <https://doi.org/10.1016/j.anthro.2009.09.016>

Cacho, R. (1999). *Las representaciones animales en el arte rupestre paleolítico de la región cantábrica. Un acercamiento a su estructuración y variabilidad*. Departamento de Ciencias Históricas. Universidad de Cantabria. Santander.

Calvo, L. (1884). Un paseo por la montaña. La Cueva de las Maravillas. *Diario El Litoral*, 1-2.

Calvo, L. (1908). *Hidrografía Subterránea. Conocimientos sobre los terrenos para la investigación de manantiales*. Luis Catalá y Serra impresor.

Cabello, L., Cantalejo Duarte, P., Espejo, M. del M., & Buendía, A. F. (2019). Malalmuerzo Cave (Granada, Spain): A revision of its art and archaeology. En I. Schmidt, J. Cascalheira, N. Bicho, & G.-C. Weniger (Eds.), *Human adaptations to the Last Glacial Maximum: The Solutrean and its Neighbors* (pp. 453-476). Cambridge Scholar Publishing.

Cantalejo, P. (1983). La cueva de Malalmuerzo (Moclín, Granada): nueva estación con Arte Rupestre Paleolítico en el área mediterránea. *Antropología y Paleoecología humana*, 3, 59-99.

Cantalejo, P., Maura Mijares, R., & Becerra, M. (2006a). *Arte rupestre prehistórico en la Serranía de Ronda: Valles del Guadiaro, Turón y Guadalteba*. La Serranía.

Cantalejo, P. C., Espejo, M. del M., Maura Mijares, R., Ramos Muñoz, J., & Aranda, A. (2006b). Arte rupestre paleolítico en el complejo de Cuevas del Cantal en el Rincón de La Victoria (Málaga): Cuevas de la Victoria, el Higuerón y el Tesoro. *Mainake*, 28, 399-422.

Cantalejo P., Maura Mijares, R., Espejo, M. M., Ramos-Muñoz, J., Medianero, F. J., Aranda, A., & Durán, J. J. (2006c). *La Cueva de Ardales: Arte prehistórico y ocupación en el Paleolítico Superior: estudios, 1985-2005*. Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

Cantalejo, P., Maura Mijares, R., Aranda, A., & Espejo, M. del M. (2007). *Prehistoria en las cuevas del Cantal*. Editorial La Serranía.

Cantalejo, P., & Espejo, M. del M. (2013). Cueva de Ardales (Málaga, España). Patrimonio prehistórico en el sur de la Península Ibérica. En A. Pastoors & B. Auffermann (Eds.), *Pleistocene Foragers on the Iberian Peninsula: Their Culture and Environment* (pp. 243-260). Neanderthal Museum.

Cantó, A., & Villaverde, V. (2022). La convención de patas paralelas divergentes de la cabra M-4 de la Cova de les Meravelles. Una aproximación a su significación estilística y al papel de las representaciones de cabras en el arte Pre-magdalenense. *Takurunna: Anuario de Estudios sobre Ronda y La Serranía*, 10/11, 419-448.

Cantó, A., Lerma, J. L., Martínez Valle, R., & Villaverde, V. (2022). Multi-light photogrammetric survey applied to the complex documentation of engravings in Palaeolithic rock art: the Cova de les Meravelles (Gandia, Valencia, Spain). *Heritage Science*, 10 (1), 169. <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00815-1>

Carrera Ramírez, F. (2002). La protección del arte prehistórico ibérico: ¿misión imposible? *Arqueoweb: Revista sobre arqueología en Internet*, 4(3), 2.

Cartailhac, É. (1902). Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne."Mea culpa d'un sceptique". *L'Anthropologie*, 13, 348-354.

Casabó, J., Boronat, J. de D., Costa, P., Esquembre, M. A., & Bolufer, J. (2014). Cova del Comte (Pedreguer-Alicante), nuevo yacimiento con arte parietal paleolítico en el litoral mediterráneo. En M. Menéndez Fernández & M. S. Corchón Rodríguez (Eds.), *Cien años de arte rupestre paleolítico: Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo 1914-2014* (pp. 285-299). Ed. Universidad de Salamanca.

Casabó, J., Boronat, J. D. D., Carrión Marco, Y., Esquembre, M. A., Guillem, P. M., Martínez-Valle, R., Soler, B., Costa, P., & Bolufer, J. (2016). New evidence of Palaeolithic rock art at the Cova del Comte (Pedreguer, Spain): Results of the first surveys. *Quaternary International*, 432, 25-40. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2015.12.061>

Casabó, J., Boronat, J. de D., Costa, P., Esquembre, M. A., Bolufer, J., & Martínez, E. (2018). El Arte paleolítico de la Cova del Comte (Pedreguer—Marina Alta). En J. A. Soler Díaz, R. Pérez Jiménez, & V. Barciela González (Eds.), *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte Prehistórico en Alicante* (pp. 71-77). Museo Arqueológico de Alicante - MARQ.

Casado, M. P. (1977). Los signos en el arte paleolítico de la Península Ibérica. *Monografías Arqueológicas Zaragoza*, 20, 1-327.

Chippindale, C., & Taçon, P. (1993). Two old painted Panels from Kakadu: Variation and sequence in Arnhem Land Rock Art. En J. Steinbring, A. Watchman, P. Faulstich, & P. Taçon (Eds.), *Time and Space: Dating and Spacial Considerations in Rock Art Research* (pp. 32-56). Australian Rock Art Research Association.

Chippindale, C., de Jongh, J., Flood, J., & Rufolo, S. (2000). Stratigraphy, Harris matrices & relative dating of Australian rock-art. *Antiquity*, 74(284), 285-286.

Clottes, J. (1993). Post-stylistic? En M. Lorblanchet & P. Bahn (Eds.), *Rock art studies: The post-stylistic era: Or where do we go from here?* (pp. 19-25). Oxbow.

Clottes, J., & Courtin, J. (1994). *La grotte Cosquer: peintures et gravures de la caverne engloutie*. Seuil.

Clottes, J. (1995). L'originalité de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche). *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 139(2), 563-568.

Clottes, J., Courtin, J., & Vanrell, L. (2005). *Cosquer redécouvert*. Seuil.

Clottes, J. (2013). Why did they draw in those caves? *Time and Mind*, 6(1), 7-14.

Collado Giraldo, H., Bea, M., Ramos Muñoz, J., Cantalejo, P., Domínguez Bella, S., Bello, J. R., Angás Pajas, J., Miranda, J., Gracia Prieto, F. J., Fernández-Sánchez, D., Aranda, A., Luque, A., García Arranz, J. J., & Aguilar, J. C. (2019). Un nuevo grupo de manos paleolíticas pintadas en el sur de la península Ibérica. La Cueva de las Estrellas (Castellar de la Frontera, Cádiz). *Zephyrus*, 83, 15-38. <http://dx.doi.org/10.14201/zephyrus2019831538>

Corchón Rodríguez, M. S., Ortega Martínez, P., González Aguilera, D., Muñoz, N., Rodríguez, P., Gárate Maidagan, D., & Rivero Vilá, O. (2012). Nuevas investigaciones en la cueva de La Griega (Pedraza, Segobia, España). Aportaciones de las geotecnologías al estudio del Arte Paleolítico. *Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 1(5). <https://doi.org/10.5944/etfi.5.2012.5359>

Corchón, M. S., Garate, D., Rivero Vila, O., Ortega, P., & Hernando Álvarez, C. (2014). Arte parietal paleolítico de la Cueva de la Peña (Candamo, Asturias): Cien años después de Eduardo Hernández-Pacheco. En M. Menéndez Fernández & M. S. Corchón (Eds.), *Cien años de arte rupestre paleolítico: Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo: 1914-2014* (pp. 31-51). Centenario del Descubrimiento de la Cueva de la Peña de Candamo (Conference), Salamanca. Universidad de Salamanca.

Cortés-Sánchez. (2002). El Paleolítico superior final en el sur de la Península Ibérica: los yacimientos de la provincia de Málaga. *Mainake*, 24, 279-300.

Cortés Sánchez, M., Simón Vallejo, M. D., Morales Muñoz, A., Lozano Francisco, M. C., Vera Peláez, J. L., & Odriozola Lloret, C. P. (2016). La caverna iluminada: una singular lámpara gravetiense arroja luz sobre el arte parietal de la cueva de La Pileta (Benaoján, Málaga). *Trabajos de Prehistoria*, 73 (1), 115-127. <https://doi.org/10.3989/tp.2016.12166>

Cortés Sánchez, M., Riquelme-Cantal, J. A., Simón-Vallejo, M. D., Parrilla Giráldez, R., Odriozola, C. P., Calle Román, L., Carrión, J. S., Monge Gómez, G., Rodríguez Vidal, J., Moyano Campos, J. J., Rico Delgado, F., Nieto Julián, J. E., Antón García, D., Martínez-Aguirre, M. A., Jiménez Barredo, F., & Cantero-Chinchilla, F. N. (2018). Pre-Solutrean rock art in southernmost Europe: Evidence from Las Ventanas Cave (Andalusia, Spain). *PLOS ONE*, 13(10), e0204651. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0204651>

Dams, L. (1987). *L'Art Paléolithique de la Grotte de Nerja (Málaga, Espagne)*. Oxbow.

Darwin, C. (1859). *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. John Murray.

De Prado, C. (1864). *Descripción física y geológica de la provincia de Madrid*. Imprenta nacional.

Delluc, B., & Delluc, G. (1997). Dix observations graphiques sur la grotte ornée de Pair-non-Pair (Prignac-et-Marcamps, Gironde). *Bulletin de la Société préhistorique française*, 94(1), 41-50.

Domingo, I., & López-Montalvo, E. (2002). Metodología: El proceso de obtención de calcos o reproducciones. En R. Martínez-Valle & V. V. Villaverde (Eds.), *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta* (pp. 75-81). Museu de la Valltorta-Tirig. Generalitat Valenciana.

Domingo, I., Villaverde, V., López-Montalvo, E., Lerma, J. L., & Cabrelles, M. (2013). Reflexiones sobre las técnicas de documentación digital del arte rupestre: la restitución bidimensional (2D) versus la tridimensional (3D). *Cuadernos de Arte rupestre*, 6, 21-32.

Domingo, I. (2014). Rock Art Recording Methods: From Traditional to Digital. En C. Smith (Ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology* (pp. 6351-6357). Springer.

Domingo, I., Carrión, B., Blanco, S., & Lerma, J. L. (2015). Evaluating conventional and advanced visible image enhancement solutions to produce digital tracings at el Carche rock art shelter. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2(2-3), 79-88. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2015.01.001>

Domingo, I., Palomo, A., Terradas, X., Berrocal Barberá, A., Bodganovic, I., López-Bultó, O., Rosillo Turra, R., & Piqué, R. (2023). Nuevo hallazgo de arte mueble de estilo Paleolítico en el Noreste peninsular: La plaqueta grabada de les Coves del Fem (Ulldemolins, Tarragona). *Munibe Antropologia-Arkeologia*, 74, 2172-4555. <https://doi.org/10.21630/maa.2023.74.03>

Durkheim, E. (1912). *La méthode sociologique*. Félix Alcan.

Escolano, G. (1610-1611). *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Vol. 2). Impr. Pedro Patricio Mey.

Espejo, M. del M., & Cantalejo Duarte, P. (1988). Nuevas aportaciones al corpus artístico paleolítico del extremo occidental del Mediterráneo. *Actas del Congreso Internacional «El Estrecho de Gibraltar»*, Ceuta, 1987, 131-146.

Fernandez, D., Mendoza, D., Giles Pacheco, F., & Gutiérrez López, J. M. (2017). La cueva VR-15 (Villaluenga del Rosario, Cádiz) y las manifestaciones gráficas del sur peninsular. Un modelo explicativo de los modos de vida y producción de las bandas cazadoras-recolectoras del Paleolítico superior. *Takurunna: Anuario de Estudios sobre Ronda y La Serranía*, 1, 247-269.

Fernández, D., Collado Giraldo, H., Vijande Vila, E., Domínguez-Bella, S., Luque Rojas, A., Cantillo Duarte, J. J., Mira, H. A., Escalona, S., & Ramos-Muñoz, J. (2021). A contribution to the debate about prehistoric rock art in southern Europe: New Palaeolithic motifs in Cueva de las Palomas IV, Facinas (Tarifa, Cádiz, Spain). *Journal of Archaeological Science: Reports*, 38, 103086. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2021.103086>

Feruglio, V., Aujoulat, N., & Jaubert, J. (2011). L'art pariétal gravettien, ce qu'il révèle de la société en complément de la culture matérielle. En N. Goutas, L. Klaric, D. Pesesse, & P. Guillermin (Eds.), *À la Recherche des Identités Gravettiennes: Actualités, Questionnements et Perspectives* (pp. 243-255). Société Préhistorique.

Feruglio, V., Dutailly, B., Ballade, M., Bourdier, C., Ferrier, C., Konik, S., Lacanette, D., Mora, P., Vergnieux, R., & Jaubert, J. (2015). Un outil de relevés 3D partagé en ligne : premières applications pour l'art et la taphonomie des parois ornées de la grotte de Cussac (ArTaPOC / programme LaScArBx). *Archéovision*, 6, 49-54.

Feruglio, V., Bourdier, C., Delluc, M., Mora, P., Aujoulat, N., & Jaubert, J. (2019). - Rock art, performance and Palaeolithic cognitive systems. The example of the Grand Panel palimpsest of Cussac Cave, Dordogne, France. *Journal of Anthropological Archaeology*, 56, 101104. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2019.101104>

Finlayson, C., Giles Pacheco, F., Rodríguez-Vidal, J., Fa, D. A., María Gutiérrez López, J., Santiago Pérez, A., Finlayson, G., Allue, E., Baena Preysler, J., Cáceres, I., Carrión, J. S., Fernández Jalvo, Y., Gleed-Owen, C. P., Jimenez Espejo, F. J., López, P., Antonio López Sáez, J., Antonio Riquelme Cantal, J., Sánchez Marco, A., Giles Guzman, F., ... Sakamoto, T. (2006). Late survival of Neanderthals at the southernmost extreme of Europe. *Nature*, 443(7113), 850-853. <https://doi.org/10.1038/nature05195>

Fletcher, D. (1954). La labor del SIP y su Museo en el pasado año 1953. *Tirada aparte Memoria oficial de la Secretaría de la Diputación*, 37.

Fletcher, D. (1955). Actividades Arqueológicas del S.I.P. de Valencia durante 1953. *Archivo Español de Arqueología*, 28(91), 160-164.

Fletcher, D. (1956). Gandía (Valencia), Cova de les Maravelles. *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 3-4, 255.

Forteza Pérez, F. J., & Giménez, M. (1972-1973). La Cueva del Toro. Nueva Estación Malagueña con Arte Paleolítico. *Zephyrus*, 23-24, 5-17.

Forteza Pérez, F. J. (1973). *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras.

Forteza Pérez, F. J., & Jordá, F. (1976). La Cueva de Les Mallaetes y los problemas del Paleolítico Superior del Mediterráneo español. *Zephyrus*, 26-27, 129-166.

Fortea Pérez, F. J., (1978). Arte paleolítico del Mediterráneo español. *Trabajos de prehistoria*, 35, 99-149.

Fortea Pérez, F. J. (1990). Cuevas de La Lluera. Informe sobre los trabajos referentes a sus artes parietales. En *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1983-1986*. (pp. 19-28). Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

Fortea Pérez, F. J (2000). Los comienzos del Arte Paleolítico en Asturias: Aportaciones desde una arqueología contextual no postestilística. *Zephyrus*, 53-54, 177-216.

Fortea Pérez, F. J (2002). Trente-neuf dates C14-SMA pour l'art pariétal paléolithique des Asturies. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, 57, 7-28.

Fortea Pérez, F. J (2005). Los grabados exteriores de Santo Adriano (Tuñón. Santo Adriano. Asturias). *Munibe Antropologia-Arkeologia*, 57, 23-52.

Foucher, P. (1991). Expérience en double aveugle sur l'art pariétal de la Grotte de Marsoulas. *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, 46, 75-119.

Fritz, C., Tosello, G., Perazio, G., Péral, J., & Guichard, L. (2010). Technologie 3D et relevé d'art pariétal: une application inédite dans la grotte de Marsoulas. *In Situ*, 13. <https://doi.org/10.4000/insitu.6745>

Fritz, C. (2021). Vallon-Pont-d'Arc–Grotte Chauvet-Pont d'Arc. Relevé d'art rupestre (2020). ADLFI. *Archéologie de la France-Informations*, 7, 87110.

Fuentes, O., Lepelé, J., & Pinçon, G. (2019). Transferts méthodologiques 3D appliqués à l'étude de l'art paléolithique: une nouvelle dimension pour les relevés d'art préhistorique. *In Situ*, 39. <https://doi.org/10.4000/insitu.21510>

Fullola, J. M., & Viñas, R. (1985). El primer grabado parietal naturalista en cueva de Cataluña: la Cova de la Taverna (Margalef de Montsant, Priorat, Tarragona). *Caesaraugusta*, 61-62, 67-78.

Gálvez, N. (2016). *La construcción de la figura animal en el arte rupestre paleolítico de la región cantábrica*. Universidad de Cantabria.

Garate, D. (2010). Las ciervas punteadas en las cuevas del Paleolítico. Una expresión pictórica propia de la cornisa cantábrica. *Munibe (Suplemento)*, 33. Aranzadi Zientzia Elkartea.

Garate, D., & González Sainz, C. (2010). Micolón. En B. Malpelo & I. Castanedo (Eds.), *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria* (pp. 77-83). Asociación Cántabra para la defensa del patrimonio subterráneo (A.C.D.P.S.).

Garate, D., & García Moreno, A. (2011). Revisión crítica y contextualización espacio-temporal del arte parietal paleolítico de la cueva del Niño (Ayna, Albacete). *Zephyrus*, 68, 15-39.

Garate, D., & Sainz, C. G. (2012). Las patas en< doble Y> en la iconografía animal del arte parietal paleolítico: una convención gráfica limitada en el tiempo y en el espacio. *El Paleolítico Superior Cantábrico: actas de la primera mesa redonda*, 3, 225-236.

Garate, D., Medina-Alcaide, M. A., Ruiz-Redondo, A., & Sanchidrián Torti, J. L. (2015). Around art: The internal archaeological context of decorated caves. *Arkeos*, 37, 127-130. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2017.12.005>

Garate, D. (2017). Más allá de la imagen: El arte parietal paleolítico en su contexto arqueológico. *Kobie Serie Anejo*, 16, 149-162.

Garate, D., Rivero, O., Ríos-Garaizar, J., Intxaurbe, I., & Salazar, S. (2020). Arte parietal paleolítico en la cueva de Aitzbitarte V (Errenteria, Gipuzkoa): un nuevo conjunto diacrónico en la Región Cantábrica oriental. *Trabajos de Prehistoria*, 77(2), 320-336. <https://doi.org/10.3989/tp.2020.12259>

García-Bustos, M., & Rivero, O. (2023). Making a difference: Palaeolithic iconography as a trait of identity in the Iberian Peninsula. *Oxford Journal of Archaeology*, 42(4), 282-300. <https://doi.org/10.1111/ojoa.12281>

García Díez, M., Fontanals Torroja, M., & Zaragoza Solé, J. (2002). Dues noves peces gravades del jaciment de Sant Gregori (Falset, Tarragona): La «col. lecció Ramon Rodón» del Museu Municipal d'Alcover (Alt Camp). *Pyrenae*, 33-34, 165-174.

García Díez, M., & Vaquero, M. (2006). La variabilité graphique du Molí del Salt (Vimbodí, Catalogne, Espagne) et l'art mobilier de la fin du Paléolithique supérieur à l'est de la Péninsule Ibérique. *L'Anthropologie*, 110(4), 453-481. <https://doi.org/10.1016/j.anthro.2006.07.009>

García Espinosa, D. (2004). Hallazgos monetarios en la Cova de les Meravelles (Gandia). *Archivo de prehistoria levantina*, 25, 359-372.

García Moreno, A., Cubas, M., Davidson, I., Garate, D., López-Dóriga, I., Marín-Arroyo, A. B., Ortiz, J. E., Polo-Díaz, A., Rios-Garaizar, J., San Emeterio, A., & De Torres, T. (2016). Revisión y estudio multidisciplinar del yacimiento de la Cueva del Niño (Ayna, Albacete). En B. Gamo & R. Sanz (Eds.), *Actas de la I Reunión Científica de Arqueología de Albacete* (pp. 253-270). Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel».

García-Moreno, A., Cubas, M., Davidson, I., Garate, D., López-Dóriga, I., Marín-Arroyo, A. B., Mateo Saura, M. Á., Ortiz, J. E., Polo-Díaz, A., Rios-Garaizar, J., San Emeterio, A., De Torres, T., & Wood, R. (2021). El Niño Cave (Ayna, Albacete, Spain): Late Middle Palaeolithic, Rock Art, and Neolithic Occupations from Inland Iberia. *Proceedings of the Prehistoric Society*, 87, 73-81. <https://doi.org/10.1017/ppr.2021.14>

Gil-Mascarell, M. (1975). Sobre las cuevas ibéricas del País Valenciano: materiales y problemas. *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11, 281-332.

Giménez Reyna, S. (1962). *La Cueva de Nerja*. Patronato de la Cueva de Nerja.

Glory, A. (1964a). Datation des peintures de Lascaux par le Radio-Carbone. *Bulletin de la Société préhistorique française. Comptes rendus des séances mensuelles*, 61(5), 114-117. <https://doi.org/10.3406/bspf.1964.8806>

Glory, A. (1964b). La grotte de Roucadour. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 7, 165-169.

González Morales, M. R., González Sainz, C., & Ruiz Redondo, A. (2013). Informe final de actuación arqueológica: Manifestaciones parietales paleolíticas de la Cueva del Molín y del abrigo de Entrefoces (La Foz de Morcín, Asturias) – Informe de la actuación. En P. León Gasalla (Ed.), *Excavaciones arqueológicas en Asturias 2007-2012: En el centenario del descubrimiento de la Caverna de la Peña de Candamo* (pp. 147-158). Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

González Sainz, C. (1993). En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre. *Veleia*, 10, 39-56.

González Sainz, C. (2004). Arte parietal en la región cantábrica: centros y peculiaridades regionales. *Kobie Serie Anejo*, 8, 403-424.

González Sainz, C., & Garate, D. (2006). Los grabados y pinturas rupestres de la cueva de El Rincón, en el contexto artístico del desfiladero del río Carranza (Bizkaia-Cantabria). *Zephyrus*, 59, 135-154.

González Sainz, C. (2007). Dating Magdalenian art in north Spain: The current situation. En P. Pettitt, P. Bahn, & S. Ripoll (Eds.), *Palaeolithic Cave Art at Creswell Crags in European Context* (pp. 247-262). Oxford University Press.

González Sainz, C., & Garate, D. (2007). Art pariétal paléolithique de la Grotte d'El Rincon (Biscaye, Espagne). *International Newsletter on Rock Art*, 48, 1-4.

González Sainz, C., & Ruiz Redondo, A. (2010). La superposición entre figuras en el arte parietal Paleolítico. Cambios temporales en la región Cantábrica. *Cuadernos de Arqueología*, 18(1), 41-61. <https://doi.org/10.15581/012.18.4474>

Graziosi, P. (1932). Nuovi elementi per lo studio dei graffiti di Grotta Romanelli: La incisioni della Cova del Parpalló (Valenza). *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, 62, 142-146.

Graziosi, P. (1956). *L'Arte dell'antica età della pietra*. Le Lettere.

Graziosi, P. (1964). L'art paleolithique de la «province artistique méditerranéenne» et ses influences dans les temps postpaleolithiques. En L. Pericot García & E. Ripoll (Eds.), *Prehistoric Art of Western Mediterranean and the Sahara* (pp. 35-46).

Guillem Calatayud, P. y Martínez-Valle, R. (2009). Arte rupestre en el Cingle del Barranc de l'Espigolar (La Serratella, Castelló). En J.A. López Mira, R. Martínez-Valle y C. Matamoros (Eds.), *El Arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 años en la lista de Patrimonio UNESCO* (pp. 35-48). Generalitat Valenciana.

Gunn, R. G., Ogleby, C. L., Lee, D., & Whear, R. L. (2010). A method to visually rationalise superimposed pigment motifs. *Rock Art Research*, 27(2), 131-136.

Gutiérrez López, J. M., Guerrero Misa, L. J., Santiago, A., & Aguilera, L. (1994). Avance al estudio de la ocupación prehistórica de las cavidades VR-7 y VR-8 (Cueva de las Palomas o de la Higuera) de la Manga de Villaluenga, Serranía de Grazalema (Cádiz). *Boletín del Museo de Cádiz*, 6, 7-21.

Harman, J. (2005). Using decorrelation stretch to enhance rock art images [Online]. *DStretch. Rock Art Digital Enhancement*. <http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.pdf>

Harris, E. C. (1991). *Principios de estratigrafía arqueológica*. Crítica.

Harris, E. C., & Gunn, R. G. (2017). The Use of Harris Matrices in Rock Art Research. En B. David & I. J. McNiven (Eds.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art* (pp. 911-926). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190607357.013.18>

Hernández, M. S., Ferrer, P., & Catalá, E. (1988). *Arte rupestre en Alicante*. Fundación Banco Exterior.

Hernando Álvarez, C. (2010). Estudio del arte parietal paleolítico desde la perspectiva arqueológica: Viejos fantasmas/nuevos enfoques. *El Futuro del Pasado*, 1, 125-141. <https://doi.org/10.14201/fdp.24500>

Hernando Álvarez, C. (2014). *La sociedad a través del arte: las tradiciones gráfico premagdalenien-ses en la región cantábrica*. Universidad de Salamanca.

Higgs, E. S., Davidson, I., & de Quirós Guidotti, F. B. (1976). Excavaciones en la Cueva del Niño, Ayna (Albacete). *Noticiario arqueológico hispánico. Prehistoria*, 5, 91-96.

Hoffmann, D. L., Utrilla, P., Bea, M., Pike, A. W., García-Diez, M., Zilhão, J., & Domingo, R. (2016). U-series dating of Palaeolithic rock art at Fuente del Trucho (Aragón, Spain). *Quaternary International*, 432, 50-58. <https://doi.org/10.1126/science.1219957>

Hoffmann, D. L., Standish, C. D., Pike, A. W. G., García-Diez, M., Pettitt, P. B., Angelucci, D. E., Villaverde, V., Zapata, J., Milton, J. A., Alcolea-González, J., Cantalejo-Duarte, P., Collado, H., De Balbín, R., Lorblanchet, M., Ramos-Muñoz, J., Weniger, G.-C., & Zilhão, J. (2018). Dates for Neanderthal art and symbolic behaviour are reliable. *Nature Ecology & Evolution*, 2(7), 1044-1045. <https://doi.org/10.1038/s41559-018-0598-z>

Iturbe, A., Cachero, R., Cañal, D., & Martos, A. (2018). Digitalización de cuevas con arte paleolítico parietal de Bizkaia. Análisis científico y divulgación mediante nuevas técnicas de visualización. *Virtual Archaeology Review*, 9(18), 57-65. <https://doi.org/10.4995/var.2018.7579>

Jaubert, J., Aujoulat, N., Courtaud, P., Deguilloux, M.-F., Delluc, M., Denis, A., Duda, H., Dutailly, B., Ferrier, C., Feruglio, V., Fourment, N., Geneste, J.-M., Genty, D., Goutas, N., Henry-Gambier, D., Kervazo, B., Klaric, L., Lastennet, R., Lévêque, F., ... Villotte, S. (2012). Le projet collectif de recherche « grotte de Cussac » (Dordogne, France): Étude d'une cavité ornée à vestiges humains du Gravettien. En J. Clottes (Ed.), *L'art Pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO*, (Vols. 65-66, pp. 325-342). Préhistoire, art et sociétés.

Jeannel, R., & Racoviță, E. G. (1914). Enumération des Grottes visitées, 1911-1923. *Archives de Zoologie Expérimentale et Générale*, 53, 325-558.

Jochim, M. (1983). Palaeolithic cave art in ecological perspective. En G. Bailey (Ed.), *Hunter-gatherer Economy in Prehistory* (pp. 212-219). Cambridge University Press.

Laming-Empeire, A. (1959). *Lascaux. Paintings and Engravings*. Penguin Books.

Laming, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Picard.

Lartet, E., & Christy, H. (1864). Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine. *Revue archéologique*, 9, 233-267.

Le Quellec, J.-L., Duquesnoy, F., & Defrasne, C. (2015). Digital image enhancement with DStretch®: Is complexity always necessary for efficiency? *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2(2-3), 55-67. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2015.01.003>

Lerma, J. L., Navarro, S., Cabrelles, M., & Villaverde, V. (2010). Terrestrial laser scanning and close range photogrammetry for 3D archaeological documentation: the Upper Palaeolithic Cave of Parpalló as a case study. *Journal of Archaeological Science*, 37(3), 499-507. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2009.10.011>

Lerma, J. L., Cabrelles, M., Navarro, S., & Seguí, A. E. (2013). Modelado fotorrealístico 3D a partir de procesos fotogramétricos: láser escáner versus imagen digital. *Cuadernos de Arte rupestre*, 6, 85-90.

Leroi-Gourhan, A. (1958). Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 55 (9), 515-528.

Leroi-Gourhan, A. (1965). *Préhistoire de l'art occidental*. Lucien Mazenod. Paris.

Leroi-Gourhan, A. (1983). *Los primeros artistas de Europa: introducción al arte parietal paleolítico*. Encuentro.

Lewis-Williams, J. D., & Dowson, T. A. (1988). The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art. *Current Anthropology*, 29(2), 201-245. <https://doi.org/10.1086/203629>

López-Montalvo, E. (2010). Imágenes en la roca: del calco directo a la era digital en el registro gráfico del arte rupestre levantino. *Clio Arqueológica*, 25(1), 153-196.

Lorblanchet, M. (1973). La grotte de Sainte-Eulalie à Espagnac (Lot). *Gallia préhistoire*, 16(1), 3-62. <https://doi.org/10.3406/galip.1973.1436>

Lorblanchet, M. (1981). Fréquentation humaine et animale de la grotte du Pech-Merle, Cabrerets (Lot) in La préhistoire du Quercy dans le contexte de Midi-Pyrénées. *Congrès Préhistorique de France. XXI Session (1979)*, 210-222.

Lorblanchet, M. (1993). Les tracés indéterminés. En Groupe de réflexion sur l'art pariétal paléolithique (GRAPP) (Ed.), *L'art pariétal paléolithique: Techniques et méthodes d'étude* (pp. 235-241). Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, Comité des travaux historiques et scientifiques.

Lorblanchet, M., & Bahn, P. (Eds.). (1993). *Rock art studies: The post-stylistic era: Or where do we go from here?* Oxbow.

Lorblanchet, M., & Bahn, P. G. (1999). Diez años después de la "era post-estilística": ¿dónde estamos ahora? *Edades: revista de historia*, 6, 115-121.

Lorblanchet, M., Delluc, B., Delluc, G., Le Tensorer, J. M., Bariviera, G., & Bournazel, J. (2009). Roucadour quarante ans plus tard. *Bulletin Préhistoire du Sud-Ouest*, 17, 5-94.

Lorblanchet, M. (2010). *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy*. Ed. Rouergue.

Loubser, J. H. N. (1993). A guide to the rock paintings of Tandjesberg. *Navorsinge van die Nasionale Museum: Researches of the National Museum*, 9(11), 346-383.

Loubser, J. H. N. (1997). Utilisation des diagrammes de Harris dans l'enregistrement, la conservation, et l'interprétation des peintures rupestres. *International Newsletter on Rock Art*, 18, 14-21.

Madoz, P. (1845-1850). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar* (Vol. 8). Est. Literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.

Martínez García, J. (1986-1987). Un grabado paleolítico al aire libre en Piedras Blancas. *Ars Praehistorica*, 5-6, 49-58.

Martínez García, J. (1992). Arte paleolítico en Almería: los primeros documentos. *Revista de Arqueología*, 13(130), 24-33.

Martínez García, J. (2009). Arte paleolítico al aire libre en el sur de la Península Ibérica: Andalucía. En R. De Balbín Behrmann (Ed.), *Arte prehistórico al aire libre en el sur de Europa* (pp. 237-258). Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.

Martínez García, J. (2012). Arte rupestre Paleolítico en Andalucía. La evidencia simbólica de los cazadores-recolectores en el Sur de la Península Ibérica. En I. Escobar & B. Rodríguez Álvarez (Eds.), *Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico: exposición celebrada en el Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares, Madrid, de diciembre de 2012 a abril de 2013* (pp. 225-256). Museo Arqueológico Regional - Alcalá de Henares.

Martínez-Valle, R., Guillem, P. M., & Villaverde, V. (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. En R. De Balbín Behrmann & P. Bueno (Eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella* (pp. 279-290). Asociación Cultural Amigos de Ribadesella.

Martínez-Valle, R., Guillem, P. M., & Villaverde, V. (2009). Grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de Castellón. En R. De Balbín (Ed.), *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa* (pp. 225-236). Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.

Martínez-Valle, R., Villaverde, V., Guillem, P. M., Lerma, J. L., Roldán, C., & Murcia, S. (2014). El abrigo de los Morenos (Requena, Valencia) y su valoración en el contexto del arte rupestre paleolítico del Mediterráneo ibérico. En M. Menéndez Fernández & M. S. Corchón (Eds.), *Cien años de arte rupestre paleolítico: Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo: 1914-2014* (pp. 195-208). Universidad de Salamanca.

Mas Cornellà, M., López, S. R., Romero, J. A. M., Pérez, J. P. P., de Redrojo, J. R. L. M., & Bergmann, L. (1995). Estudio preliminar de los grabados rupestres de la Cueva del Moro (Tarfá, Cádiz) y el arte paleolítico del Campo de Gibraltar. *Trabajos de Prehistoria*, 52(2), 61-81.

Mateo Saura, M. A. (2001). El arte rupestre paleolítico en la Región de Murcia. *Yakka*, 11, 19-32.

Medina-Alcaide, M. Á., Garate, D., Ruiz-Redondo, A., & Sanchidrián, J. L. (2018a). Beyond art: The internal archaeological context in Paleolithic decorated caves. *Journal of Anthropological Archaeology*, 49, 114-128. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2017.12.005>

Medina-Alcaide, M. Á., Garate Maidagan, D., & Sanchidrián Torti, J. L. (2018b). Painted in red: In search of alternative explanations for European Palaeolithic cave art. *Quaternary International*, 491, 65-77. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2016.08.043>

Medina Alcaide, M. Á., Torres Riesgo, A., Intxaurbe Alberdi, I., Salazar Cañarte, S., Arriolabengoa Zubizarreta, M., Cosano Pérez, S., Granados Trujillo, A. B., Gomar Barea, A. M., Ruiz-Márquez, R. M., Mesa Algar, L., Navarro Yébenes, J., Ramírez Ortiz, Rodríguez Castro, E., Ruiz Trujillo, A., López Rodríguez, A., Santiago, A., Jimena Fernández, D., Gárate, D., Rivero Vila, O., & Sanchidrián Torti, J. L. (2019). Las cuevas con arte paleolítico del Cerro de las Motillas (Jerez de la Frontera, Cádiz). En G. García Atiénzar & V. Barciela González (Eds.), *Sociedades prehistóricas y manifestaciones artísticas: Imágenes, nuevas propuestas e interpretaciones* (pp. 55-62). Universitat d'Alacant, Instituto Universitario de Investigación en Arqueología y Patrimonio Histórico (INAPH).

Medina-Alcaide, M. Á., Salazar Cañarte, S., Intxaurbe Alberdi, I., & Torres Riesgo, A. (2020). «Los Márquez» cave: An unknown rock art site in Andalusia. *International newsletter on rock art - INORA*, 86, 14-17.

Medina-Alcaide, M. Á., Vandeveld, S., Quiles, A., PonsBranchu, E., Intxaurbe, I., Sanchidrián, J. L., Valladas, H., Deldicque, D., Ferrier, C., Rodríguez, E., & Garate, D. (2023). 35,000 years of recurrent visits inside Nerja cave (Andalusia). *Scientific Reports*, 13(1), 5901. <https://doi.org/10.1038/s41598-023-32544-1>

Mithen, S. J. (1988). To hunt or to paint: animals and art in the Upper Palaeolithic. *Man*, 23(4), 671-695.

Monney, J., Combier, J., Kaltnecker, E., Lateur, N., Moreau, C., Stocchetti, S., & Valladas, H. (2014). Nouveaux éléments de discussion chronologiques dans le paysage des Grottes ornées de l'Ardèche: Oulen, Chabot et Tête-du-Lion. En P. Paillet (Dir.), *Les arts de la Préhistoire: Micro-analyses, mises en contextes et conservation. Actes du colloques MADAPCA*, (pp. 271-284). SAMRA.

Montes, L., & Bea, M. (2007). La cueva drólica de Sarsa de Surta (Huesca): El arte rupestre que nunca fue y su yacimiento campaniforme. *Veleia*, 24-25, 813-831.

Montes, L., Bea, M. M., Cuchí, J. A., & Villarroel, J. L. (2001). Los trazos indeterminados de la cueva Drólica (Sarsa de Surta, Huesca). *Bolskan*, 18, 233-241.

Moro, O., & González Morales, M.R. (2004). 1864-1902: El reconocimiento del arte paleolítico. *Zephyrus*, 57, 119-135.

Moro, Ó., & González Morales, M. R. (2006). The idea of progress in the study of the Palaeolithic parietal art: Past, present and... future? *Zephyrus*, 57, 119-135.

Mortillet, G. (1883): *Le préhistorique*. Reinwald.

Obermaier, H. (1925). *El hombre fósil*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Ochoa, B. (2011). La datación absoluta del arte rupestre cantábrico: Estado de la cuestión y valoración crítica. *CKQ Estudios de Cuaternario*, 1, 133-150.

Ochoa, B., García-Diez, M., Domingo, I., & Martins, A. (2021). Dating Iberian prehistoric rock art: Methods, sampling, data, limits and interpretations. *Quaternary International*, 572, 88-105. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2020.08.048>

Ortega Ruiz, A., & Ramos Fernández, J. (2015). Avance al estudio del arte rupestre de la Cueva del Humo en La Araña (Málaga). *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, 17, 41-51. http://dx.doi.org/10.25267/Rev_atl-mediterr_prehist_arqueol_soc.2015.v17.04

Paillet, P., Paillet, E., & Nôus, C. (2020). La grotte ornée de la Mairie (Teyjat, Dordogne, France) dans les musées. Fragments d'un discours symbolique. *PALEO. Revue d'archéologie préhistorique*, 30(2), 222-249. <https://doi.org/10.4000/paleo.5602>

Pericot García, L. (1932). La labor del SIP y su Museo en el pasado año 1932. *Tirada aparte Memoria oficial de la Secretaría de la Diputación*, 1-8.

Pericot García, L. (1942). *La cueva del Parpalló (Gandía): Excavaciones del Servicio de Investigación Prehistórica de la Excma. Diputación Provincial de Valencia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.

Pericot García, L. (1943). Un cuadrilátero artístico en el paleolítico superior: África-Romaneli-Perigord-Parpalló. *Empúries: revista de món clàssic i antiguitat tardana*, 5, 295-299.

Petrognani, S. (2009). *De Chauvet à Lascaux: Approche critique des ensembles ornés anté-magdaléniens franco-ibériques*. Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Petrognani, S. (2013). *De Chauvet à Lascaux: L'art des cavernes, reflet de sociétés préhistoriques en mutation*. Editions Errance.

Petrognani, S., & Robert, E. (2020). Dating without dates: Stylistic and thematic chronologies in the Paleolithic painted caves of Les Bernoux and Saint-Front (Dordogne, France). *Journal of Archaeological Science: Reports*, 31, 102260. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2020.102260>

Pettitt, P., & Pike, A. (2007). Dating European Palaeolithic Cave Art: Progress, Prospects, Problems. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 14(1), 27-47. <https://doi.org/10.1007/s10816-007-9026-4>

Petzinger, G., & Nowell, A. (2011). A question of style: Reconsidering the stylistic approach to dating Palaeolithic parietal art in France. *Antiquity*, 85(330), 1165-1183. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00061986>

Peyrony, D., & Peyrony, E. (1941). Gisement préhistorique de Crabillat (Dordogne). *Bulletin de la Société préhistorique française*, 38(11), 245-262.

Peyrony, D. (1942). A propos de quelques gravures du Paléolithique supérieur et du Mésolithique. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 39(7), 214-219.

Piette, E., & Delporte, H. (1987). *Histoire de l'art primitif*. Picard.

Pigeaud, R., Valladas, H., Arnold, M., & Cachier, H. (2003). Deux datations carbone 14 en spectrométrie de masse par accélérateur (SMA) pour une représentation pariétale de la grotte Mayenne-Sciences (Thorigné-en-Charnie, Mayenne): émergence d'un art gravettien en France septentrionale?. *Comptes Rendus Palevol*, 2(2), 161-168.

Pigeaud, R., Bouchard, M., & Laval, É. (2004). La grotte ornée Mayenne-Sciences (Thorigné-en-Charnie, Mayenne): un exemple d'art pariétal d'époque gravettienne en France septentrionale. *Gallia Préhistoire-Archéologie de la France préhistorique*, 46, 1-154. <http://dx.doi.org/10.3406/galip.2004.2040>

Pike, A. W. G., Hoffmann, D. L., García-Diez, M., Pettitt, P. B., Alcolea, J., De Balbín, R., González-Sainz, C., De Las Heras, C., Lasheras, J. A., Montes, R., & Zilhão, J. (2012). U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain. *Science*, 336(6087), 1409-1413. <https://doi.org/10.1126/science.1219957>

Pla Ballester, E. (1945). Actividades del S.I.P. Excavaciones y exploraciones de 1929 a 1945. *Archivo de Prehistoria Levantina*, 2, 361-384.

Pla Ballester, E. (1957). Actividades del S.I.P. (1946-1955). *Archivo de Prehistoria Levantina*, 6, 187-218.

Plisson, H. (2007). La fonction des outils de silex dans les grottes ornées paléolithiques. En J. Evin (Ed.), *Un siècle de construction du discours scientifique en préhistoire: Congrès du centenaire de la Société préhistorique française* (Vol. 3, pp. 125-132). Société Préhistorique Française.

Pons-Branchu, E., Barbarand, J., Caffy, I., Dapoigny, A., Drugat, L., Dumoulin, J. P., Medina Alcaide, M. A., Nouet, J., Sanchidrián Torti, J. L., Tisnérat-Laborde, N., Jiménez De Cisneros, C., & Valladas, H. (2022). U-series and radiocarbon cross dating of speleothems from Nerja Cave (Spain): Evidence of open system behavior. Implication for the Spanish rock art chronology. *Quaternary Science Reviews*, 290, 107634. <https://doi.org/10.1016/j.quascirev.2022.107634>

Quesada, E. (2008). Aplicación DStretch del software Image-J. Avance de resultados en el Arte Rupestre de la Región de Murcia. *Cuadernos de Arte rupestre*, 5, 9-27.

Ramos Fernández, J., Bañares, M. M., López, R., & Bartolomé, B. (2001). El abrigo 4 del Complejo del Humo (La Araña, Málaga). *Anuario Arqueológico de Andalucía 1998*, 3(2), 526-539.

Ramos-Muñoz, J. (1992). *Cueva de Ardales: su recuperación y estudio*. Ayuntamiento de la Villa de Ardales (Málaga).

Ramos-Muñoz, J., Cantalejo, P., Blumenröther, J., Bolin, V., Otto, T., Rotgänger, M., Kehl, M., Nielsen, T. K., Espejo, M., Fernández-Sánchez, D., Moreno-Márquez, A., Vijande-Vila, E., Cabello, L., Becerra, S., Martí, Á. P., Riquelme, J. A., Cantillo-Duarte, J. J., Domínguez-Bella, S., Ramos-García, P., Weniger, G.C. (2022). The nature and chronology of human occupation at the Galerías Bajas, from Cueva de Ardales, Malaga, Spain. *PLOS ONE*, 17(6), e0266788. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0266788>

Reinach, S. (1903). L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne. *l'Anthropologie*, 14, 257-266.

Ripoll, E. (1964). Una pintura de tipo paleolítico en la sierra de Montsià (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del Arte Levantino. En E. Ripoll (Ed.), *Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil, 1877-1961* (Vol. 2, pp. 297-305). Instituto de Prehistoria y Arqueología, Diputación Provincial de Barcelona.

Ripoll, E. (1996). Las plaquetas del Parpalló: La obra de Valentín Villaverde Bonilla. *Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 9, 275-280. <https://doi.org/10.5944/etfi.9.1996.4639>

Ripoll López, S., Muñoz Ibañez, F. J., Jordá Pardo, J. F., & Martín Lerma, I. (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*, 5, 75-97. <https://doi.org/10.5944/etfi.5.2012.7627>

Ripoll López, S., Muñoz Ibáñez, F. J., Jordá Pardo, J. F., & Martín Lerma, I. (2013). 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*, 1(5), 75-97. <https://doi.org/10.5944/etfi.5.2012.7627>

Rivero Vilá, O., & Garate Maidagan, D. (2013). Arte parietal Paleolítico en la cueva de Hornos de la Peña (Cantabria): nuevos datos sobre su conjunto exterior. *Zephyrus*, 72, 59-72. <https://doi.org/10.14201/zephyrus2013725972>

Rivero, O. (2017). Los recursos técnicos en el arte paleolítico: una aproximación desde las cadenas operativas. *Kobie Serie Anejo*, 16, 87-100.

Rivero, O., Ruiz-López, J. F., Intxaurbe, I., Salazar, S., & Garate, D. (2019). On the limits of 3D capture: A new method to approach the photogrammetric recording of palaeolithic thin incised engravings in Atxurra Cave (northern Spain). *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 14, <https://doi.org/10.1016/j.daach.2019.e00106>

Robert, E. (2006). *Les signes et leurs supports pariétaux. Analyse comparée des rapports entre les représentations abstraites et les reliefs naturels dans les grottes ornées du Paléolithique supérieur au sein de l'espace franco-cantabrique*. Université Paris 1-Panthéon Sorbonne.

Robert, E., Petrognani, S., & Lesvignes, E. (2016). Applications of digital photography in the study of Paleolithic cave art. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 10, 847-858. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2016.07.026>

Rodríguez-Vidal, J., d'Errico, F., Pacheco, F. G., Blasco, R., Rosell, J., Jennings, R. P., Queffelec, A., Finlayson, G., Fa, D. A., Gutiérrez López, J. M., Carrión, J. S., Negro, J. J., Finlayson, S., Cáceres, L. M., Bernal, M. A., Fernández Jiménez, S., & Finlayson, C. (2014). A rock engraving made by Neanderthals in Gibraltar. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 111(37), 13301-13306. <https://doi.org/10.1073/pnas.1411529111>

Rogero Candellera, M. Á. (2014). Propuesta metodológica para establecer la secuencia estratigráfica de un panel rupestre: La Coquinera II (Obón, Teruel, España). En *Sobre rocas y huesos: Las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas* (pp. 330-343). Patronato de la Cueva de Nerja.

Roig y Civera, A. (1881). Expedición a la Cueva de las Maravillas. *El Litoral*.

Ruiz López, J. F., Salmerón, J., Quesada, E., Pereira, J., Lomba, J., & Martín Lerma, I. (2018). El arte paleolítico de la Cueva de las Cabras. En J. Lomba (Ed.), *Arte rupestre y arqueología en Los Almadenes (Cieza, Murcia): Intervención integral tras el incendio de un paraje protegido y Patrimonio Mundial* (pp. 343-366) Ayuntamiento de Cieza.

Ruiz López, J. F. (2020). Tecnologías actuales al servicio de la documentación, estudio, conservación y divulgación del arte rupestre. En R. Viñas (Ed.), *I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica. XXè Aniversari de la Declaració de Patrimoni Mundial* (pp. 341-373). Museu d'Arqueologia de Catalunya Cataluña.

Ruiz-Redondo, A., Clemente Conte, I., Ray Lanaspá, J., Gassiot Ballbé, E., & Etxebarria Casas, M. (2016). Evaluación de las manifestaciones gráficas parietales de la cueva del Forcón (A fueba, Huesca): Nuevas perspectivas Sobre el arte paleolítico en la vertiente sur del pirineo central. *Zephyrus*, 78, 195-201. <https://doi.org/10.14201/zephyrus201678195201>

Ruiz-Redondo, A., Barciela, V., & Martorell, X. (2023). Cova Dones: A major Palaeolithic cave art site in eastern Iberia. *Antiquity*, 97 (396), e32. <https://doi.org/10.15184/aqy.2023.133>

Ruiz Trujillo, A., Gomar Barea, A. M., & Lazarich M. (2013). Aportación al conocimiento de las manifestaciones gráficas de las sociedades cazadoras-recolectoras especializadas de la Provincia de Cádiz: la Cueva de la Horadada. *Serie arqueológica*, 11, 83-108.

Ruiz Trujillo, A., Gomar Barea, A. M., & Lazarich, M. (2014). Síntesis de las manifestaciones gráficas paleolíticas en cavidades poco profundas del Campo de Gibraltar (Cádiz). En M. Á. Medina Alcaide, A. J. Romero Alonso, R. M. Ruiz-Márquez, & J. L. Sanchidrián Torti (Eds.), *Sobre rocas y huesos: Las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas* (pp. 152-169). UCO Press. Editorial de la Universidad de Córdoba.

Russell, T. (2000). The Application of the Harris Matrix to San Rock Art at Main Caves North, Kwazulu-Natal. *The South African Archaeological Bulletin*, 55(171), 60-70. <http://dx.doi.org/10.2307/3888893>

Saint-Martin, L. V. (1878). *Nueva geografía universal* (Vol. 4). Montaner y Simón.

Salmerón, J., Lomba, J., & Cano, M. (1999). IV campaña de prospección sistemática en el Cañón de Los Almadenes (Cieza-Calasparra). En M. Lechuga & M. B. Sánchez González (Eds.), *Sextas Jornadas de Arqueología Regional: 24 al 27 abril 1995* (pp. 692-700). Editora Regional de Murcia: Gobierno de la Región de Murcia, Instituto de Patrimonio Histórico.

Salmerón, J., Ruiz López, J. F., Lomba, J., Quesada, E., Pereira, J., & Martín Lerma, I. (2018a). El arte paleolítico de la Cueva de Jorge. En J. Lomba (Ed.), *Arte rupestre y arqueología en Los Almadenes (Cieza, Murcia): Intervención integral tras el incendio de un paraje protegido y Patrimonio Mundial* (pp. 331-342). Ayuntamiento de Cieza.

Salmerón, J., Ruiz López, J. F., Martín Lerma, I., Quesada, E., & Pereira, J. (2018b). El arte paleolítico de la Cueva del Arco I y II. En J. Lomba (Ed.), *Arte rupestre y arqueología en Los Almadenes (Cieza, Murcia): Intervención integral tras el incendio de un paraje protegido y Patrimonio Mundial* (pp. 369-394). Ayuntamiento de Cieza.

San Juan-Foucher, C., & Foucher, P. (2016). L'art gravettien sur supports lithiques de la grotte de Gargas (Hautes-Pyrénées, France). En J. J. Cleyet-Merle, J. M. Geneste, & E. Man-Estier (Eds.), *L'art au quotidien—Objets ornés du Paléolithique supérieur. Actes du colloque international Les Eyzies-de-Tayac* (pp. 345-359). Centre national de Préhistoire.

Sánchez Montes, J. (1947). La exploración de la Cueva del Montijano. *Crónica del II Congreso de Arqueología del Sureste español*. II Congreso de Arqueología del Sureste español, Albacete.

Sanchidrián, J. L. (1981). Cueva Navarro (Cala del Moral, Málaga). *Corpus Artis Rupestris. I Palaeolithica Ars*, 1, 1-30.

Sanchidrián, J. L. (1982). La cueva del Morrón (Jimena, Jaén). *Zephyrus*, 34-35, 5-11.

Sanchidrián, J. L. (1986). El arte prehistórico de la Cueva de Nerja. En F. Jordá & M. Pellicer (Eds.), *La Prehistoria de la Cueva de Nerja (Málaga)* (pp. 284-330). Patronato de la Cueva de Nerja.

Sanchidrián, J. L. (1990). *Arte Paleolítico en Andalucía. Corpus y análisis estilístico, topográfico y secuencial*. Universidad de Málaga.

Sanchidrián, J. L. (1994). *Arte rupestre de la Cueva de Nerja*. Patronato de la Cueva de Nerja.

Sanchidrián, J. L. (1997). Propuesta de la secuencia figurativa en la Cueva de la Pileta. En J. M. Fullola & N. Soler (Eds.), *El món mediterrani després del Peniglacial (18.000-12.000 BP)*. *Col·loqui Banyoles 1995* (pp. 411-430). Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona.

Sanchidrián, J. L., Márquez, A. M., Valladas, H., & Tisnerat, N. (2001). Dates directes pour l'art rupestre d'Andalousie (Espagne). *International Newsletter on Rock Art*, 29, 15-19.

Sanchidrián, J. L. & Márquez, A. M. (2003). Radiodaticiones y sus repercusiones en el arte prehistórico malagueño. *Mainake*, 25, 275-292.

Sanchidrián, J. L., Medina, M. Á., & Romero, A. (2012). El «Gravetiense profundo» de la cueva de Nerja (Málaga, Andalucía, España). En C. De Las Heras, J. A. Lasheras, Á. Arrizabalaga, & M. de la Rasilla (Eds.), *Pensando el Gravetiense nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico* (pp. 501-511). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Sanchidrián, J. L., Medina-Alcaide, M. Á., Romero, A. J., del Rosal Padial, Y., Liñan Baena, C., Cobos Pastor, J. M., Jiménez-Mena, J., Molina-Crespo, C., Peña, J. A., Ruiz-Márquez, R. M., Torres Riesgo, A., & Valverde, R. (2015). Revisión interdisciplinar del estado actual de conservación de la Cueva de El Morrón (Torres, Jaén). *Arkeos*, 37, 483-488.

Sanchidrián, J. L., & Medina-Alcaide, M. A. (2017). La prospección arqueológica de las cuevas con arte paleolítico. Una propuesta metodológica. *Kobie, Serie Anejo*, 16, 27-40.

Sanchidrián, J. L., Medina Alcaide, M. Á., Liñan Baena, C., del Rosal Padial, Y., Cobos Pastor, J. M., Ruiz-Márquez, R. M., & Torres Riesgo, A. (2017a). Regreso a la cueva de El Morrón (Torres, Jaén): Revisión arqueológica treinta y cinco años después de su descubrimiento. *Munibe Antropologia-Arkeologia*, 68, 85-100. <http://dx.doi.org/10.21630/maa.2017.68.02>

Sanchidrián, J. L., Valladas, H., Medina-Alcaide, M. Á., Pons-Branchu, E., & Quiles, A. (2017b). New perspectives for 14C dating of parietal markings using CaCO₃ thin layers: An example in Nerja cave (Spain). *Journal of Archaeological Science: Reports*, 12, 74-80. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2017.01.028>

Sanchidrián, J. L. (2022). Arte paleolítico en Andalucía. En J. J. Gordón Baeza, I. Arias Sánchez, & I. Burgos Ávila (Eds.), *Actas del I Encuentro Nacional de Arte Rupestre* (pp. 67-74). Ministerio de Cultura y Deporte.

Santiago Vílchez, J. M. (1990). Avance al estudio del arte parietal paleolítico de la cueva de la Motilla (Cádiz). *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 43, 65-76.

Santiago Vílchez, J. M. (2000). Precisiones en torno al arte paleolítico de las Cuevas del Cerro de las Motillas. La Pintura. *Revista de Historia de Jerez*, 6, 17-36.

Santos, A. T. (2017). *A arte paleolítica ao ar livre da bacia do Douro à margem direita do Tejo: uma visão de conjunto*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Sanz de Sautuola, M. (1880). *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. C. de la Real Academia de la Historia.

Sapwell, M. (2017). Understanding Palimpsest Rock Art with the Art as Agency Approach: Gell, Morphy, and Laxön, Nämforsen. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 24(2), 352-376. <https://doi.org/10.1007/s10816-015-9270-y>

Sarthou Carreres, C. (1920-1922). Provincia de Valencia. En F. Carreres Candi (Ed.), *Geografía General del Reino de Valencia (1920-22)* (Vol. 3, pp. 373-404). Ed. Alberto Martín.

Sauvet, G., Sauvet, S., & Wlodarczyk, A. (1977). Essai de sémiologie préhistorique (pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme). *Bulletin de la Société préhistorique française. Études et travaux*, 74(2), 545-558.

Sauvet, G., & Sauvet, S. (1979). Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 76(10/12), 340-354.

Sauvet, G. (1988). La communication graphique paléolithique (De l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interprétation sémiologique). *L'Anthropologie (Paris)*, 92(1), 3-15.

Sauvet, G., & Wlodarczyk, A. (1995). Eléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique. *Lanthropologie*, 99(2-3), 193-211.

Sauvet, G., & Wlodarczyk, A., (2000-2001). L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques. *Zephyrus*, 53, 217-240.

Simón-Vallejo, M. D., Cortés-Sánchez, M., Clive Finlayson, J., Giles Pacheco, F., & Rodríguez Vidal, J. (2009). Arte paleolítico en Gorham's Cave (Gibraltar). *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 41, 9-22. <http://dx.doi.org/10.7203/SAGVNTVM.41.918>

Simón Vallejo, M. D., Cortés Sánchez, M., Finlayson, G., Giles Pacheco, F., Rodríguez Vidal, J., Calle Román, L., Guillamet, E., & Finlayson, C. (2018). Hans in the dark: Palaeolithic rock art in Gorham's Cave (Gibraltar). *SPAL*, 27 (2), 1-14. <http://dx.doi.org/10.12795/spal.2018i27.14>

Steelman, K. L., & Rowe, M. W. (2012). Radiocarbon Dating of Rock Paintings: Incorporating Pictographs into the Archaeological Record. En J. McDonald & P. Veth (Eds.), *A Companion to Rock Art* (1.a ed., pp. 563-582). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118253892.ch32>

Ucko, P. (1987). Débuts illusoires dans l'étude de la tradition artistique. *Préhistoire ariégeoise*, 42, 15-81.

Utrilla, P., Villaverde, V., & Martínez, R. (2001). Les gravures rupestres de Roca Hernando (Cabra de Mora, Teruel). *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. Trabalhos de Arqueologia*, 17, 161-174.

Utrilla, P., Baldellou, V., Bea, M., & Viñas, R. (2012). La cueva de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca). Una cueva mayor del arte gravetiense. En C. De Las Heras, J. A. Lasheras, Á. Arrizabalaga, & M. de la Rasilla (Eds.), *Pensando el Gravetiense nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico* (pp. 526-537). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Utrilla, P., Baldellou, V., Bea, M., Montes, L., & Domingo, R. (2014). La Fuente del Trucho: Ocupación, estilo y cronología. En M. S. Corchón & M. Menéndez (Eds.), *Cien años de arte rupestre paleolítico: Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo: 1914-2014* (pp. 119-132). Universidad de Salamanca.

Utrilla, P., Bea, M., & Angás, J. (2015). La cueva de la Fuente del Trucho: Un arte para ser visto. *Arkeos*, 37, 1359-1366.

Valladas, H., Cahier, H., & Arnold, M. (1990). Application de la datation C14 en spectrométrie de masse par accélérateur aux grottes ornées de Cougnac et du Pech-Merle (Lot). En M. Lorblanchet, M. Labeau, J. L. Vernet, & P. Fitte (Eds.), *Étude des pigments des grottes ornées paléolithiques du Quercy* (pp. 93-143). Bulletin de la Société des Études du Lot.

Valladas, H., Cachier, H., Maurice, P., De Quirost, F. B., Clottes, J., Valdés, V. C., Uzquiano, P., & Arnold, M. (1992). Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves. *Nature*, 357(6373), 68-70. <https://doi.org/10.1038/357068a0>

Valladas, H., Quiles, A., Delque-Kolic, M., Kaltnecker, E., Moreau, C., Pons-Branchu, E., Vanrell, L., Olive, M., & Delestre, X. (2017). Radiocarbon Dating of the Decorated Cosquer Cave (France). *Radiocarbon*, 59(2), 621-633. <https://doi.org/10.1017/RDC.2016.87>

Vialou, D. (1986). *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*. Centre National de la Recherche Scientifique.

Vialou, D. (2009). L'image du sens, en préhistoire. *L'Anthropologie*, 113(3-4), 464-477. <https://doi.org/10.1016/j.anthro.2009.07.001>

Vilanova y Piera, J. (1869). *Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques. Compte-rendu de la 4e session*. 221-235.

Vilanova, J., & Tubino, F. M. (1871). *Viaje científico a Dinamarca y Suecia con motivo del congreso internacional prehistórico celebrado en Copenhague en 1869*. Imprenta de A. Gómez Fuentenebro.

Vilanova, J. (1872a). *Origen, naturaleza y antigüedad del hombre*. Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino.

Vilanova y Piera, J. (1872b). Lo prehistórico en España. *Anales de la Sociedad Española de Historia Natural*, 1, 187-229.

Vilanova y Piera, J. (1872c). Estudios sobre lo prehistórico español. *Museo Español de Antigüedades*, 1, 129-145.

Vilanova y Piera, J. (1893). *Memoria geognóstico-agrícola y protohistórica de Valencia*. Establecimiento tipográfico de Fortanet.

Villaverde, V. (1979). El Solutrense en el País Valenciano: Estado actual de su conocimiento. *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 14, 9-31.

Villaverde, V., & Peña, J. L. (1981). *Piezas con escotadura del Paleolítico Superior Valenciano (Materiales del Museo de Prehistoria de Valencia)*. Diputació de València, Servei d'Investigació Prehistòrica.

Villaverde, V. (1994). *Arte paleolítico de la cova del Parpalló: Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados (1-2)*. Diputació de València, Servei d'Investigació Prehistòrica.

Villaverde, V. (2001). El arte de los cazadores y recolectores del Paleolítico superior. En V. Villaverde (ed.), *De Neandertales a Cromañones. El Inicio del Poblamiento Humano en las Tierras Valencianas* (pp. 331-366). Universitat de València.

Villaverde, V. (2005a). Arte Paleolítico de la región mediterránea de la Península Ibérica: De la Cueva de la Pileta a la Cova de les Meravelles. En M. S. Hernández & J. A. Soler Díaz (Eds.), *Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea: Alicante, 25-28 de octubre de 2004* (pp. 17-44). Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Villaverde, V. (2005b). Art Paléolithique de la Méditerranée espagnole: Arguments contre son rattachement à une «province artistique méditerranéenne». En D. Vialou, J. Renault-Miskovsky, M. Patou-Mathis, & Muséum national d'histoire naturelle (Eds.), *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe: Territoires et milieux* (pp. 163-176). Université de Liège, Service de préhistoire.

Villaverde, V. (2005c). Arte mueble paleolítico en el Mediterráneo occidental: Contexto y diversidad regional. En P. Arias & R. Ontañón Peredo (Eds.), *La materia del lenguaje prehistórico. El arte mueble paleolítico de Cantabria en su contexto* (pp. 67-84). Universidad de Cantabria.

Villaverde, V., Cardona, J., & Martínez Valle, R. (2005). Noticia de los grabados paleolíticos de la Cova de Les Meravelles (Gandía, Valencia): La importancia del Arte Solutrense en la Región Mediterránea Ibérica. En J. L. Sanchidrián, A. M. Márquez Alcántara, & J. M. Fullola i Pericot (Eds.), *La cuenca mediterránea durante el Paleolítico Superior: 38.000-10.000 años* (pp. 214-225). Fundación Cueva de Nerja.

Villaverde, V. (2009). Arte Paleolítico en la vertiente mediterránea ibérica: Novedades y tendencias de la investigación. En J. A. López Mira, R. Martínez Valle, & C. Matamoros de Villa (Eds.), *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)* (pp. 9-22). Generalitat Valenciana.

Villaverde, V., Cardona, J., & Martínez-Valle, R. (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(5), 762-793. <https://doi.org/10.1016/j.anthro.2009.09.017>

Villaverde, V. (2015). Palaeolithic art in the Iberian Mediterranean region. Characteristics and territorial variation. En P. Bueno, P. G. Bahn, & R. De Balbín Behrmann (Eds.), *Prehistoric Art as Prehistoric Culture. Studies in Honour of Professor Rodrigo de Balbín-Behrmann* (pp. 145-155). Archaeopress.

Villaverde, V. (2016). L'art paleolític. En A. Ledo Caballero, J. C. Membrado Tena, & J. Montesinos (Eds.), *La Universitat de València i els seus entorns comarcals. La comarca de La Safor, la comarca de La Vall d'Albaida i l'Alt Túria Valencià* (Vol. 3, pp. 72-75). Universitat de València.

Villaverde, V. (2017). El análisis de la forma en las representaciones zoomorfas paleolíticas. Criterios y aplicaciones. *Kobie Serie Anejo*, 16, 115-134.

Villaverde, V. (2018). Arte parietal paleolítico en el ámbito valenciano. En J. A. Soler Díaz, R. Pérez Jiménez, & V. Barciela González (Eds.), *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante* (pp. 56-69). Museo Arqueológico de Alicante-MARQ.

Villaverde, V. (2020a). Avances en el estudio del Arte Rupestre Paleolítico del Mediterráneo Ibérico. En J. A. López Mira & J. M. Segura Martí (Eds.), *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica: 20 años en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO: Actas Congreso, Alcoi, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 2018* (pp. 27-43). Generalitat Valenciana.

Villaverde, V. (2020b). La Cova del Parpalló i la seva contribució a la seriació de l'art paleolític. En I. Domingo & A. Palomo (Eds.), *Art Primer. Artistes de la Prehistòria* (pp. 44-48). Museu d'Arqueologia de Catalunya. Generalitat de Catalunya.

Villaverde, V. (2021). Del aislamiento de Parpalló al arte paleolítico de la región mediterránea ibérica. En J. F. Mateu & A. Furió (Eds.), *A Vicenç M. Rosselló, geògraf, als seus 90 anys* (pp. 77-92). Universitat de València.

Villaverde, V., & Cantó, A. (2020). Les signes quadrangulaires dans la collection d'art mobilier de Parpalló. En E. Paillet, P. Paillet & E. Robert (Eds.), *Voyages dans une forêt de symboles. Mélanges offerts au Professeur Denis Vialou* (pp. 295-302). Cedarc.

Villaverde, V., & Cantó, A. (2022). Arte paleolítico del Mediterráneo ibérico. Reflexiones en torno a sus características, distribución y cronología. En J. J. Gordón Baeza, I. Arias Sánchez, & I. Burgos Ávila (Eds.), *Actas del I Encuentro Nacional de Arte Rupestre* (pp. 59-66). Ministerio de Cultura y Deporte.

Villaverde, V., & Cantó, A. (En prensa). Los signos pintados de los niveles premagdalenien-ses de la Cova del Parpalló. En *Homenaje a Manuel González Morales* (pp. 77-93).

White, R., Bourrillon, R., Mensan, R., Clark, A., Chiotti, L., Higham, T., Ranlett, S., Tartar, E., Morala, A., & Soulier, M.-C. (2018). Newly discovered Aurignacian engraved blocks from Abri Cellier: History, context and dating. *Quaternary International*, 498, 99-125. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2017.02.001>

Índice de figuras y tablas

FIGURAS

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

- Figura 1. Mapa de distribución de los sitios con arte parietal pre-magdalenense de la región mediterránea ibérica...Página 41.
- Figura 2. Zoomorfo identificado como équido, localizado en el panel 8 de la Sala interior, y digitaciones de Fuente del Trucho (Utrilla et al., 2012).....Página 49.
- Figura 3. Puntuaciones documentadas en el panel 3 de Cueva Hermosa (Bea et al., 2019)Página 49.
- Figura 4. Calco del bóvido y trazos pintados en negro de la Cova del Tendo o de la Moleta de Cartagena (Ripoll Perelló, 1964).....Página 51.
- Figura 5. Calco del caballo grabado de la Cova del Parpalló (Villaverde, 2018)Página 52.
- Figura 6. Espiral de morfología circular documentada en el panel 2 de la Cueva del Comte (Casabó et al., 2014)Página 54.
- Figura 7. Uro pintado de Cova Dones (Ruiz-Redondo et al., 2023)Página 55.
- Figura 8. Calco del cáprido pintado en rojo de Cova Reinós (Hernández et al., 1988)Página 55.
- Figura 9. Caballo pintado en rojo situado en el panel 1 de Cueva de Jorge (Salmerón et al., 2018a)Página 56.
- Figura 10. Calcos de los prótomos de caballo inventariados en el panel I de Arco 1 (Salmerón et al., 2018).....Página 58.
- Figura 11. Caballo A. I. 10 situado en el panel principal de Cueva del Niño (Garate et al., 2011)Página 60.
- Figura 12. Prótopo de caballo pintado en rojo de Cueva de Almaceta (Martínez García, 1992)Página 61.
- Figura 13. Caballo pintado del panel II de Cueva de Ambrosio (Martínez García, 2009)Página 62.
- Figura 14. Caballo grabado de Piedras Blancas (Martínez García, 2009)Página 63.
- Figura 15. Cáprido pintado en rojo documentado en el panel 3 de Cueva de El Morrón (Sanchidrián et al., 2017a)Página 64.

- Figura 16. Nuevo caballo documentado en 2015 en Cueva del Malalmuerzo de Cueva de las Ventanas (Cabello y Cantalejo, 2019) Página 65.
- Figura 17. Uro grabado documentado en la zona C de Cueva de las Ventanas (Cortés Sánchez et al., 2018) Página 66.
- Figura 18. Ciervo Ne. 241/I pintado en negro situado en las Galerías Altas de Cueva de Nerja (Sanchidrián y Márquez, 2003)..... Página 67.
- Figura 19. Bóvido pintado en negro de Cueva Navarro (Sanchidrián, 1981 Página 69.
- Figura 20. Línea cervice-dorsal de un bóvido pintada en rojo y documentada en el panel 2 de Cueva Victoria (Cantalejo et al., 2007)..... Página 70.
- Figura 21. (izda.). Cabra pintada documentada en el panel 8 de Cueva del Higuierón (Cantalejo et al., 2007) Página 71.
- Figura 22. (dcha.). Caballo pintado en rojo inventariado en el panel 1 de Cueva del Tesoro (Cantalejo et al., 2007)..... Página 71.
- Figura 23. Uro pintado en negro de la Cueva de la Pileta datado en el Solutrense medio (Sanchidrián y Márquez, 2003)..... Página 74.
- Figura 24. Fotografía tratada con DStretch del prótomo de caballo de Cueva de las Palomas I (Fernández et al., 2021)..... Página 75.
- Figura 25. Caballo casi completo situado en el panel A de Cueva del Moro (Mas Cornellà et al., 1995) Página 76.
- Figura 26. Fotografía tratada con DStretch del caballo nº1 de El Caminante (Bergmann, 2009) Página 77.
- Figura 27. Calco del caballo y trazos no figurativos de Cueva de las Motillas (Santiago Vilchez, 1990)..... Página 79.
- Figura 28. Caballo inventariado en el panel 13 de Cueva de las Estrellas (Collado et al., 2019) Página 81.
- Figura 29. Calco de J.M Gutiérrez y Francisco Giles del bóvido grabado de Cueva VR-15 (Fernández et al., 2017) Página 82.
- Figura 30. Mapa de distribución de los sitios con arte parietal magdaleniense de la región mediterránea ibérica..... Página 88.
- Figura 31. Calco de los motivos 7 y 8 inventariados en el panel 3 de Cueva de las Cabras (Salmerón et al., 2018) Página 90.
- Figura 32. Calco del ciervo documentado en Cueva del Ciervo (Bergmann, 2009) Página 91.

- Figura 33. Équido pintado del Realillo I (Bergmann, 2009) Página 91.
- Figura 34. (izda). Cierva documentada en la Cueva de Atlanterra (Ruiz Trujillo et al., 2014) Página 93.
- Figura 35. (dcha). Caballo pintado del Abrigo de los Morenos (Martínez-Valle et al., 2014) Página 93.
- Figura 36. Pisciformes de la Cueva de Nerja (Sanchidrián, 1994) Página 95.

CAPÍTULO 3. COVA DE LES MERAVELLES.

- Figura 37. Mapa de localización de la Cova de les Meravelles (Gandía, Valencia) Página 101.
- Figura 38. Vista del llano de la Marchuquera desde la entrada de la Cova de les Meravelles Página 102.
- Figura 39. Localización de la entrada a la cavidad en la Serra Falconera y detalle de las dos bocas de acceso Página 102.
- Figura 40. Vista del interior de la Cova de les Meravelles y la estalagmita central desde la Antesala; (b). Vista del interior de la cueva desde el fondo Página 103.
- Figura 41. Decada primera de la historia de la insigne y Coronada ciudad y Reyno de Valencia (1610) - Escolano, Gaspar, 1560-1619 Página 104.
- Figura 42 (izda). Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar (1845 – 1850) y (dcha) Descripción física y geológica de la provincia de Madrid (1864) Página 105.
- Figura 43. (dcha.) Juan Vilanova y Piera (1821 – 1893) Página 106.
- Figura 44. I(izda.) Inventario de la colección Vilanova y Piera. Museo Arqueológico Nacional (Exp. 1868/51)..... Página 106.
- Figura 45. (izda.). Eduardo Boscá y Casanoves (1843 – 1925) ... Página 108.
- Figura 46. (dcha.). El Abate Breuil en el Museo de Prehistoria de Valencia (dibujo de J. B. Porear) Página 108.
- Figura 47. Exploración en años 1920. Vista de la gran columna central de la cueva Página 109.
- Figura 48. Zona exterior de Meravelles y entrada en la actualidad Página 110.
- Figura 49. Cova de les Meravelles (Gandia). Excavación de Luis Pericot, 1932. La alumna Josefa Chaume utilizando el teodolito (SIP D.5746 Página 110.

Figura 50. Industria lítica de la Cova de les Meravelles estudiada por Enrique Pla Ballester (Pla Ballester, 1945)	Página 112.
Figura 51. Sondeo realizado en la Galería lateral en 1953	Página 113
Figura 52. Materiales eneolíticos y campaniformes (Bernabeu, 1984)	Página 114.
Figura 53. Uro M-7 antes y después de la restauración del panel principal (Cantó et al., 2022)	Página 115.

CAPÍTULO 4: METODOLOGÍA.

Figura 54. Modelo de ficha de registro general. Véase en punto X “elementos adjuntados”, pág. XX.....	Página 120.
Figura 55. Modelo de ficha de registro individual. Véase en punto X “elementos adjuntados”, pág. XX.....	Página 121.
Figura 56. Zonas en las que se dividió la cavidad durante la prospección (planimetría a partir de J. García y F. Almiñana.....	Página 122.
Figura 57. Salas en las que se dividió la cavidad: a. Sala lateral; b. Zona elevada; c. Pasillo de acceso a la antesala central; d. Antesala central; e. Salón principal; f. Santuario	Página 123.
Figura 58. Salas en las que se dividió la cavidad: a. Estancia 1; b. Antesala lateral; c. Zona de comunicación Antesala lateral; d. Galería lateral; e. Estancia 2; f. Vestíbulo lateral	Página 124.
Figura 59. Modelo 3D del panel principal (elaborado por J.L. Lerma) con indicación de los cuatro sectores	Página 127.
Figura 60. Indicación de la parte del sector inferior derecho que estaba oculta por el andamio	Página 128..
Figura 61. El panel principal tras retirar el sistema de andamiaje	Página 129.
Figura 62. Vínculos existentes entre UUEE (Harris, 1991)	Página 133.
Figura 63. Clasificación de los signos identificados: a) banda de líneas paralelas; b) banda de líneas convergentes; c) banda de líneas paralelas incurvada; d) banda de líneas convergentes incurvada; e) banda de líneas paralelas con lados de longitud desigual; f) banda de líneas paralelas incurvada con lados de longitud desigual; g) haz de líneas paralelas; h) haz de líneas convergentes incurvadas; i) haz de líneas entrecruzadas; j) haz de líneas convergentes; k) haz de líneas formando banda; l) haz de líneas entrecruzadas formando banda; m) haz de trazos	

- cortos paralelos; n) haz de trazos cortos entrecruzados; ñ) haz de trazos cortos paralelos formando banda; o) aspa; p) trazos pareados (a partir de Villaverde, 1994, p. 225)
Página 140.
- Figura 64. Tipos de perspectiva identificadas: a) perfil absoluto; b) biangular oblicua; c) biangular recta; d) uniangular (a partir de A. Leroi-Gourhan, 1983, p.33)
Página 143.
- Figura 65. Configuración de la parte superior de la cabeza en cabras y ciervos: a) triple trazo lineal; b) "V" lineal; c) "U" abierta lineal; d) simple lineal (a partir de Villaverde, 1994, p.100)
Página 145.
- Figura 66. Configuración de la parte superior de la cabeza en bóvidos: a) lineal; b) "U" abierta lineal; c) lineal doble (a partir de Villaverde, 1994, p.103)Página 146.
- Figura 67. Configuración de la parte superior de la cabeza en caballos: a) crinera en escalón; b) orejas lineales (a partir de Villaverde, 1994, p.103)Página 146.
- Figura 68. Terminación del morro: a) abierto; b) recto; c) redondeado; d) apuntado; e) caído y asimétrico (a partir de Villaverde, 1994, p.95)Página 147.
- Figura 69. Variantes documentadas en el estudio de las extremidades: a) paralelas abiertas; b) paralelas abiertas divergentes; c) paralelas abiertas naturalistas; d) triangular prolongada; e) triangular (a partir de Villaverde, 1994, p.117)Página 148.
- Figura 70. Parte superior del caballo M-9 (izquierda) y detalle de la utilización del trazo múltiple para representar la crinera (derecha)Página 150.
- Figura 71. Zona del sector superior derecho donde se ubica el uro M-7 (izquierda) y fotos de detalle de los tipos de trazo según su sección (derecha).....Página 150.
- Figura 72. Zona del sector inferior izquierdo del panel principal donde se ubica el caballo M-14 (izquierda) y foto de detalle con indicación de los tipos de trazo identificados en Meravelles según su grosor (derecha).....Página 151.

CAPÍTULO 5: ZONAS DECORADAS EN LA COVA DE LES MERAVELLES.

- Figura 73. Ortomosaico y calco completo del sector superior izquierdo
Página 154.
- Figura 74. Fotografía y calco del caballo M – 1.....Página 157.
- Figura 75. Fotografía y calco del cérvido M – 20Página 158.
- Figura 76. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg – 1 ..Página 159.
- Figura 77. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg – 2 ..Página 159.
- Figura 78. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg – 3 ..Página 160.

Figura 79. Fotografía y calco del haz de trazos cortos paralelos Sg – 4	Página 160.
Figura 80. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg – 5	Página 161.
Figura 81. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg – 6 ...	Página 162.
Figura 82. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg – 7 ..	Página 162.
Figura 83. Ortomosaico y calco completo del sector superior derecho	Página 165.
Figura 84. Fotografía y calco del caballo M – 2	Página 167.
Figura 85. Fotografía y calco del caballo M – 3	Página 168.
Figura 86. Fotografía y calco de la cabra M – 4	Página 169.
Figura 87. Fotografía y calco de la cabra M – 5	Página 170.
Figura 88. Fotografía y calco del uro M – 6	Página 172.
Figura 89. Fotografía y calco del uro M – 7	Página 174.
Figura 90. Foto- grafía y calco del uro M – 8	Página 175.
Figura 91. Fotografía y calco del caballo M – 9	Página 177.
Figura 92. Fotografía y calco de la cierva M – 10	Página 179.
Figura 93. Fotografía y calco de la cabra M – 11.....	Página 180.
Figura 94. Fotografía y calco de la cierva M – 16	Página 181.
Figura 95. Fotografía y calco del indeterminado M – 17.....	Página 182.
Figura 96. Fotografía y calco de la cabra M – 18	Página 184.
Figura 97. Fotografía y calco del in- determinado M – 19	Página 185.
Figura 98. Fotografía y calco del uro M – 28	Página 186.
Figura 99. Fotografía y calco del indeterminado M – 29	Página 187.
Figura 100. Fotografía y calco del indeterminado M – 30	Página 188.
Figura 101. Fotografía y calco del indeterminado M – 31	Página 189.
Figura 102 (izda). Fotografía y calco del indeterminado M – 32 ..	Página 191.
Figura 103 (dcha). Fotografía y calco del indeterminado M – 34.	Página 191.
Figura 104. Fotografía y calco del indeterminado M – 34.....	Página 192.

Figura 105. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 31
..... Página 193.

Figura 106. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas formando banda Sg – 32
..... Página 194.

Figura 107. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 33
..... Página 195.

Figura 108. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas formando banda Sg – 34
..... Página 195.

Figura 109. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 35
..... Página 195.

Figura 110. Fotografía y calco del haz de trazos cortos paralelos formando banda Sg – 36
..... Página 196.

Figura 111. Fotografía y calco de la banda de líneas convergentes Sg – 37
..... Página 196.

Figura 112. Fotografía y calco del aspa Sg – 38 Página 197.

Figura 113. Fotografía y calco del haz de líneas entrecruzadas formando banda Sg – 39
..... Página 197.

Figura 114. Fotografía y calco de los trazos pareados Sg – 40 Página 198.

Figura 115. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas formando banda Sg – 41
..... Página 198.

Figura 116. Fotografía y calco de posibles trazos pareados Sg – 42
..... Página 199.

Figura 117. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 43
..... Página 199.

Figura 118. Fotografía y calco del haz de líneas entrecruzadas formando banda Sg – 44
..... Página 200.

Figura 119. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 45
..... Página 201.

Figura 120. Fotografía y calco de la banda de líneas convergentes incurvadas Sg – 46
..... Página 201.

Figura 121. Fotografía y calco del haz de trazos cortos entrecruzados Sg – 47
..... Página 202.

Figura 122. Ortomosaico y calco completo del sector inferior izquierdo	Página 208.
Figura 123. Fotografía y calco del zoomorfo M – 12.....	Página 209.
Figura 124. Fotografía y calco de la cabra M – 13	Página 210.
Figura 125. Fotografía y calco del caballo M – 14	Página 211.
Figura 126. Fotografía y calco de la cabra M – 15	Página 212.
Figura 127. Fotografía y calco de la cabra M – 35	Página 213.
Figura 128. Fotografía y calco del indeterminado M – 36	Página 214.
Figura 129. Fotografía y calco del haz de líneas entrecruzadas Sg – 106	Página 215.
Figura 130. Fotografía y calco de la articulación de banda de líneas paralelas y trazos cortos paralelos a la misma Sg – 107	Página 215.
Figura 131. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg – 108	Página 216.
Figura 132. Fotografía y calco del haz de trazos cortos entrecruzados Sg – 109	Página 216.
Figura 133. Fotografía y calco de la banda de líneas convergentes Sg – 110	Página 216.
Figura 134. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas formando banda Sg – 111	Página 217.
Figura 135. Fotografía y calco del haz de líneas paralelas Sg – 112	Página 217.
Figura 136. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg – 113	Página 218
Figura 137. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 114	Página 218.
Figura 138. Fotografía y calco de la banda de líneas convergentes Sg – 115	Página 219.
Figura 139. Fotografía y calco del haz de líneas convergentes Sg – 116	Página 219.
Figura 140. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 117	Página 220.
Figura 141. Ortomosaico y calco completo del sector inferior derecho	Página 229.

Figura 142. Fotografía y calco del indeterminado M – 21	Página 230.
Figura 143. Fotografía y calco del uro M – 22	Página 231.
Figura 144. Fotografía y calco de la cierva M – 23.....	Página 233.
Figura 145. Fotografía y calco de la posible cierva M – 24.....	Página 234.
Figura 146. Fotografía y calco del indeterminado M – 25	Página 235.
Figura 147. Fotografía y calco del caballo M – 26.....	Página 236.
Figura 148. Fotografía y calco del indeterminado M – 27.....	Página 237..
Figura 149 (arriba). Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg – 227	Página 238.
Figura 150 (centro). Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg – 228	Página 238.
Figura 151 (abajo). Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg – 229	Página 239.
Figura 152. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas Sg – 230	Página 239.
Figura 153. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 231	Página 240.
Figura 154. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 232	Página 240.
Figura 155. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 233	Página 241.
Figura 156. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas incurvada de lados desiguales Sg – 234.....	Página 242.
Figura 157. Fotografía y calco de la banda de líneas paralelas incurvada de lados desiguales Sg – 235.....	Página 242.
Figura 158. Ortomosaico general (izquierda) y de detalle (derecha) de la parte superior del panel con indicación de la zona donde se localizan trazos grabados y su calco	Página 245.
Figura 159. Ortomosaico general (izda.) y de detalle (dcha.) de la parte inferior del panel con indicación de las zonas donde se localizan trazos grabados y su calco	Página 246.
Figura 160. Posibles bandas pintadas en serie irregular	Página 247.
Figura 161. Restos de pigmento muy perdidos.....	Página 247.

- Figura 162. Posible puntuación Página 248.
- Figura 163. Localización del conjunto de trazos grabados no figurativos documentados en la Galería lateral Página 250.
- Figura 164. Ortomosaico de detalle de la zona con trazos grabados de dudosa cronología en la Galería lateral Página 251.
- Figura 165 (arriba). Localización del conjunto de trazos grabados no figurativos documentados en la Antesala lateral Página 252
- Figura 166 (abajo). Fotografía de detalle de la zona con trazos grabados de dudosa cronología en la Antesala lateral Página 252.
- Figura 167. Localización del conjunto de trazos grabados no figurativos documentados en un espeleotema de la Antesala lateral Página 253.
- Figura 168. Ortomosaico de detalle de la zona con trazos grabados de dudosa cronología en el espeleotema de la Antesala lateral Página 254.
- Figura 169. Fotografía de detalle de la zona con trazos grabados de dudosa cronología en el Piso elevado Página 255.
- Figura 170. Firmas y fechas documentadas en el Vestíbulo lateral (a, b, g), Estancia 2 (c), Estancia 1 (d), Galería lateral (e), Piso elevado (f), Sala lateral (h) y Salón principal (i) Página 256.
- Figura 171. Símbolos religiosos documentados en la Sala lateral (a), Salón principal (b) y en la entrada de la cueva (c) Página 257.

CAPÍTULO 6: LECTURA DIACRÓNICA Y ESTUDIO COMPOSITIVO DEL PANEL PRINCIPAL

- Figura 172. Diagrama Harris obtenido en Stratify en el que se plasma el orden de adición de los motivos y se señalan las dos fases estilísticas y las ocho capas secuenciales establecidas. En morado aparecen los zoomorfos, en verde líneas sueltas y en azul el resto de signos....
..... Página 266.
- Figura 173. Capa secuencial 1 Página 268.
- Figura 174. Capa secuencial 2 Página 269.
- Figura 175. Capa secuencial 3 Página 270.
- Figura 176. Capa secuencial 4 Página 271.
- Figura 177. Capa secuencial 5 Página 272.
- Figura 178. Capa secuencial 6 Página 273.

Figura 179. Capa secuencial 7 Página 274.

Figura 180. Capa secuencial 8 Página 275.

Figura 181. Ortomosaico y calco de los zoomorfos adscritos a la fase estilística A en el sector superior derecho Página 278.

Figura 182. Ortomosaico y calco de los zoomorfos adscritos a la fase estilística B en el sector superior derecho Página 279.

Figura 183. Caballo M – 3 y haz de líneas convergentes incurvado Sg-33 (a) y cabra M – 10 y haz de líneas convergentes incurvado Sg-43 (b)..... Página 282.

Figura 184. Cabra M – 4 y cabra M – 18 (a) y haces de líneas convergentes incurvadas Sg-31 y Sg-35 (b)..... Página 283.

Figura 185. Caballo M – 9 y banda de líneas convergentes incurvadas Sg-46 (a) y uro M – 6 y caballo M – 9 (b)..... Página 284.

Figura 186. Uros M – 6 y M – 7..... Página 284.

Figura 187. Ortomosaico y calco del sector superior izquierdo... Página 285.

Figura 188. Cérvido M – 20 (con líneas discontinuas se dibuja la parte que podría corresponder a las patas delanteras Página 286.

Figura 189. Caballo M – 1 y haces de líneas paralelas Sg-6 y Sg-7 (a) y banda de líneas paralelas Sg-5 y cérvido M – 20 (b)..... Página 287.

Figura 190. Ortomosaico y calco del sector inferior izquierdo ... Página 288.

Figura 191. Caballo M – 14 y cabra M – 13..... Página 289.

Figura 192. Indeterminado M – 12 y haces de líneas entrecruzadas Sg-106 (a) e indeterminado M – 36 y haz de líneas convergentes incurvadas Sg – 114 (b) Página 288.

Figura 193. Ortomosaico y calco del sector inferior derecho Página 290.

Figura 194. Indeterminado M – 21 y banda de líneas paralelas Sg – 228 (a), uro M – 22 y líneas sueltas rectas Sg – 243 (b), cierva M – 23 y líneas sueltas rectas y curvas Sg – 250 (c), cierva M – 24 y banda de líneas paralelas de lados desiguales Sg – 233 (d), indeterminado M – 25 y línea suelta recta Sg – 246 (e), caballo M – 26 y banda de líneas paralelas incurvada de lados desiguales Sg – 234 (f), indeterminado M – 27 y líneas sueltas rectas Sg – 245 (g) Página 291.

CAPÍTULO 7. EL CONJUNTO PARIETAL Y SU VALORACIÓN

Figura 195. Cabras identificadas en el panel principal Página 297.

Figura 196. Caballos identificados en el panel principal..... Página 298.

- Figura 197. Uros identificados en el panel principal.....Página 299.
- Figura 198. Ciervas y cérvido identificado en el panel principal .Página 300.
- Figura 199. Indeterminados identificados en el panel principal .Página 301.
- Figura 200. Bandas de líneas paralelas identificadas en el panel principal
.....Página 304.
- Figura 201. Haces de líneas identificadas en el panel principal ..Página 306.
- Figura 202. Haces de líneas formando banda identificados en el panel principal
.....Página 307.
- Figura 203. Haces de trazos cortos identificados en el panel principal
.....Página 308.
- Figura 204. Trazos pareados identificados en el panel principal Página 309.
- Figura 205. Aspa identificada en el panel principal.....Página 309.
- Figura 206. Haz de trazos cortos formando banda identificado en el panel principal
.....Página 310.
- Figura 207. Cierva situada en el bloque 9 de la Cueva de la Pileta (Sanchidrián, 1997)
.....Página 317.
- Figura 208. Cierva grabada en el panel 3 de Hornos de la Peña (Cantabria) (Rivero y Garate,
2013).....Página 317.
- Figura 209. Zoomorfos adscritos a la fase estilística A documentados en el panel principal
.....Página 346.
- Figura 210. Cabra procedente de la plaqueta 16341 (a), 16004 (b), 16005 (c), 16222 (d) y 16374 (d)
(Villaverde, 1994).....Página 364.
- Figura 211. Plaqueta 16093 (a), 16182 (b), 16200 (c), 16229 A (d) y 16341 (e) (Villaverde, 1994)
.....Página 355.
- Figura 212. Cabeza del uro documentado en la plaqueta 16005 (a), 16062 A (b), 16163 (c), 16320
(d), 16041 (e) y 16116 A (f) (Villaverde, 1994Página 356.
- Figura 213. Ciervas 16041 (a) y 16343 (b) (Villaverde, 1994)Página 357.
- Figura 214. Zoomorfos adscritos a la fase estilística B documentados en el panel principal
.....Página 359.
- Figura 215. Cierva procedente de la plaqueta 16735 (a), caballos 17156 A (b) y 18123 (c), y uros
17860 (d) y 17865 (e) (Villaverde, 1994)Página 366.
- Figura 216. Caballos documentados en las plaquetas 17760 (a), 17767 (b) y 17989 (c) (Villaverde,
1994)Página 366.

- Figura 217. Uro documentado en la plaqueta 19016 A (a), cabras 19005 (b) y 19010 (c), ciervo 19150 B (d) (Villaverde, 1994) Página 368.
- Figura 218. Tren trasero de la cabra M – 5 (a), in- determinado M – 12 (b), uro M – 22 (c) e indeterminado M – 25 (d)..... Página 370.
- Figura 219. Parte superior del caballo M – 1 (a) y M – 9 (b), y tren trasero del caballo M – 9 (c) y del cérvido M – 20 (d)..... Página 371.
- Figura 220. Cierva grabada en Cova de les Dones (Ruiz-Redondo et al., 2023) Página 372.
- Figura 221. Prótomo de cierva P2-F2 de la Cova del Comte (a) (Casabó et al., 2014), cierva Ne. 188/I de Nerja (b) (Sanchidrián, 1994), ciervas IV. A. 5. 1, IV. A. 3. 5, IV. C. 4. 1, IV. A. 3. 2 y IV. C. 5. 14 de Ardales (c-h) (Cantalejo et al., 2006c), ciervas C2, C3 y C4 de Cosquer (i-k) (Clottes et al., 2004) y zoomorfo de Roucadour (l) (Lorblanchet, 2010) Página 374.
- Figura 222. Cabra IV. B. 14. a. 3 de Ardales (a) (Cantalejo et al., 2006), ciervas de la Lluera I (b) (Fortea, 1990), Santo Adriano (c) (Fortea, 2005) y La Pasiega (d) (Fortea et al., 2004), ciervo de Micolón (e) (Garate y González, 2010), bisonte de PecMerle (f) (Lorblanchet, 2010), cabra de Cosquer (g) (Clottes et al., 2004), indeterminado de Ribeira de Piscos (h) (Santos, 2017) y de Fariseu (i) (Santos, 2017)..... Página 375.
- Figura 223. Cierva IV. C. 4. 1, cabra IV. B. 14. a. 3 y caballo IV. B. 35. a. 10 de Ardales (a-c) (Cantalejo et al., 2006c), cabra Ne. 302/I de Nerja (d) (Sanchidrián, 1994) y uro de Cueva Navarro (e) (Sanchidrián, 1981)..... Página 376.
- Figura 224. cierva nº 5 de Santo Adriano (a) (Fortea, 2005), caballo Chv 30, cabra Bq 19, Chv 29 y Bq 6 (b-e) (Clottes et al., 2004), bisonte 14 (panel XIII) de Mayenne-Sciences (f) (Pigeaud, 2004), ciervo Pn11-05 de Penascosa (g) y cabra CI26-01 de Canada do Inferno (h) (Santos, 2017) Página 377.
- Figura 225. Caballo IV. B. 39. a. 8 de Ardales (a) (Cantalejo et al., 2006), caballo del panel XII de Fuente del Trucho (b) (Utrilla et al., 2014), caballos procedentes de la Sala Hillaire y el panel “du Daguet” de Chauvet (d, e) (Feruglio et al., 2011), caballos Chv14 y Chv41 de Cosquer (f y g) (Clottes et al., 2004), caballo del panel IV de Roucadour (h) (Lorblanchet, 2010) y caballos 16 y 17 de Pair-non-Pair (i, j) (Delluc y Delluc, 1997). cueva del Reno (Valdesotos, Guadalajara) (c) (Alcolea et al., 1997) Página 378.
- Figura 226. Uro procedente de Malladetes (a) (Villaverde, 2005 a), Fuente del Trucho (b) (Hoffmann et al., 2016), uro CAS/D.I.1 de Castillo (c) (Garate, 2010), Tête-du-Lion (d) (Monney et al., 2014), uros A2 y A3 de Pech-Merle (e, f) (Lorblanchet, 2010), Pno3-11 y Pno3-12 de Penascosa (g, h) (Santos, 2017)..... Página 379.
- Figura 227. Distribución de los paneles y localización del sondeo de 1953 en la Galería lateral (a partir de J. García y F. Almiñana) Página 392.

- Figura 228. Ubicación y señalización del panel principal (a) y de la entrada a la Estancia 1 (b) Página 394.
- Figura 229. Llanura de la Marxuquera, Abric de les Meravelles y entrada a la Cova de les Meravelles (fotografía Leopoldo Pérez)..... Página 397.
- Figura 230. Fotografía del sector superior derecho en agosto de 2020 (a) y misma zona en julio de 2022 (b)..... Página 397.

TABLAS

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

- Tabla 1. Yacimientos con arte parietal pre-magdalenense en la región mediterránea ibérica (Cv = ciervo; Cva = cierva; E = équido; Bv = bóvido; Cp = cáprido; Indet=indeterminados; Antrop=antropomorfo) Página 42 – 47.
- Tabla 2. Yacimientos con arte parietal magdalenense en la región mediterránea ibérica (Cv = ciervo; Cva = cierva; E = équido; Bv = bóvido; Cp = cáprido; Indet=indeterminados) Página 84 – 87.

CAPÍTULO 7. EL CONJUNTO PARIETAL Y SU VALORACIÓN

- Tabla 3. Inventario de signos del panel principal Página 303.
- Tabla 4. Caracterización estilística de las figuras zoomorfas del panel principal (cuando no ha sido posible determinar algún rasgo se ha indicado con un guion) Página 326 - 329.
- Tabla 5. Características formales que intervienen en la construcción de los zoomorfos del panel principal (cuando no ha sido posible determinar algún rasgo se ha indicado con un guion) Página 330 – 335.
- Tabla 6. Terminación de la parte superior de la cabeza en los zoomorfos del panel principal Página 339.
- Tabla 7. Terminación del morro en los zoomorfos del panel principal Página 339.
- Tabla 8. Terminación de la parte superior de la cabeza en los zoomorfos durante la fase estilística A Página 349.
- Tabla 9. Terminación del morro en los zoomorfos durante la fase estilística A Página 350.

Tabla 10. Terminación de la parte superior de la cabeza en los zoomorfos durante la fase estilística B Página 362.

Tabla 11. Terminación del morro en los zoomorfos durante la fase estilística B Página 363.

Tabla 12. Conjuntos parietales pre-magdalenenses del mediterráneo ibérico y principales características de su dispositivo gráfico (aquello que no ha sido posible averiguar se señalan con un guion)..... Página 384-389.

Anexo I.

Suplemento al capítulo 5

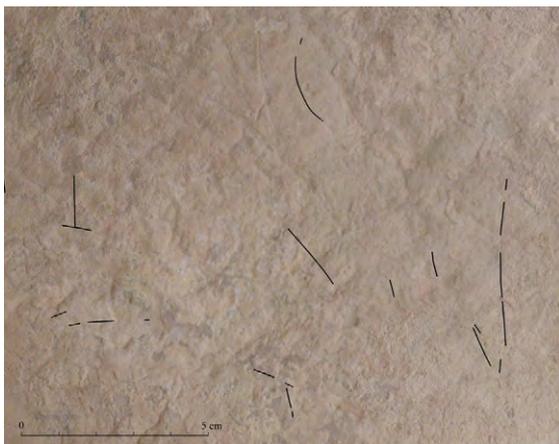
SECTOR SUPERIOR IZQUIERDO



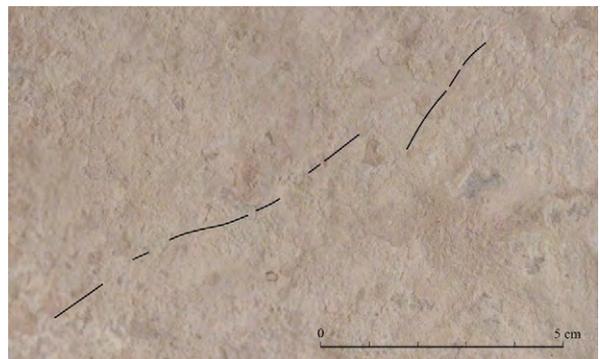
Sg-8



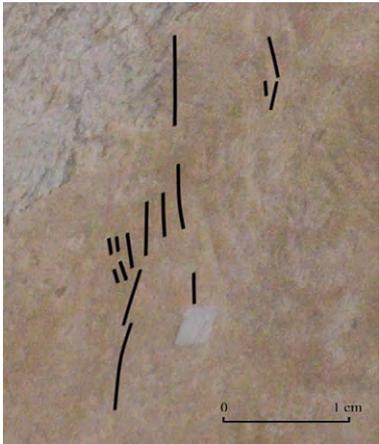
Sg-9



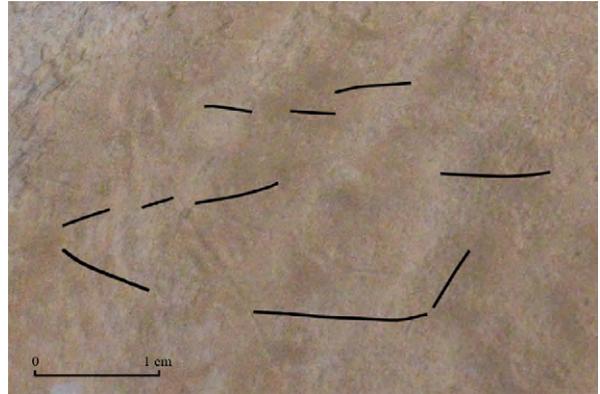
Sg-10



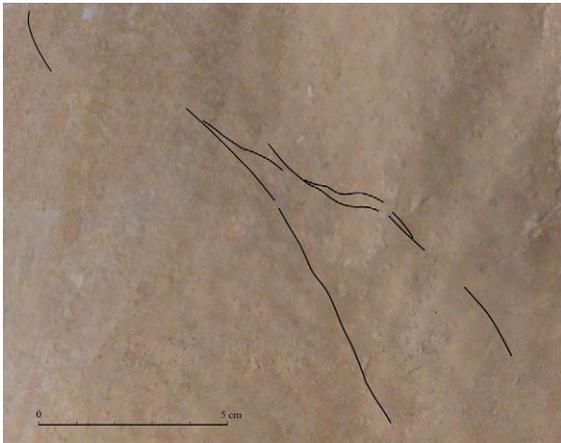
Sg-11



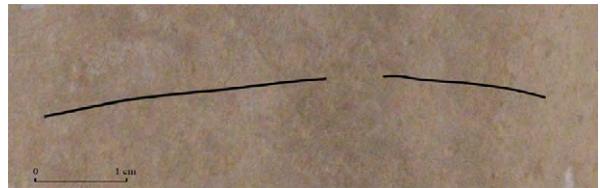
Sg-12



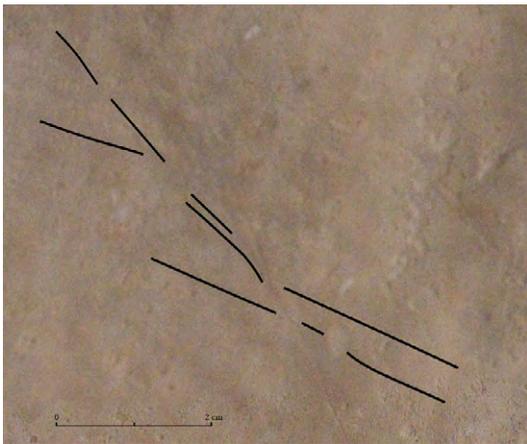
Sg-13



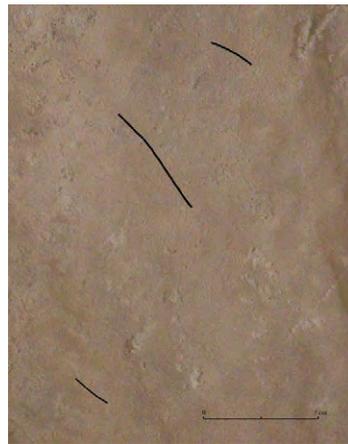
Sg-14



Sg-15



Sg-16



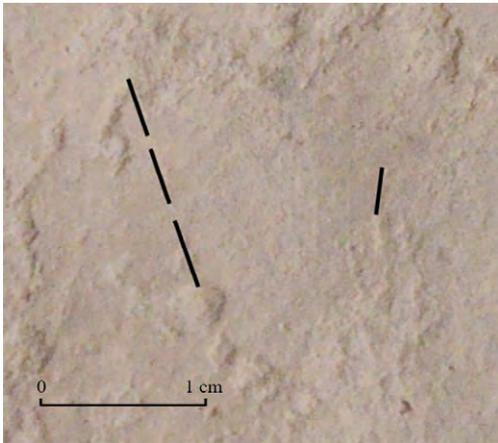
Sg-17



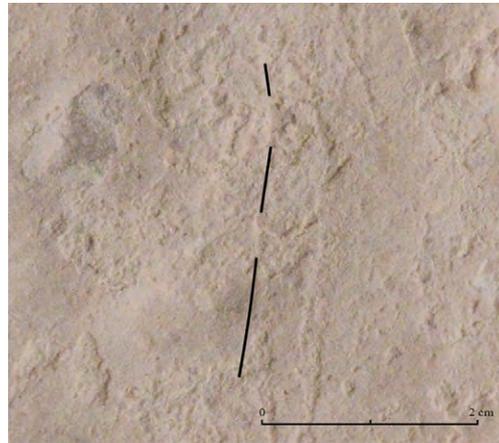
Sg-18



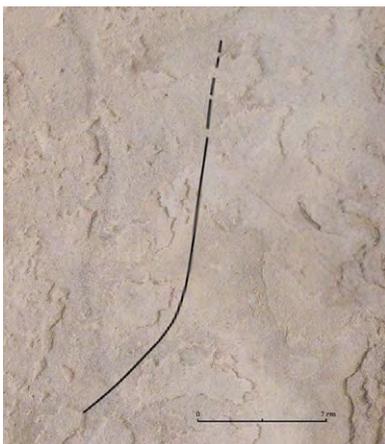
Sg-19



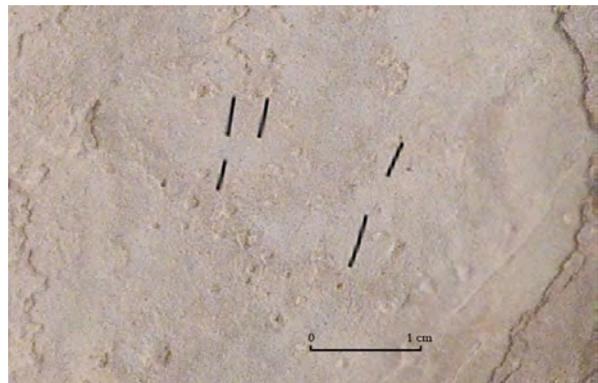
Sg-20



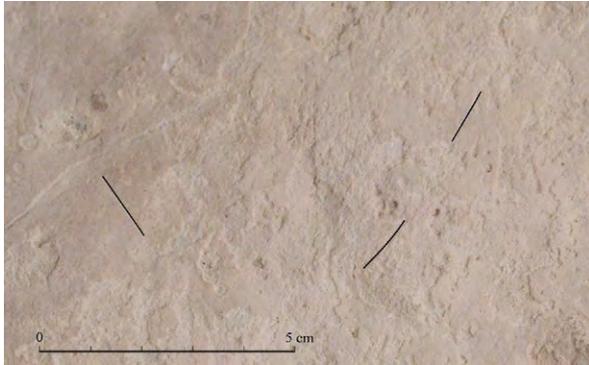
Sg-21



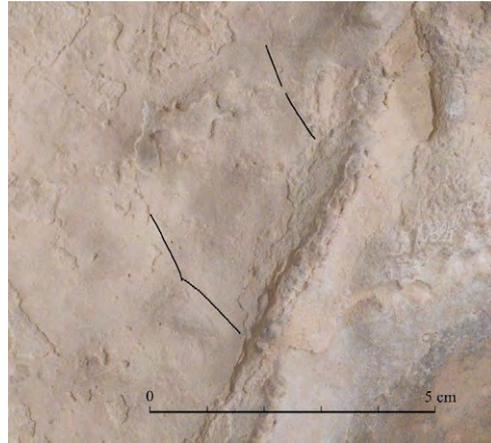
Sg-22



Sg-23



Sg-24



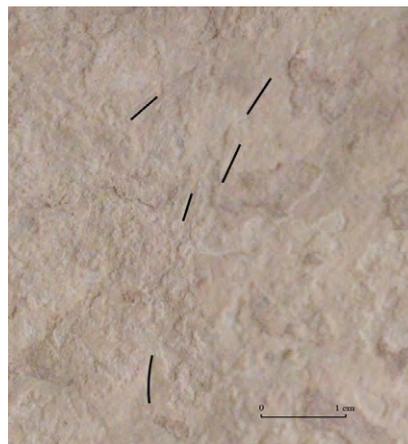
Sg-25



Sg-26



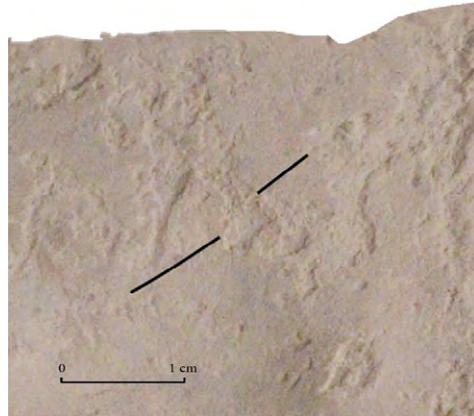
Sg-27



Sg-28

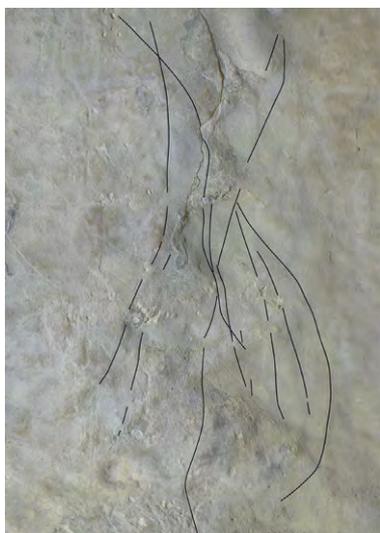


Sg-29



Sg-30

SECTOR SUPERIOR DERECHO



Sg-48



Sg-49



Sg-50



Sg-51



Sg-52



Sg-53



Sg-54



Sg-55



Sg-56



Sg-57



Sg-58



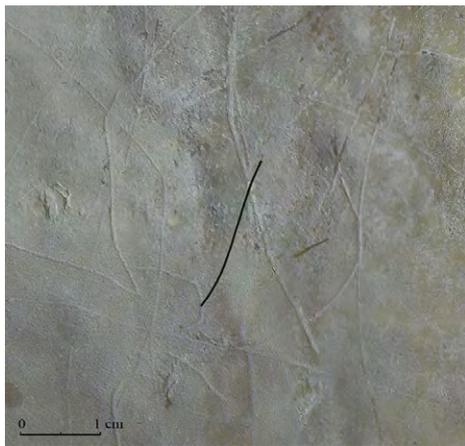
Sg-59



Sg-60



Sg-61



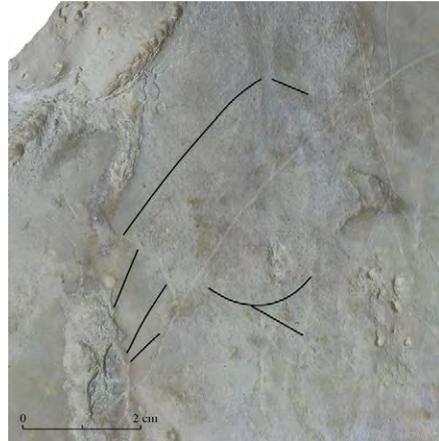
Sg-62



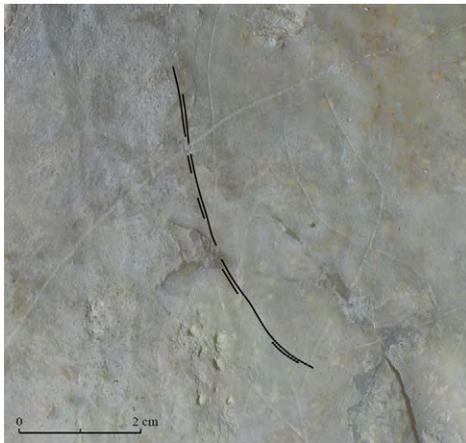
Sg-63



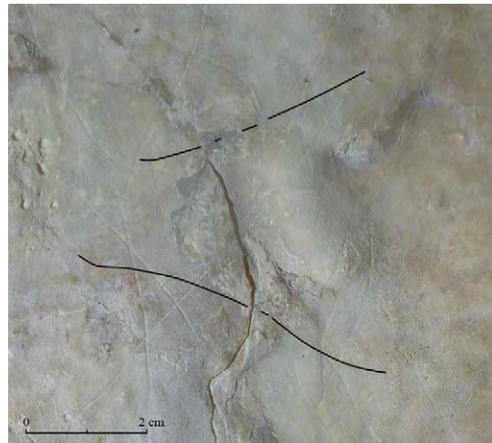
Sg-64



Sg-65



Sg-66



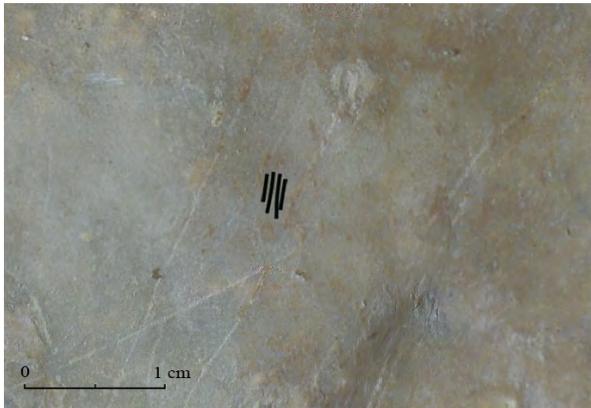
Sg-67



Sg-68



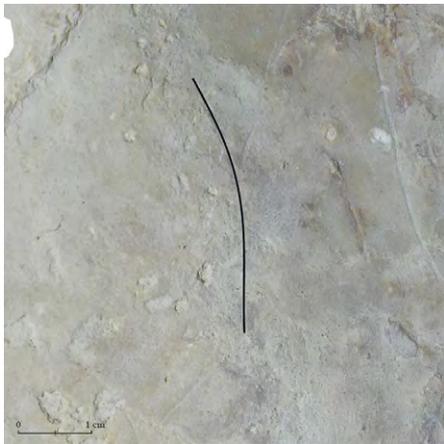
Sg-69



Sg-70



Sg-71



Sg-72



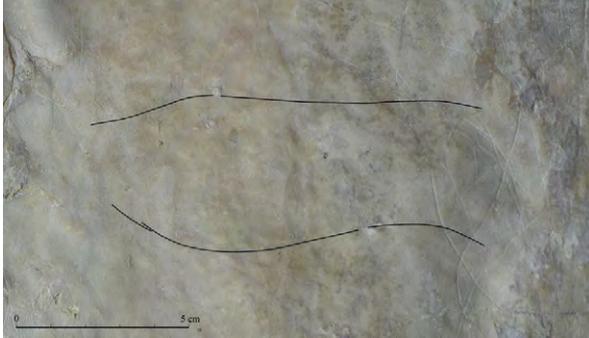
Sg-73



Sg-74



Sg-75



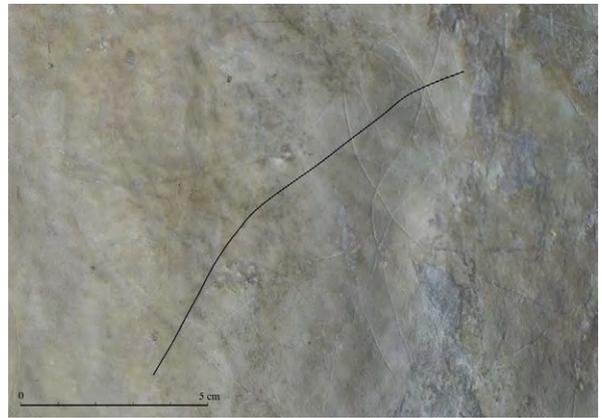
Sg-76



Sg-77



Sg-78



Sg-79



Sg-80



Sg-81



Sg-82



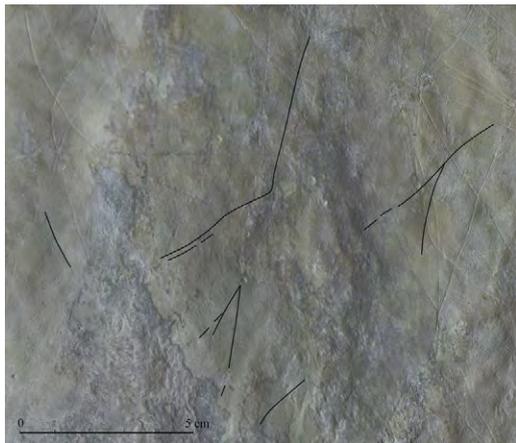
Sg-83



Sg-84



Sg-85



Sg-86



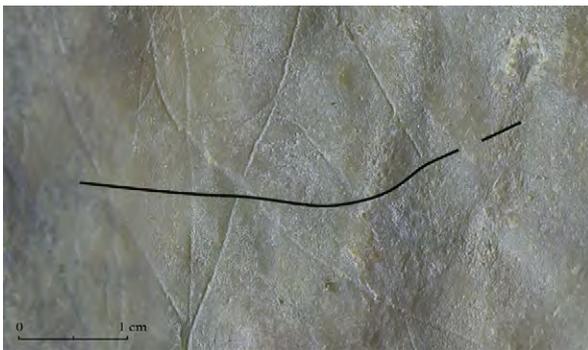
Sg-87



Sg-88



Sg-89



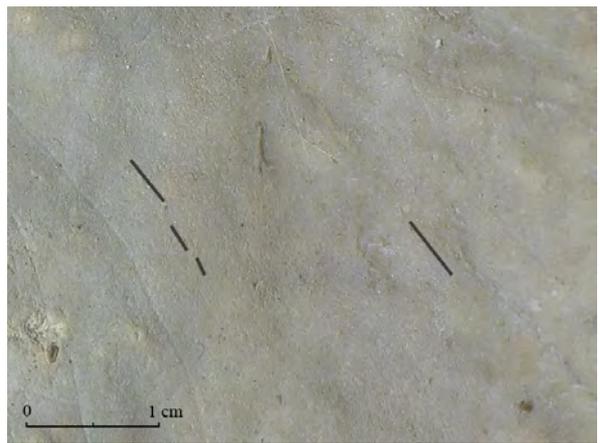
Sg-90



Sg-91



Sg-92



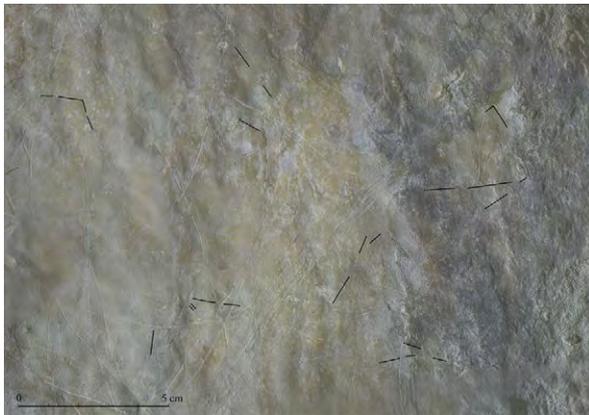
Sg-93



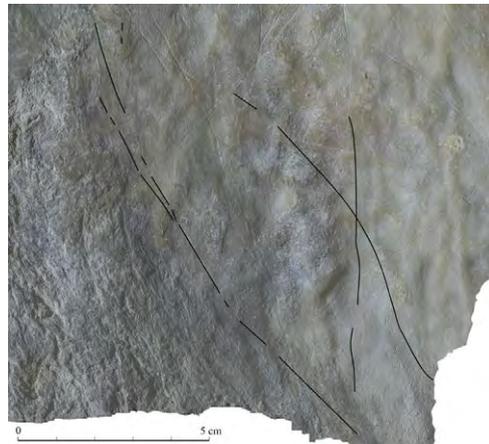
Sg-94



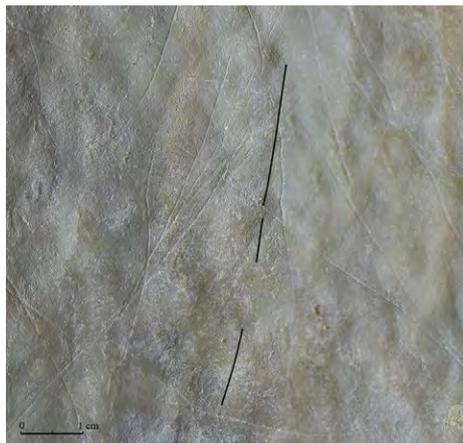
Sg-95



Sg-96



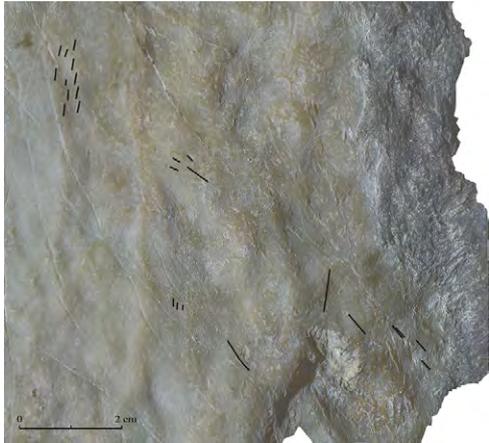
Sg-97



Sg-98



Sg-99



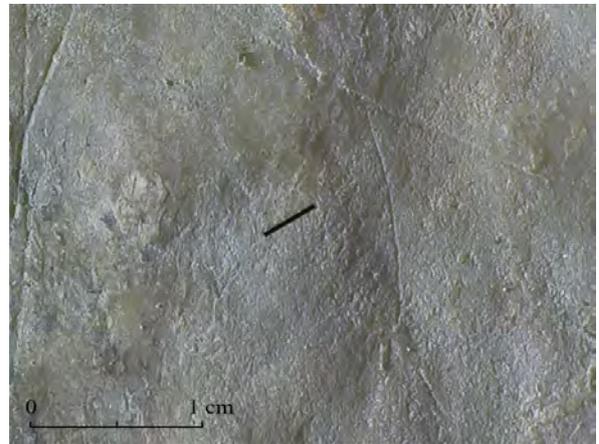
Sg-100



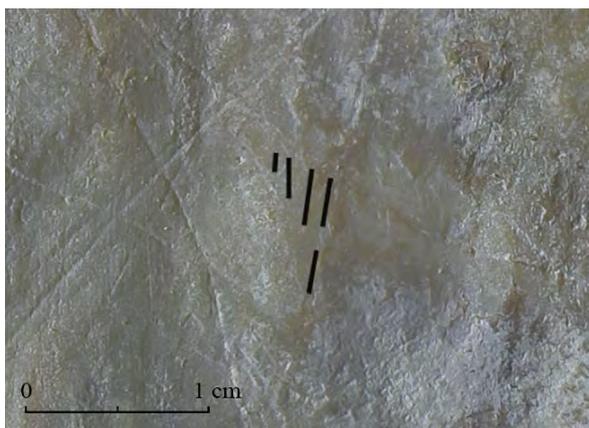
Sg-101



Sg-102



Sg-103



Sg-104



Sg-105



Sg-265

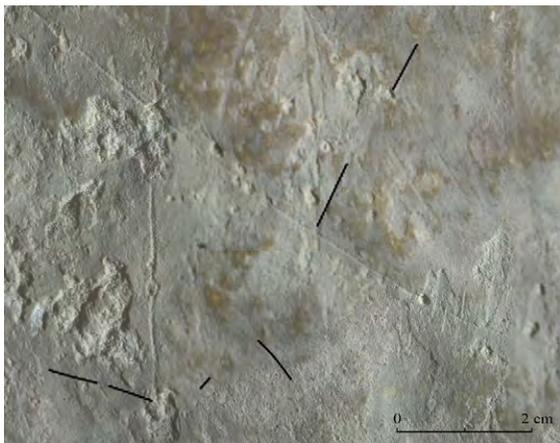
SECTOR INFERIOR IZQUIERDO



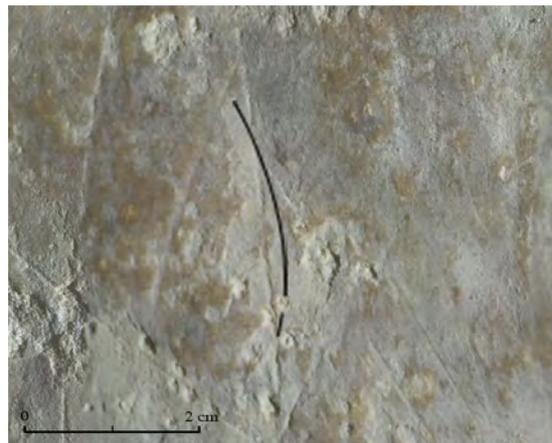
Sg-118



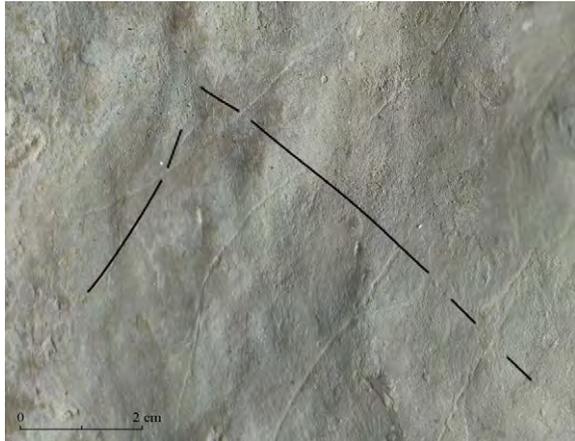
Sg-119



Sg-120



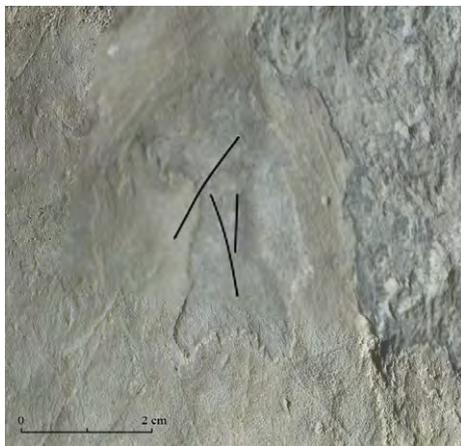
Sg-121



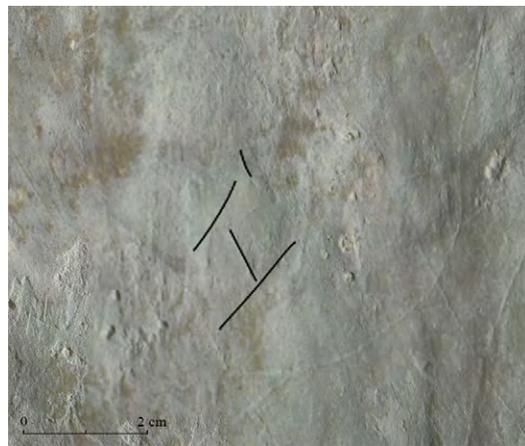
Sg-122



Sg-123



Sg-124



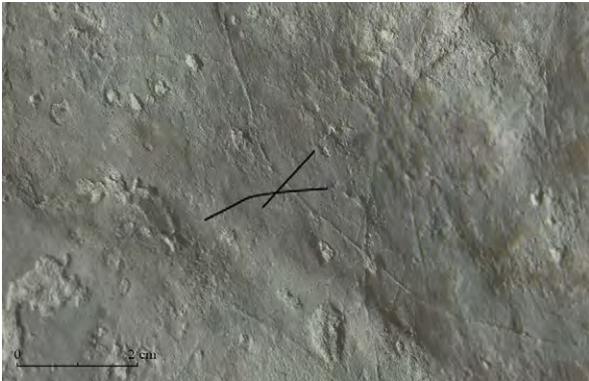
Sg-125



Sg-126



Sg-127



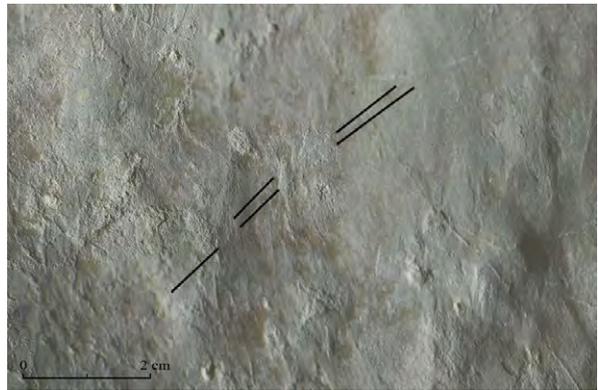
Sg-128



Sg-129



Sg-130



Sg-131



Sg-132



Sg-133



Sg-134



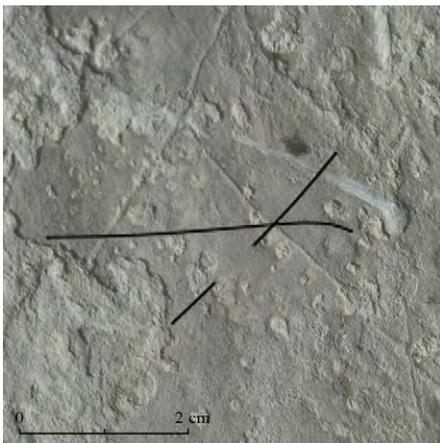
Sg-135



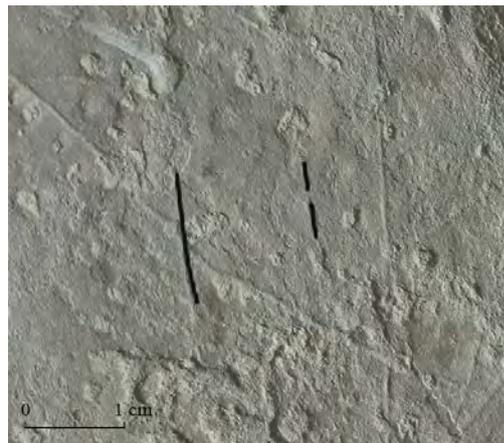
Sg-136



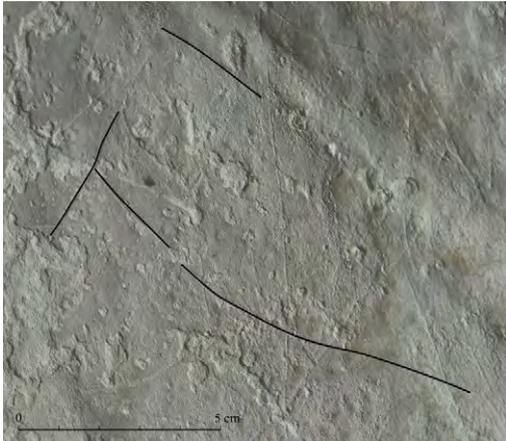
Sg-137



Sg-138



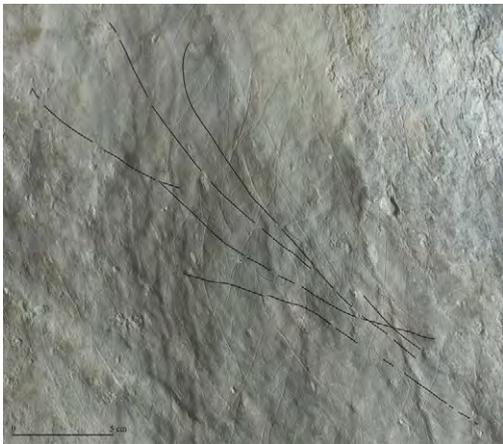
Sg-139



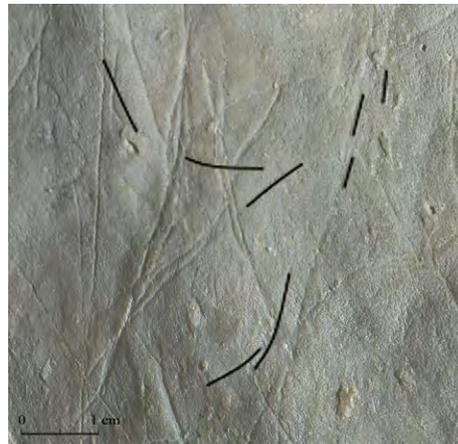
Sg-140



Sg-141



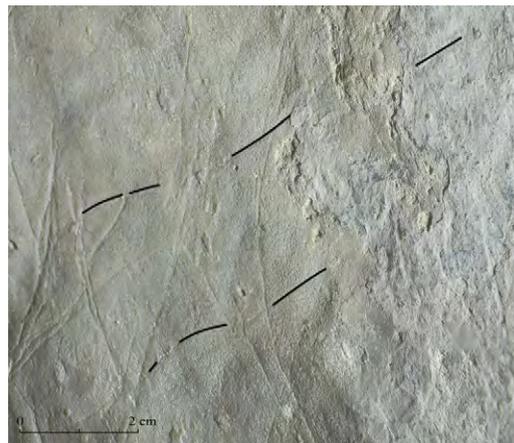
Sg-142



Sg-143



Sg-144



Sg-145



Sg-146



Sg-147



Sg-148



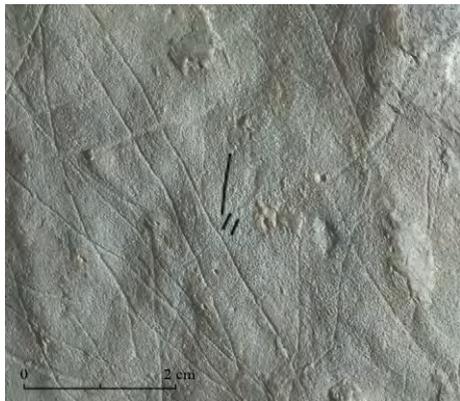
Sg-149



Sg-150



Sg-151



Sg-152



Sg-153



Sg-154



Sg-155



Sg-156



Sg-157



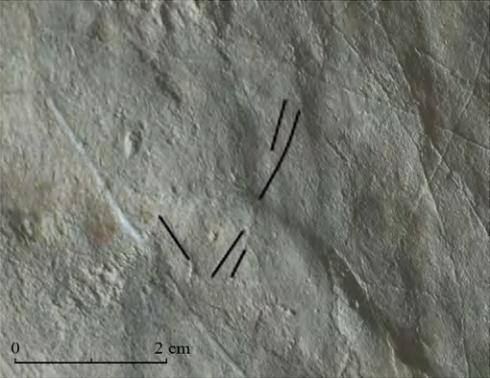
Sg-158



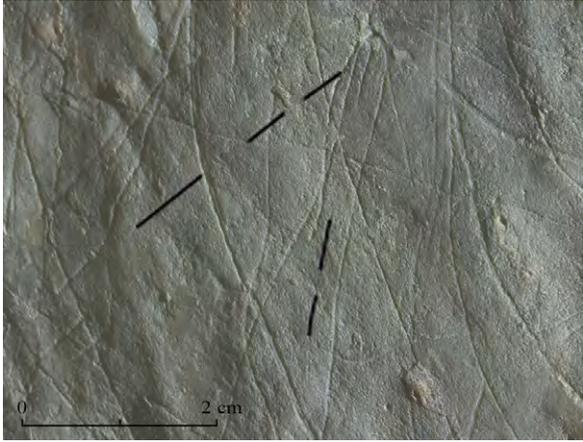
Sg-159



Sg-160



Sg-161



Sg-162



Sg-163



Sg-164



Sg-165



Sg-166



Sg-167



Sg-168



Sg-169



Sg-170



Sg-171



Sg-172



Sg-173



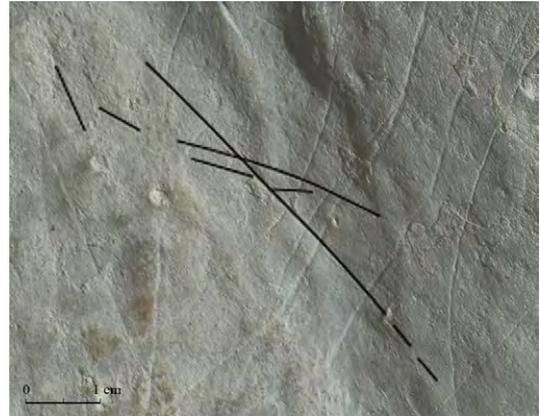
Sg-174



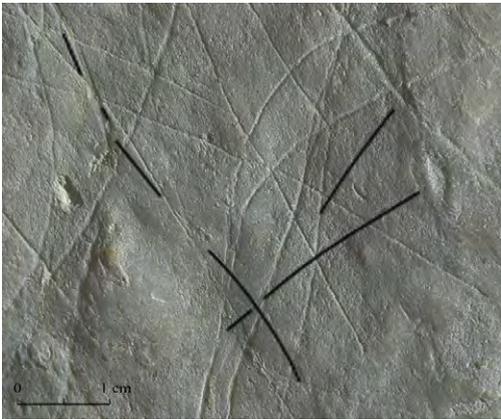
Sg-175



Sg-176



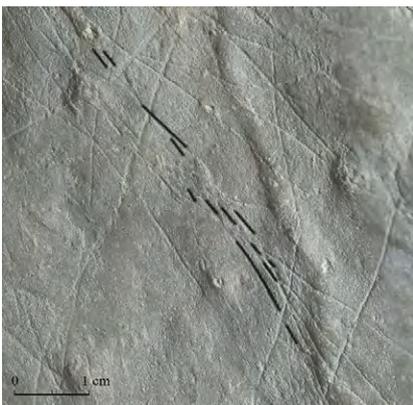
Sg-177



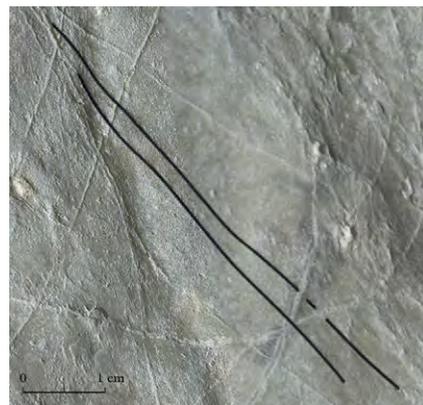
Sg-178



Sg-179



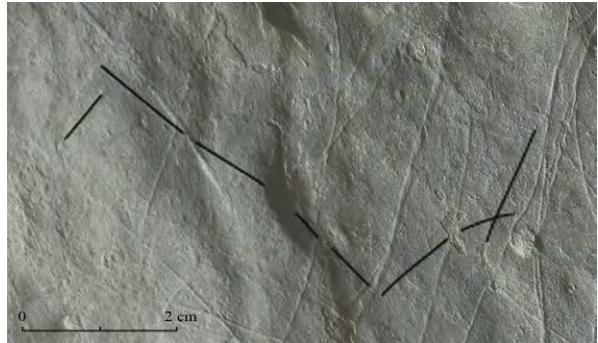
Sg-180



Sg-181



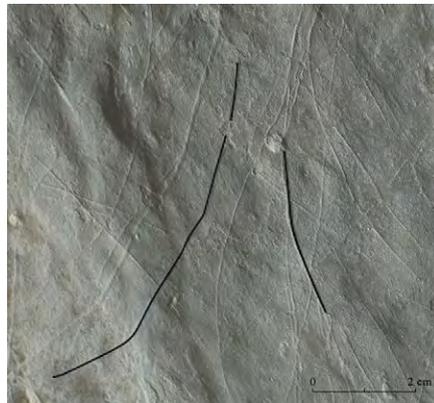
Sg-182



Sg-183



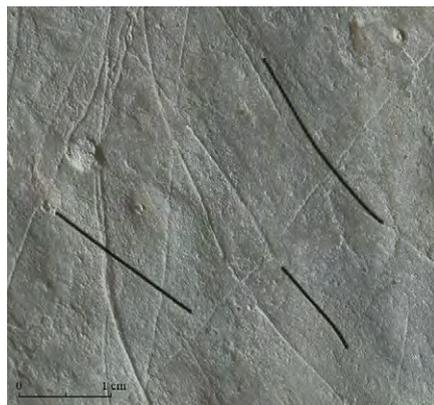
Sg-184



Sg-185



Sg-186



Sg-187



Sg-188



Sg-189



Sg-190



Sg-191



Sg-192



Sg-193



Sg-194



Sg-195



Sg-196



Sg-197



Sg-198



Sg-199



Sg-200



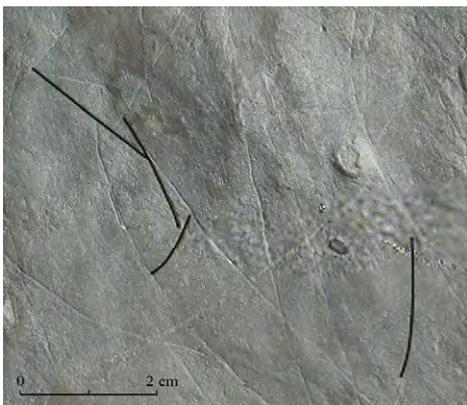
Sg-201



Sg-202



Sg-203



Sg-204



Sg-205



Sg-206



Sg-207



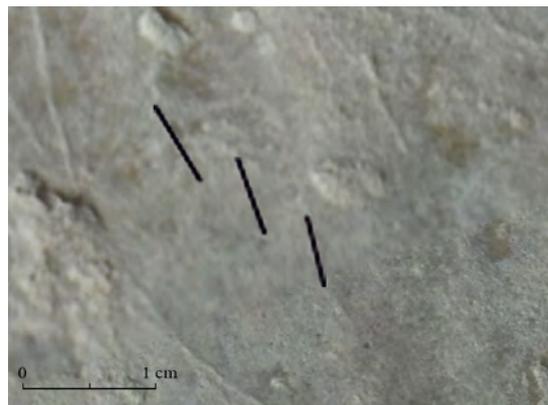
Sg-208



Sg-209



Sg-210



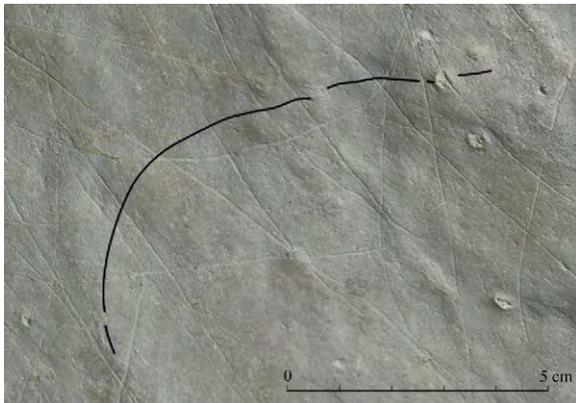
Sg-211



Sg-212



Sg-213



Sg-214



Sg-215



Sg-216



Sg-217



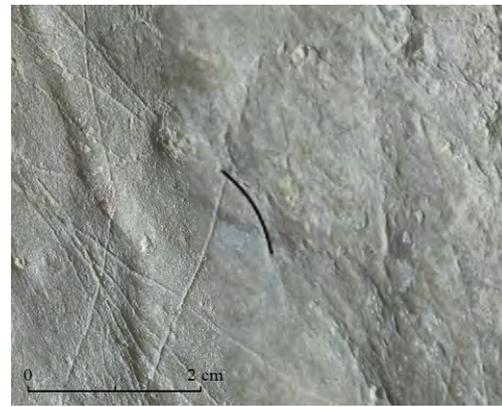
Sg-218



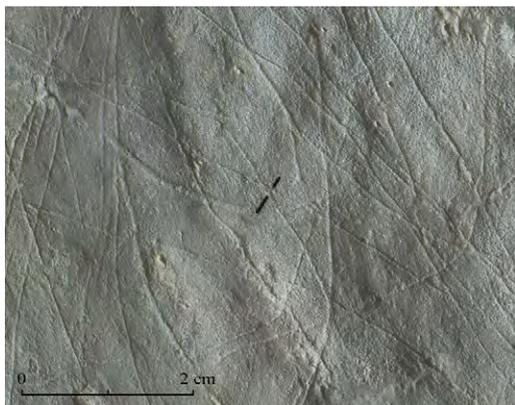
Sg-219



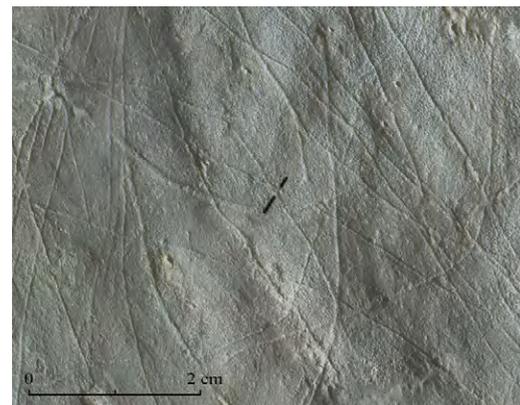
Sg-220



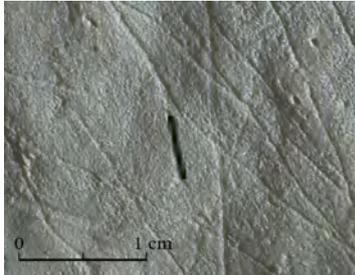
Sg-221



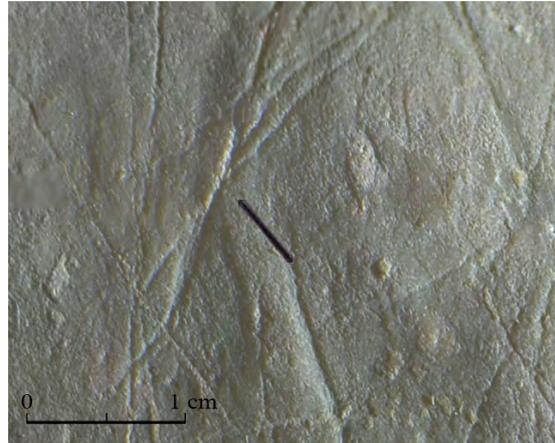
Sg-222



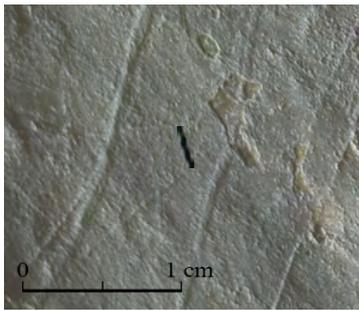
Sg-223



Sg-224

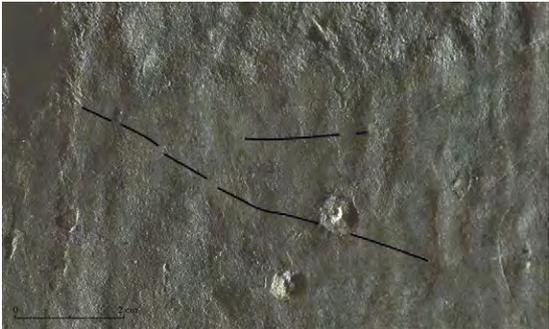


Sg-225



Sg-226

SECTOR INFERIOR DERECHO



Sg-236



Sg-237



Sg-238



Sg-239



Sg-240



Sg-241



Sg-242



Sg-243



Sg-244



Sg-245



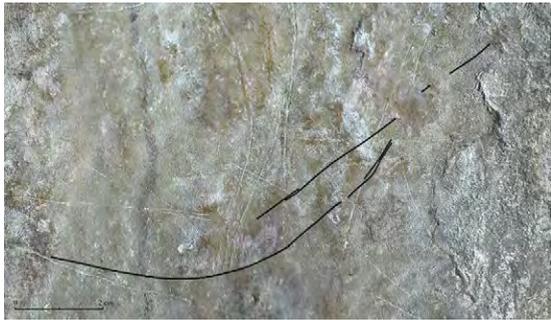
Sg-246



Sg-247



Sg-248



Sg-249



Sg-250



Sg-251



Sg-252



Sg-253



Sg-254



Sg-255



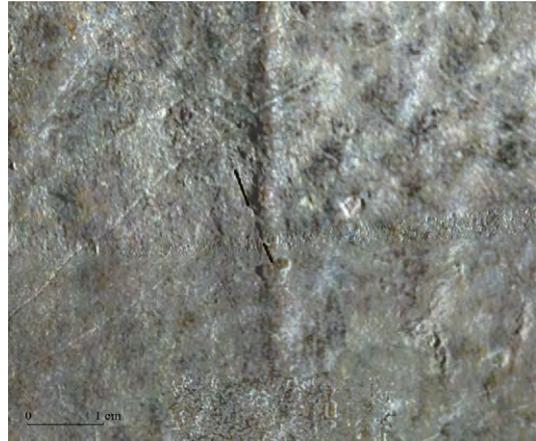
Sg-256



Sg-257



Sg-258



Sg-259



Sg-260



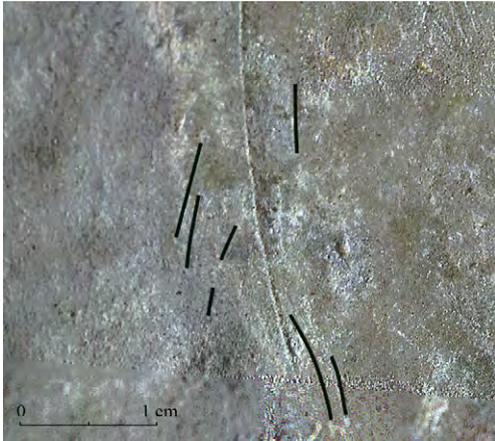
Sg-261



Sg-262



Sg-263



Sg-264

Anexo II.

Suplemento al capítulo 6

MOTIVO M-2

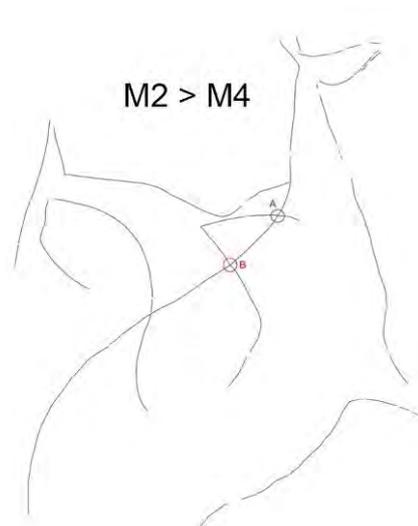
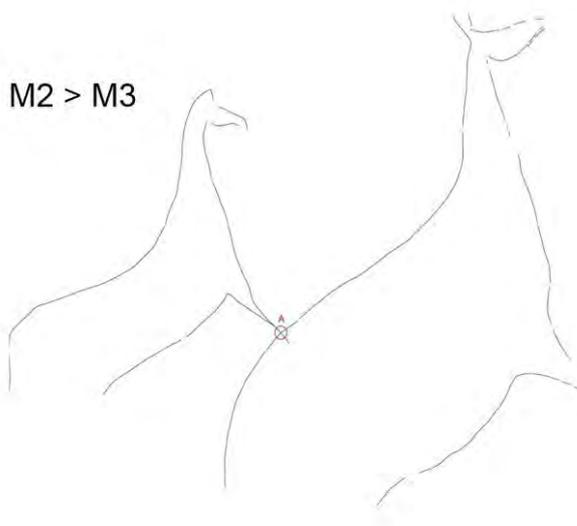
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M2 - M3		M2 - M4		M2 - M5		M2 - M6		M2 - M7
A	M2 > M3	A	M2 > M4	A	M2 > M5	A	M2 < M6	A	M2 < M7
		B	M2 > M4	B	M2 > M5	B	M2 < M6	B	M2 < M7
				C	M2 > M5	C	M2 < M6	C	M2 < M7
				D	M2 > M5	D	—		
				E	—(*)				

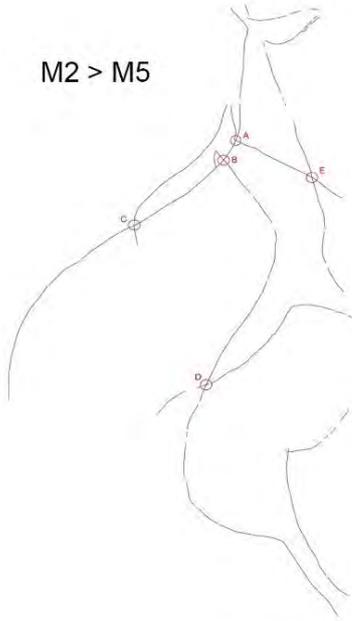
	M2 - M8		M2 - M9		M2 - M10		M2 - M11		M2 - M17
A	M2 > M8	A	M2 < M9	A	—	A	—	A	M2 > M17
B	M2 > M8	B	M2 < M9	B	—				
				C	M2 > M10				

	M2 - M18		M2 - M19		M2 - M31		M2 - M34		
A	—	A	M2 < M19	A	—	A	—		
B	M2 > M18	B	M2 < M19						
		C	M2 < M19						
		D	M2 < M19						
		E	M2 < M19						

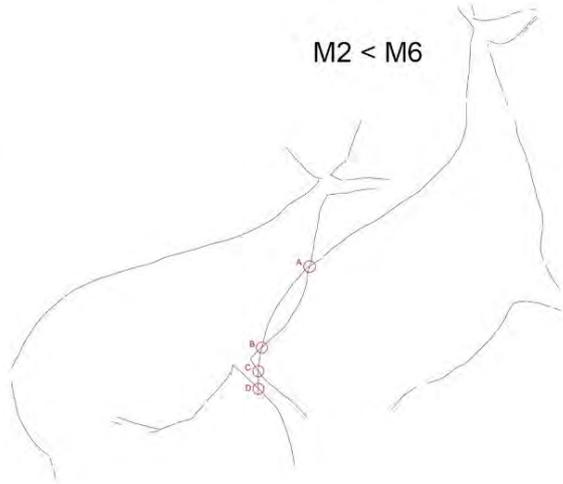
(*) Cuando no ha sido posible determinar la relación de superposición se ha indicado con un guión



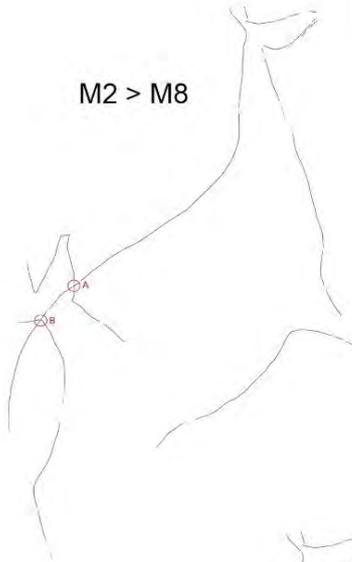
M2 > M5



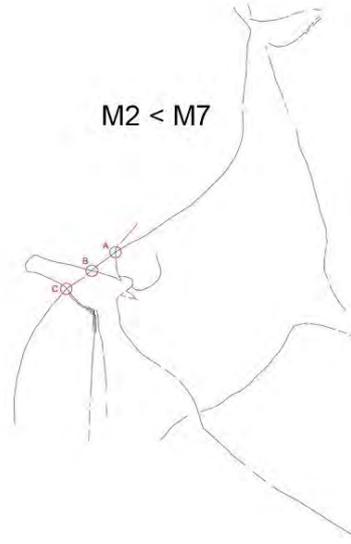
M2 < M6



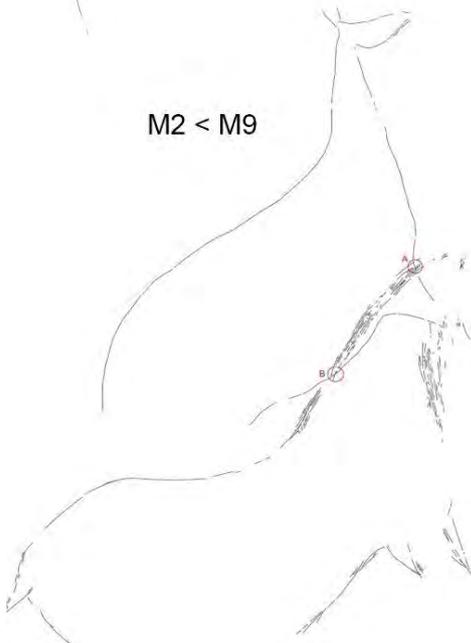
M2 > M8



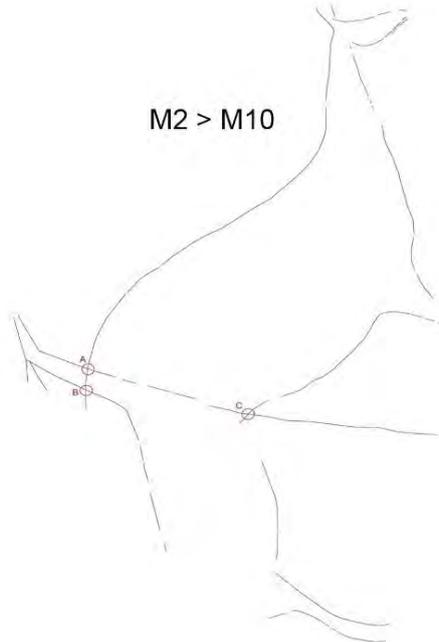
M2 < M7

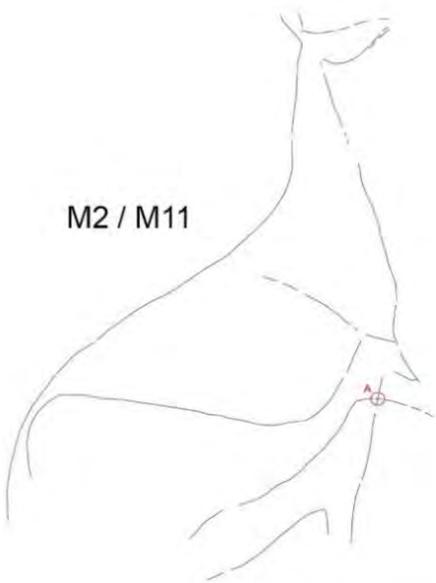


M2 < M9

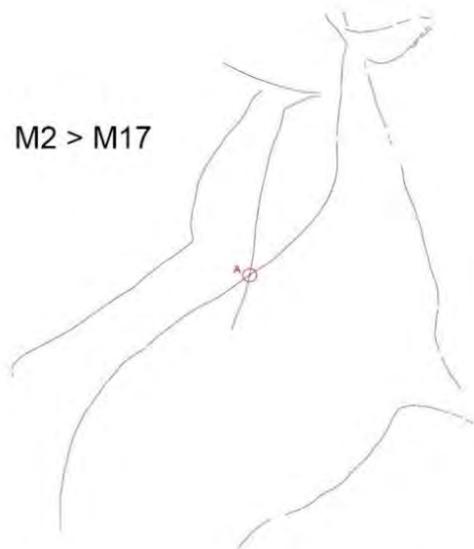


M2 > M10

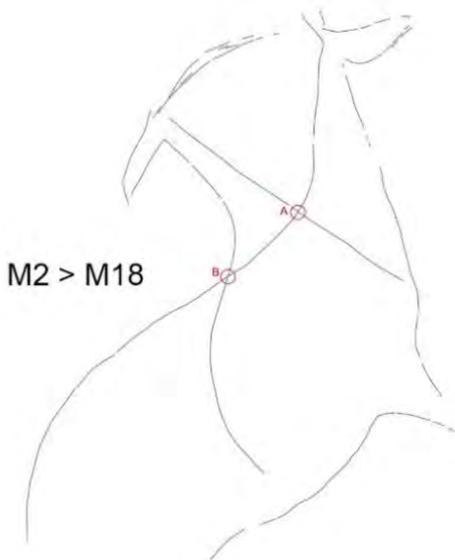




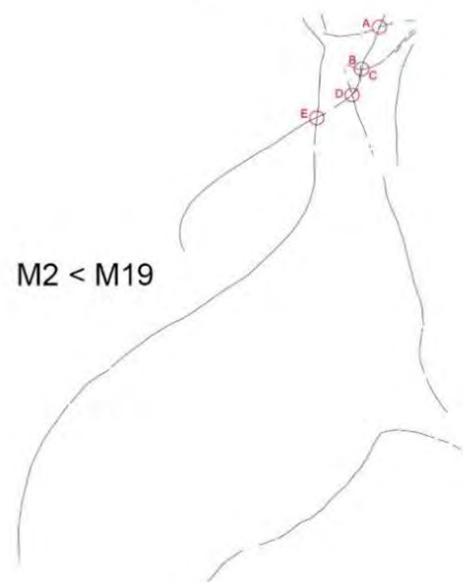
M2 / M11



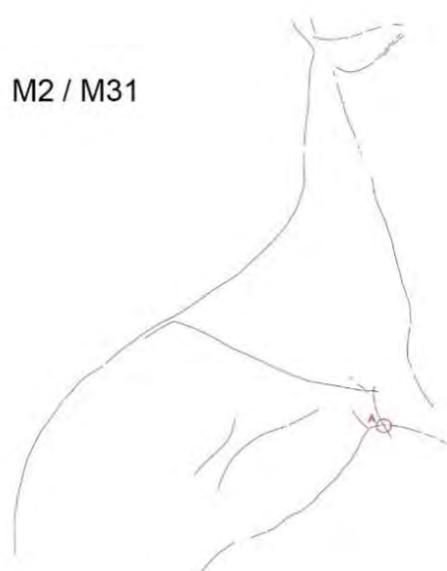
M2 > M17



M2 > M18



M2 < M19



M2 / M31



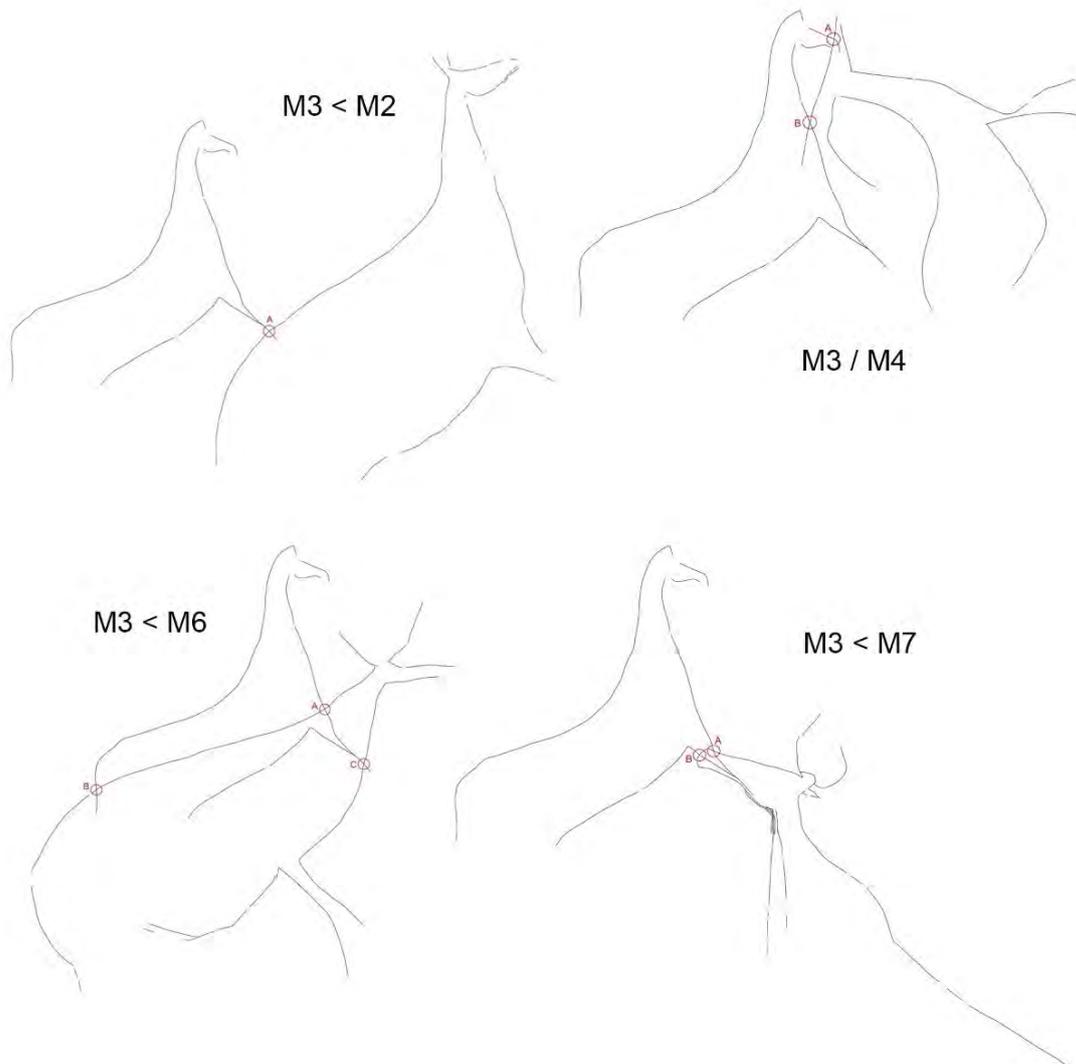
M2 / M34

MOTIVO M-3

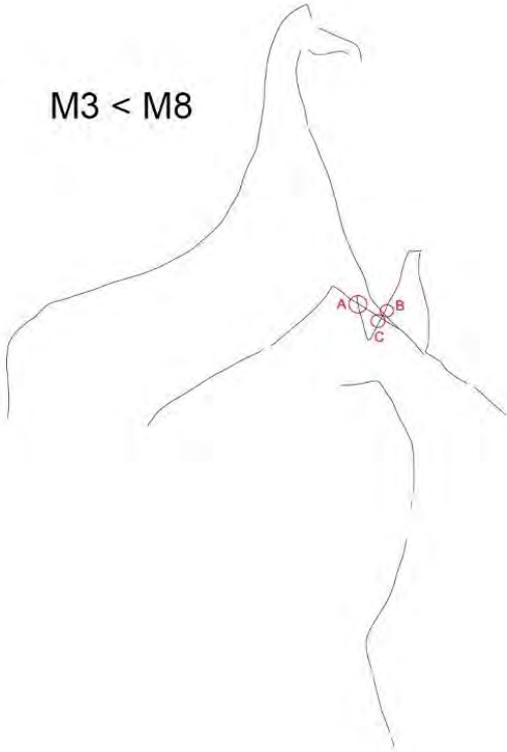
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M3 - M2		M3 - M4		M3 - M6		M3 - M7		M3 - M8
A	M3 < M2	A	—	A	M3 < M6	A	M3 < M7	A	M3 < M8
		B	—	B	M3 < M6	B	M3 < M7	B	M3 < M8
				C	M3 < M6			C	M3 < M8

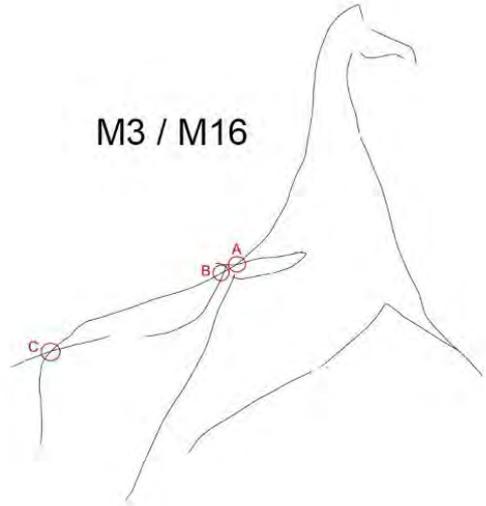
	M3 - M16		M3 - M17		M3 - M30
A	—	A	M3 < M17	A	—
B	—	B	—		
C	—	C	—		



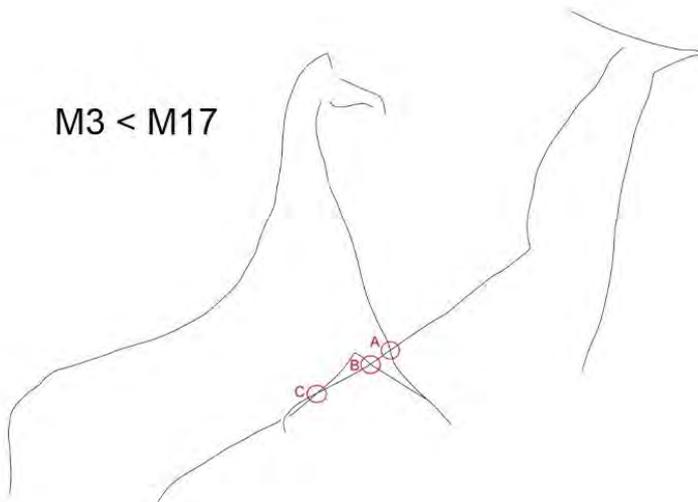
M3 < M8



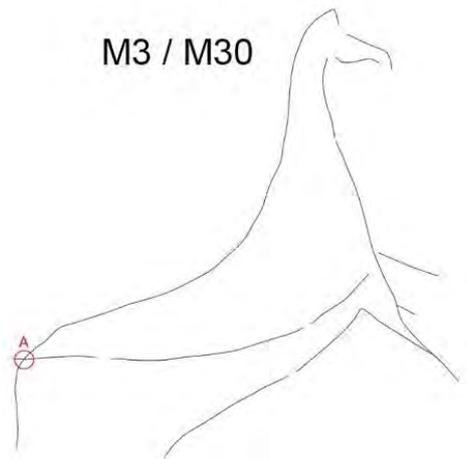
M3 / M16



M3 < M17



M3 / M30



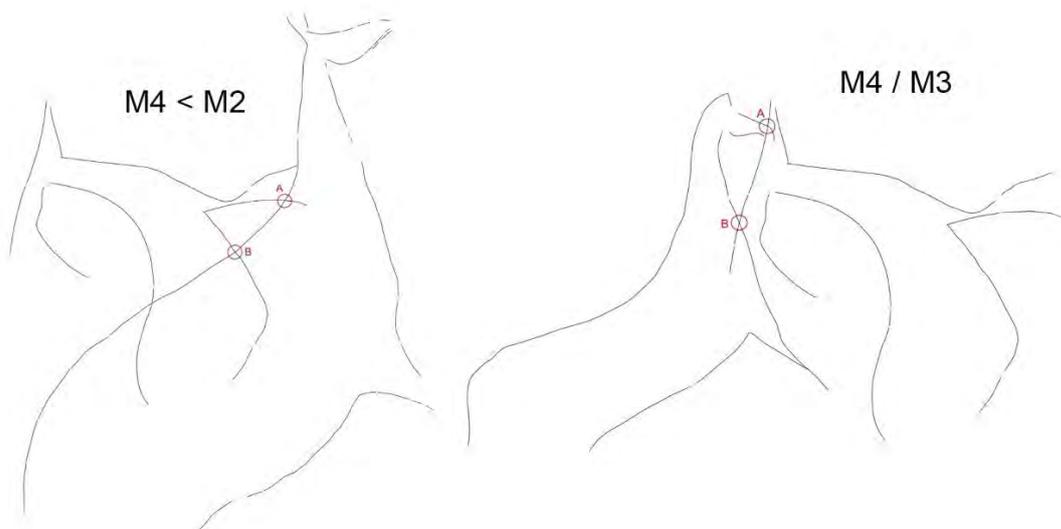
MOTIVO M-4

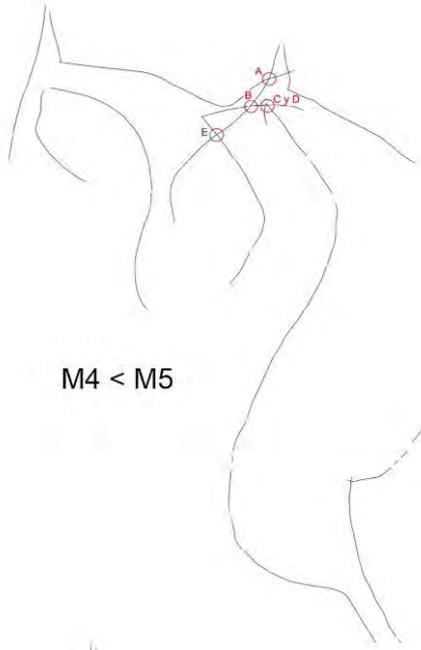
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M4 - M2		M4 - M3		M4 - M5		M4 - M6		M4 - M7
A	M4 < M2	A	—	A	M4 < M5	A	M4 < M6	A	M4 < M7
B	M4 < M2	B	—	B	M4 < M5	B	M4 < M6	B	M4 < M7
				C	M4 < M5	C	M4 < M6	C	M4 < M7
				D	M4 < M5	D	M4 < M6		
				E	—				

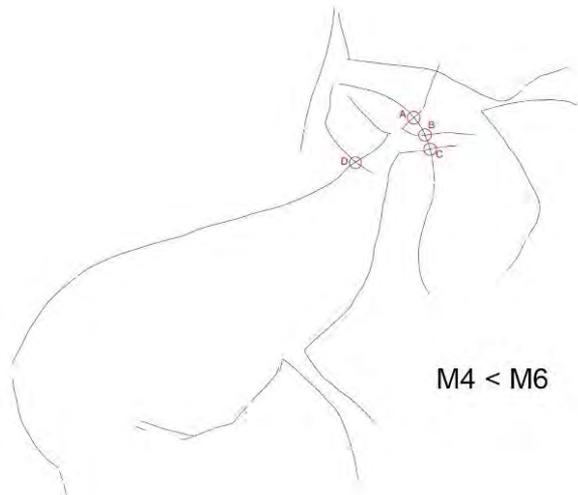
	M4 - M8		M4 - M11		M4 - M17		M4 - M18		M4 - M19
A	M4 > M8	A	—	A	—	A	—	A	—
				B	—	B	—		
				C	M4 - M17	C	M4 < M18		
				D	M4 - M17	D	—		
						E	—		
						F	—		
						G	—		

	M4 - M31
A	M4 < M31

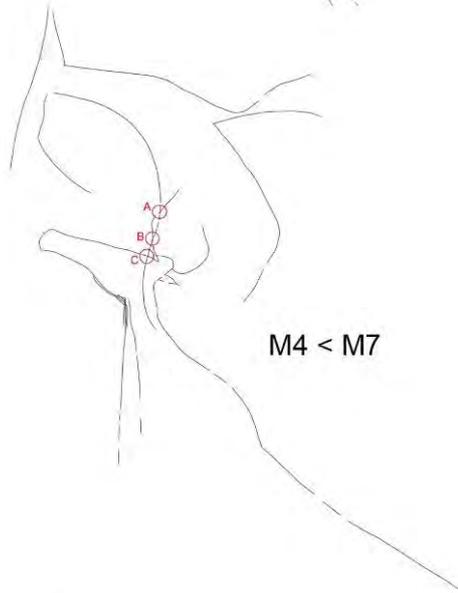




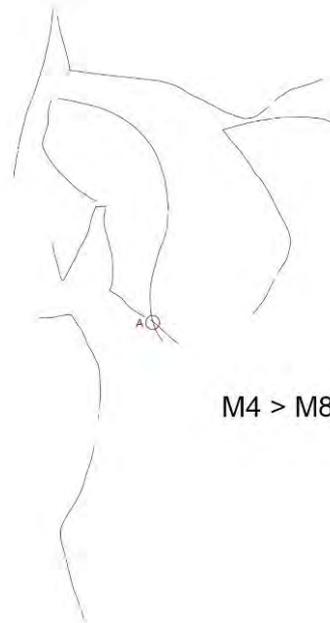
M4 < M5



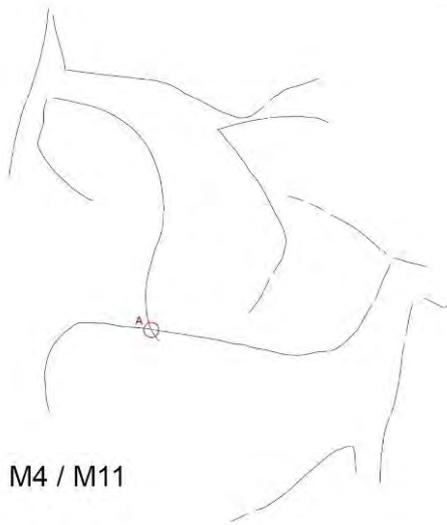
M4 < M6



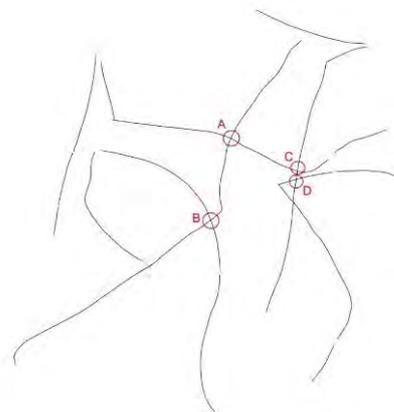
M4 < M7



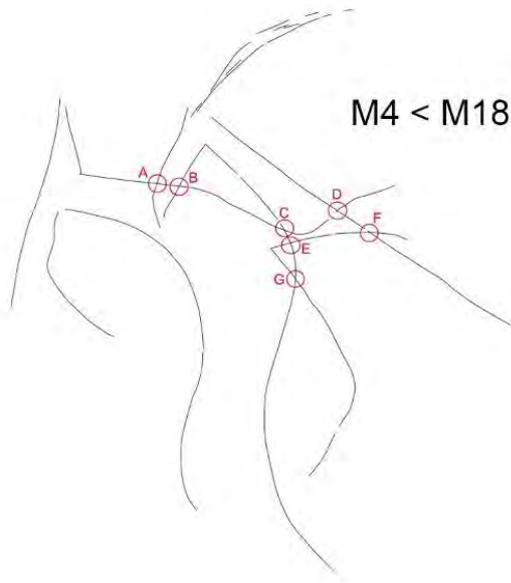
M4 > M8



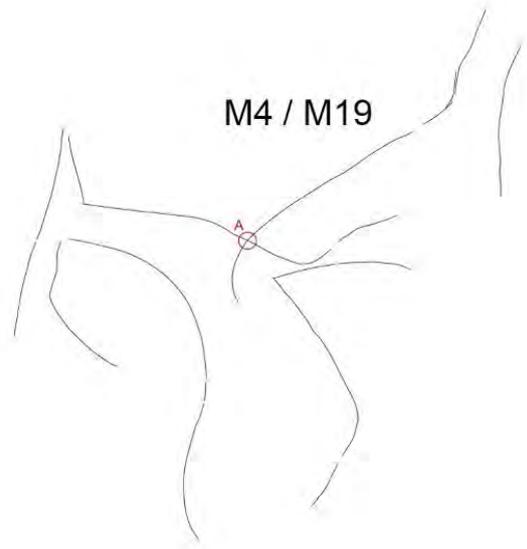
M4 / M11



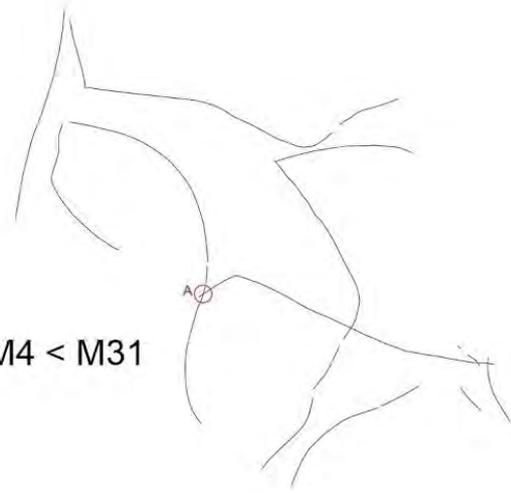
M4 / M17



M4 < M18



M4 / M19



M4 < M31

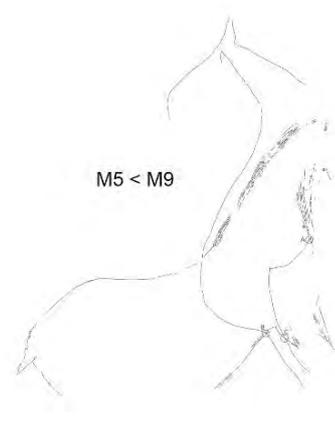
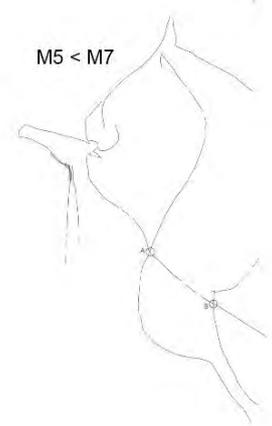
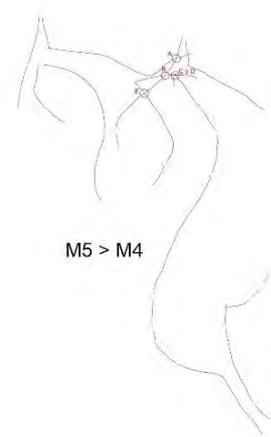
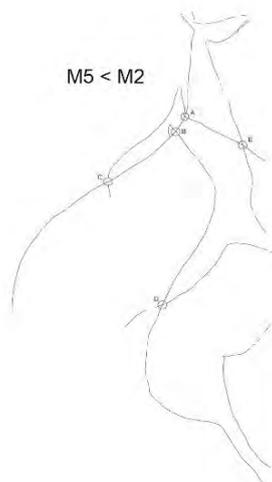
MOTIVO M-5

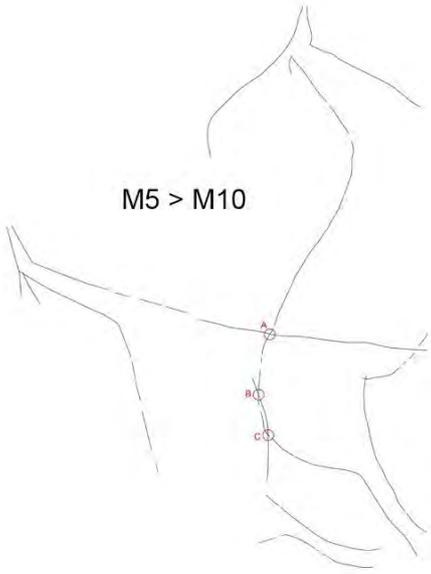
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M5 - M2		M5 - M4		M5 - M7		M5 - M9		M5 - M10
A	M5 < M2	A	M5 > M4	A	—	A	—	A	M5 > M10
B	M5 < M2	B	M5 > M4	B	M5 < M7	B	M5 < M9	B	M5 > M10
C	M5 < M2	C	M5 > M4			C	M5 < M9	C	M5 > M10
D	M5 < M2	D	M5 > M4						
E	—	E	—						

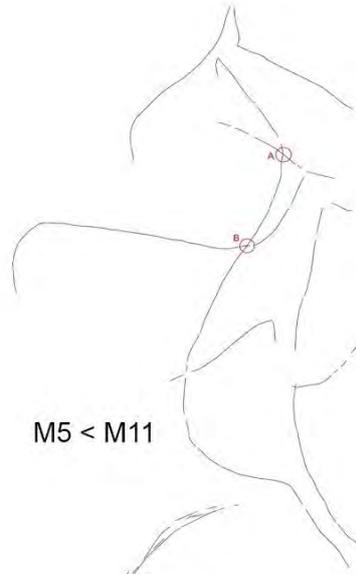
	M5 - M11		M5 - M17		M5 - M18		M5 - M28		M5 - M31
A	—	A	M5 < M17	A	—	A	—	A	M5 < M31
B	M5 < M11			B	M5 > M18	B	M5 < M28	B	—
						C	M5 < M28		

	M5 - M32		M5 - M33		M5 - M34
A	M5 < M32	A	—	A	—
		B	M5 < M33		

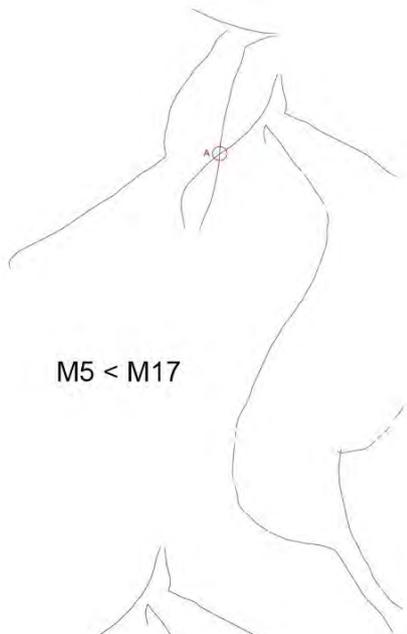




M5 > M10



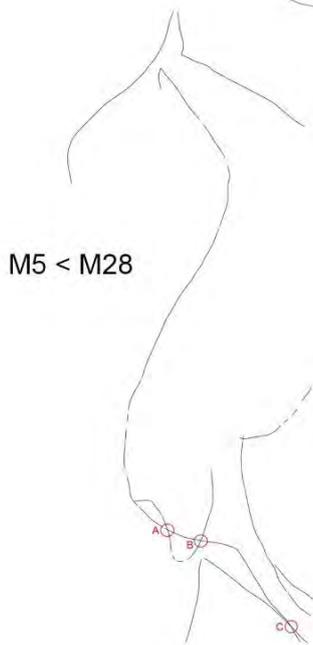
M5 < M11



M5 < M17



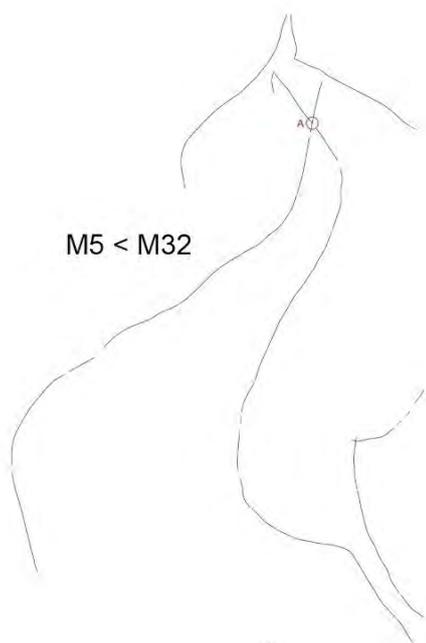
M5 > M18



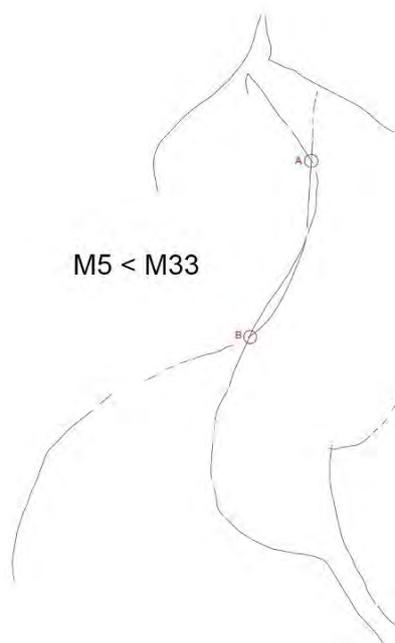
M5 < M28



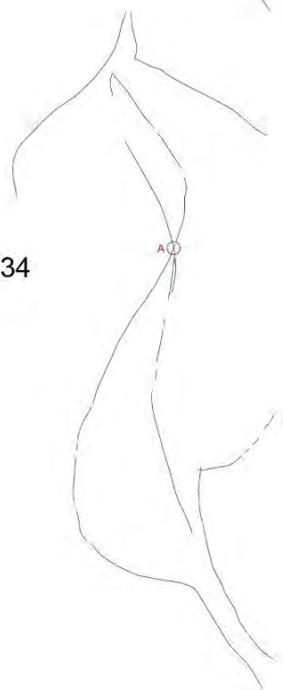
M5 < M31



M5 < M32



M5 < M33



M5 / M34

MOTIVO M-6

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

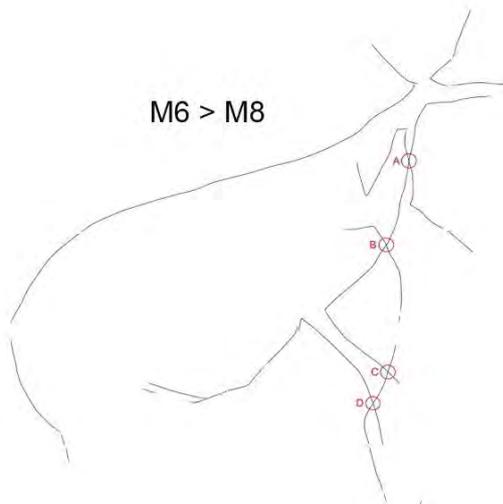
	M6 - M2		M6 - M3		M6 - M4		M6 - M7		M6 - M8
A	M6 > M2	A	M6 > M3	A	M6 > M4	A	M6 > M7	A	M6 > M8
B	M6 > M2	B	M6 > M3	B	M6 > M4	B	M6 > M7	B	M6 > M8
C	M6 > M2	C	M6 > M3	C	M6 > M4			C	M6 > M8
D	M6 > M2			D	M6 > M4			D	M6 > M8

	M6 - M9		M6 - M10		M6 - M11		M6 - M16		M6 - M17
A	M6 > M9	A	M6 > M10	A	M6 > M11	A	—	A	—
		B	—	B	M6 > M11			B	—
		C	M6 > M10					C	M6 > M17

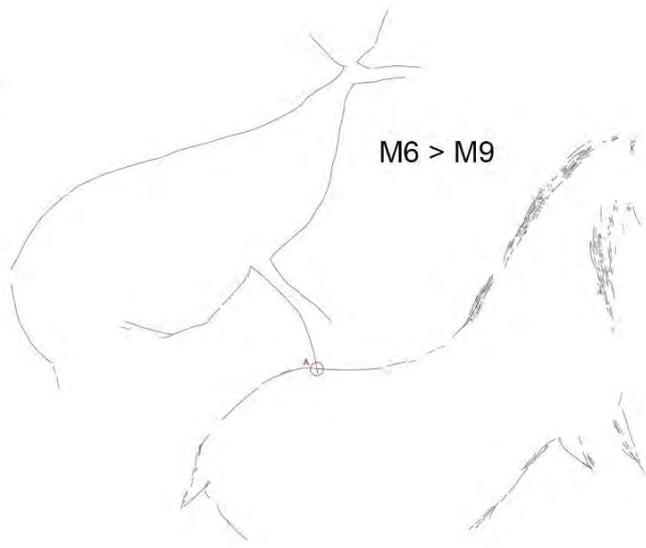
	M6 - M30		M6 - M32
A	M6 > M30	A	—
B	—		
C	—		



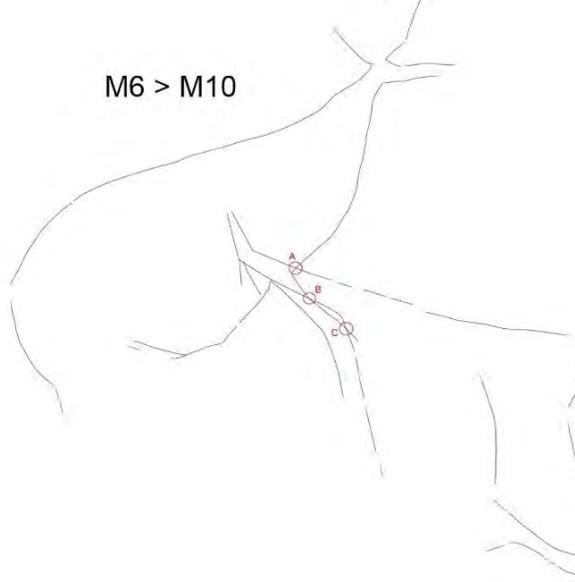
M6 > M8



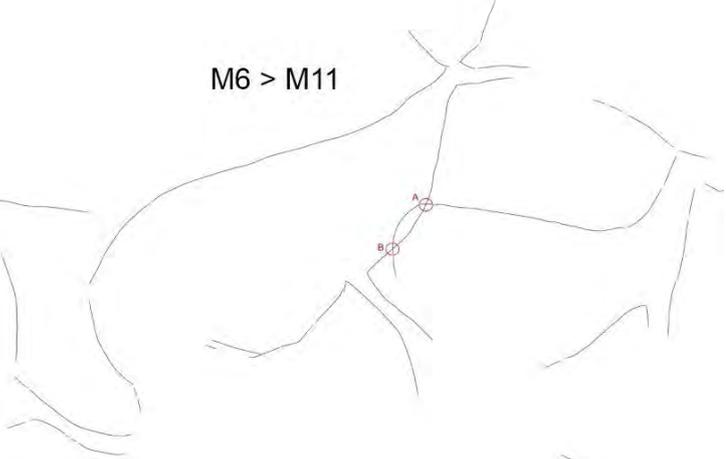
M6 > M9



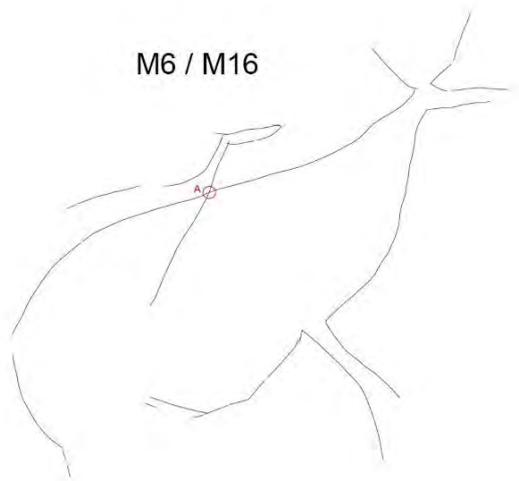
M6 > M10



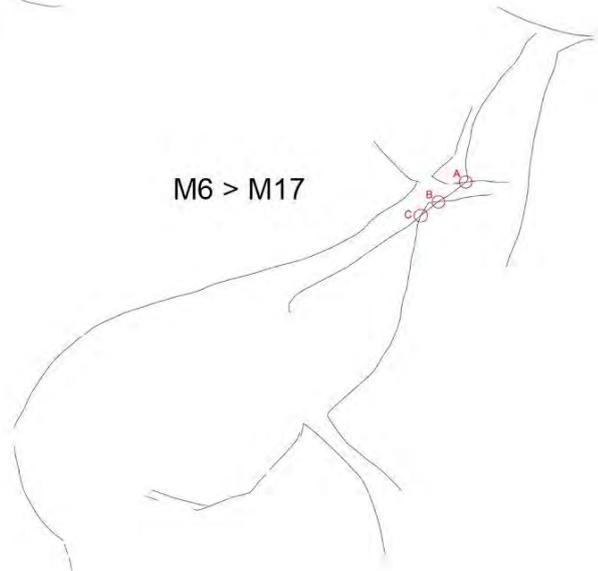
M6 > M11



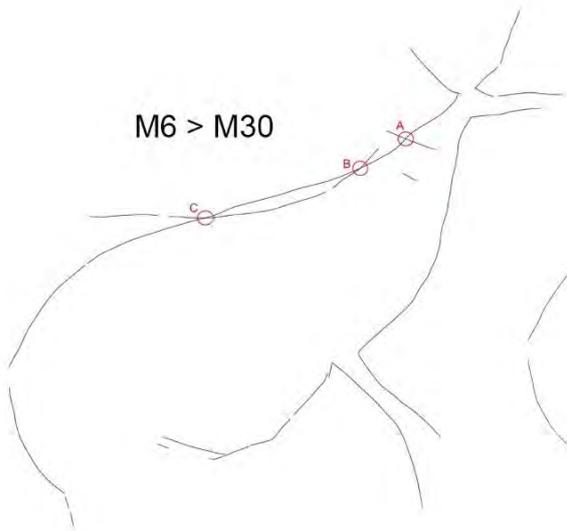
M6 / M16



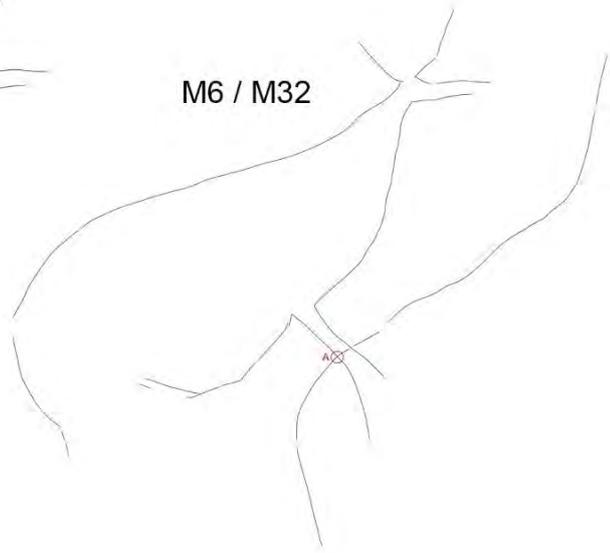
M6 > M17



M6 > M30



M6 / M32



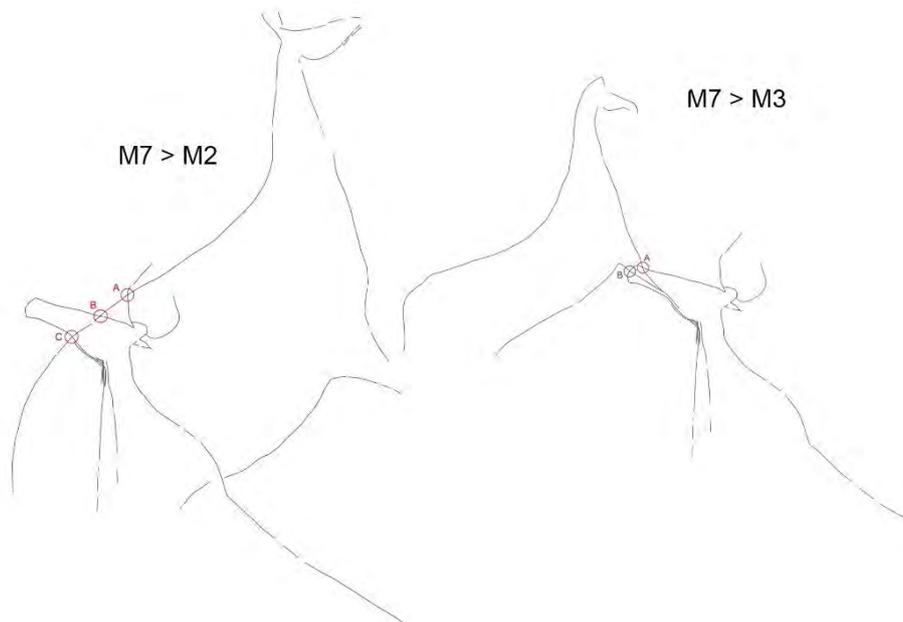
MOTIVO M-7

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

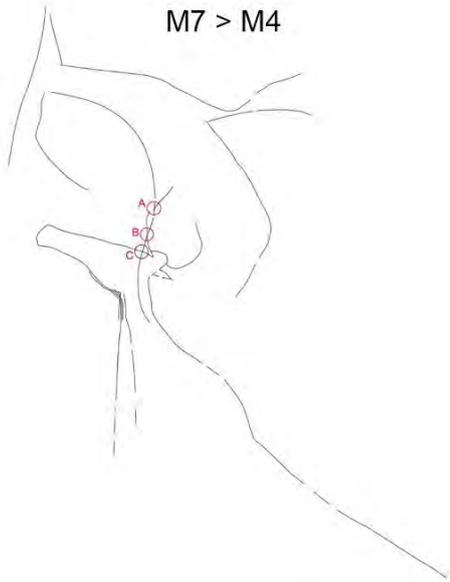
	M7 - M2		M7 - M3		M7 - M4		M7 - M5		M7 - M6
A	M7 > M2	A	M7 > M3	A	M7 > M4	A	—	A	M7 < M6
B	M7 > M2	B	M7 > M3	B	M7 > M4	B	M7 > M5	B	M7 < M6
C	M7 > M2			C	M7 > M4				

	M7 - M8		M7 - M9		M7 - M10		M7 - M11		M7 - M17
A	M7 > M8	A	M7 > M9	A	—	A	M7 > M11	A	—
B	M7 > M8			B	M7 > M10	B	M7 > M11		
C	M7 > M8			C	M7 > M10	C	M7 > M11		
D	M7 > M8					D	M7 > M11		
E	M7 > M8					E	M7 > M11		
F	M7 > M8					F	M7 > M11		
						G	M7 > M11		

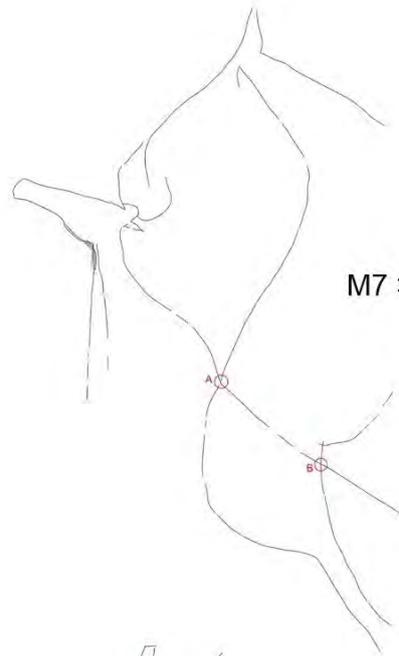
	M7 - M18		M7 - M32		M7 - M33
A	M7 > M18	A	M7 > M32	A	M7 > M33
		B	M7 > M32		
		C	—		



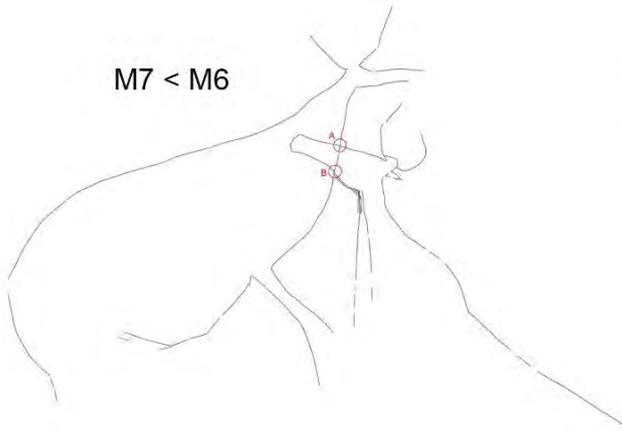
M7 > M4



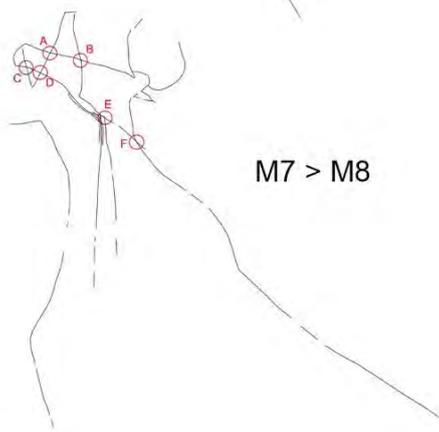
M7 > M5



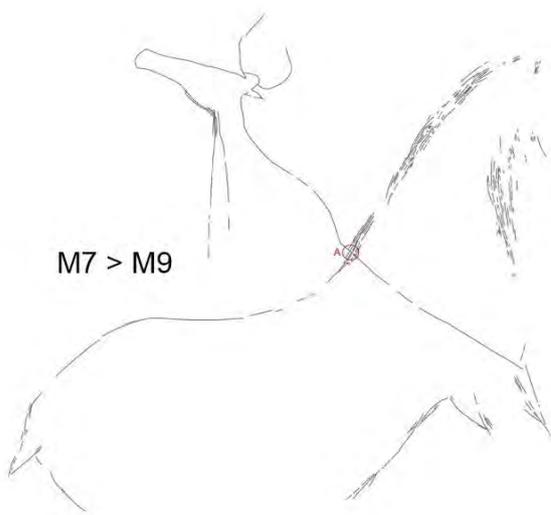
M7 < M6



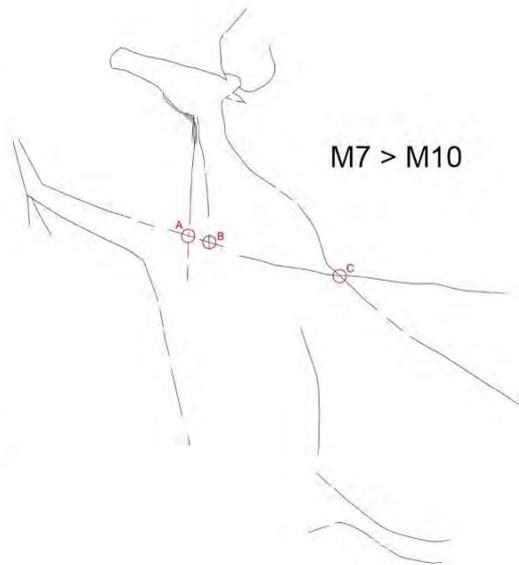
M7 > M8

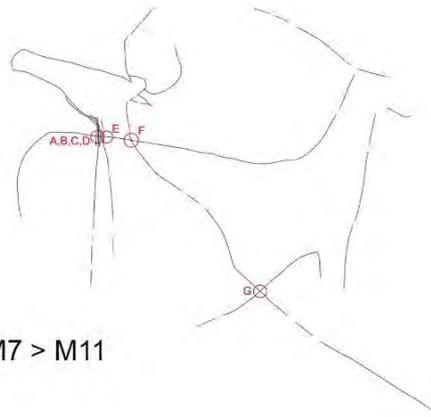


M7 > M9

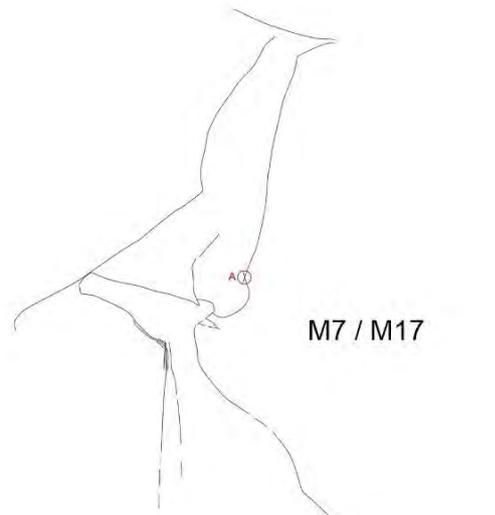


M7 > M10

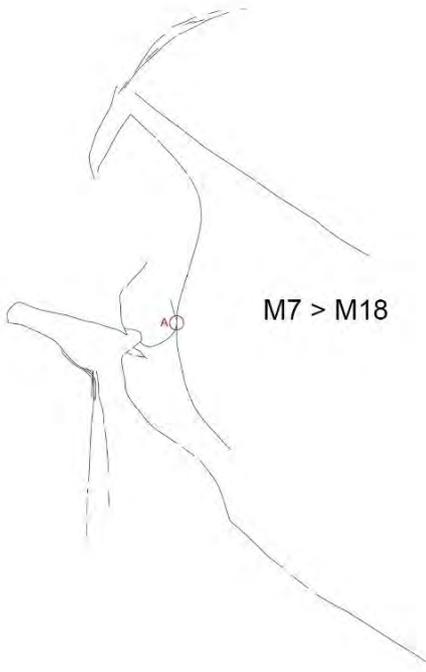




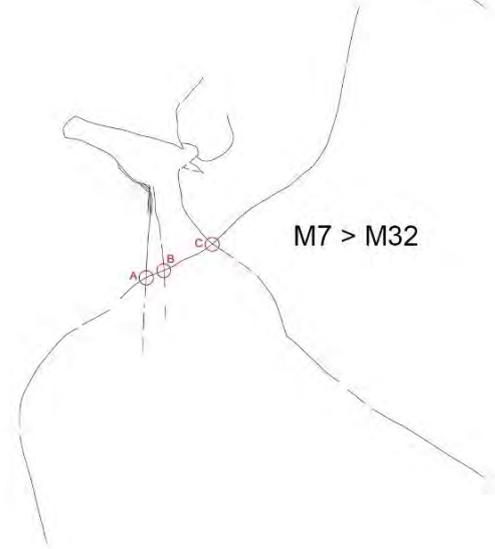
M7 > M11



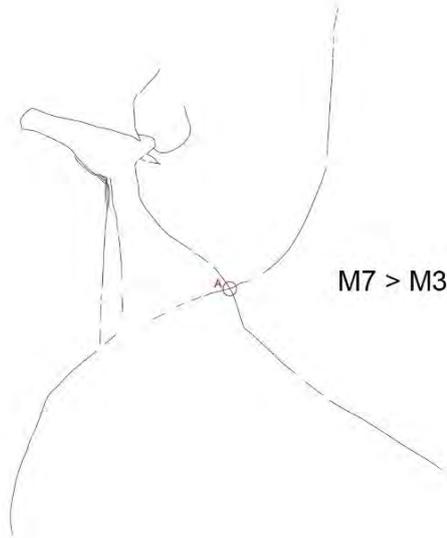
M7 / M17



M7 > M18



M7 > M32



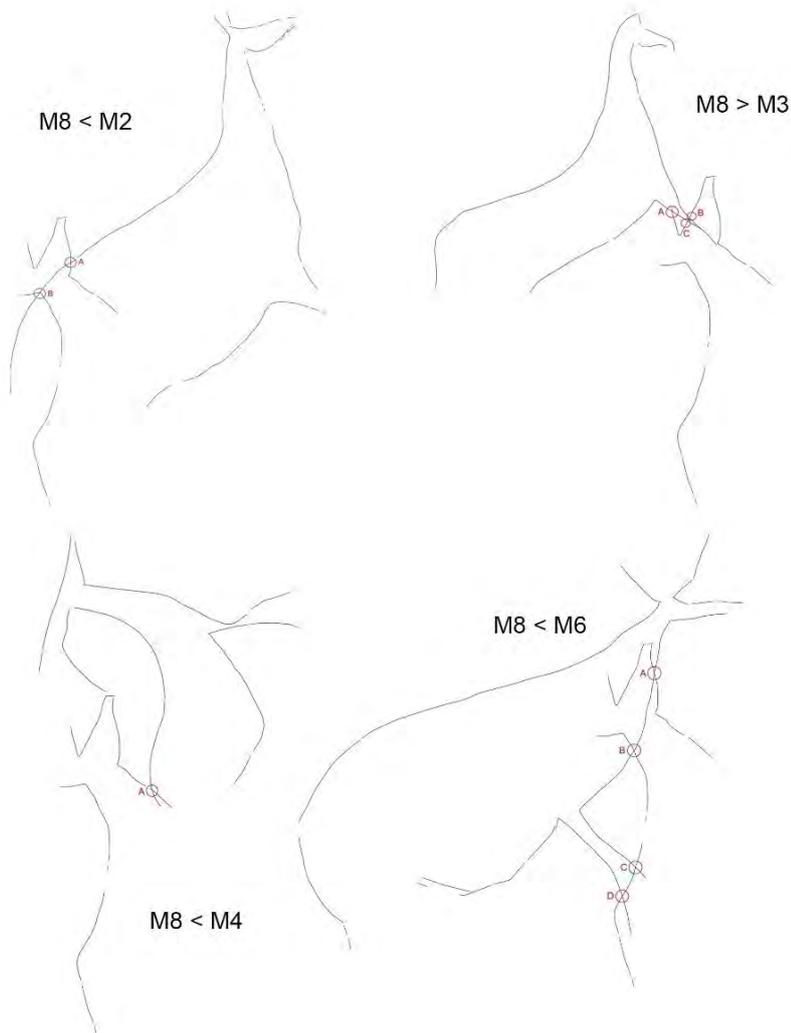
M7 > M33

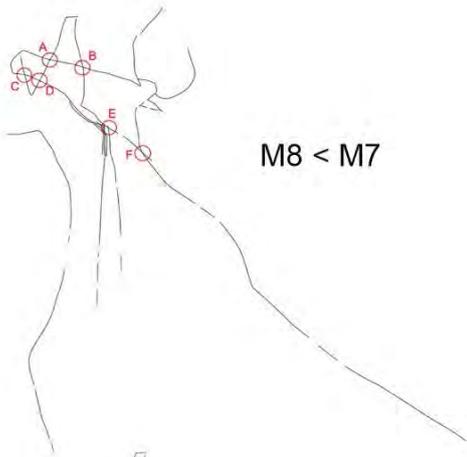
MOTIVO M-8

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

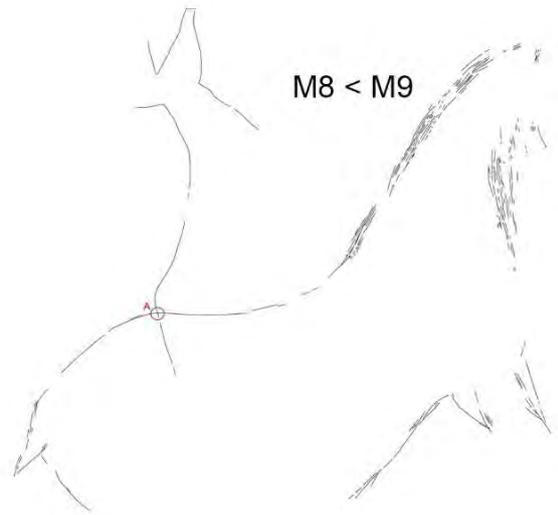
	M8 - M2		M8 - M3		M8 - M4		M8 - M6		M8 - M7
A	M8 < M2	A	M8 > M3	A	M8 < M4	A	M8 < M6	A	M8 < M7
B	M8 < M2	B	M8 > M3			B	M8 < M6	B	M8 < M7
		C	M8 > M3			C	M8 < M6	C	M8 < M7
						D	M8 < M6	D	M8 < M7
								E	M8 < M7
								F	M8 < M7

	M8 - M9		M8 - M10		M8 - M11		M8 - M17		M8 - M33
A	M8 < M9	A	M8 > M10	A	M8 < M11	A	M8 < M17	A	M8 < M33
				B	M8 < M11	B	M8 < M17		

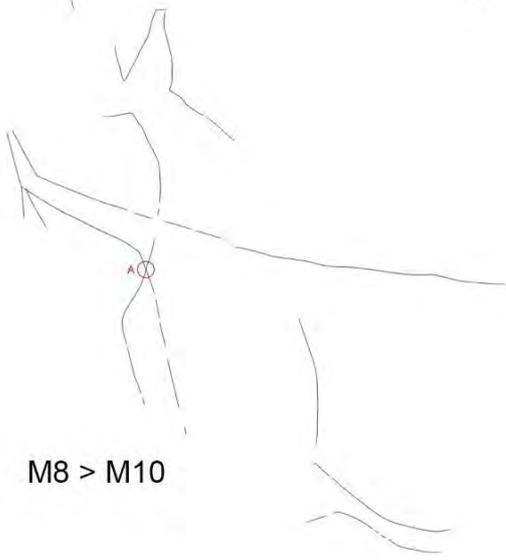




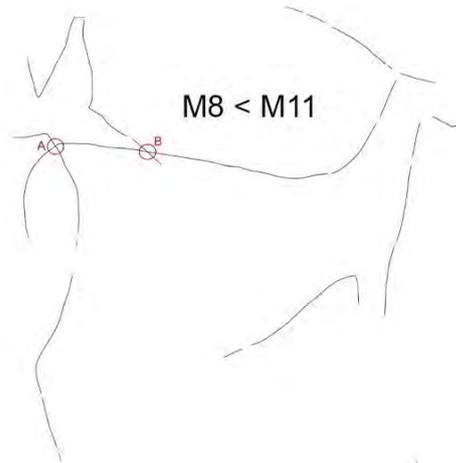
M8 < M7



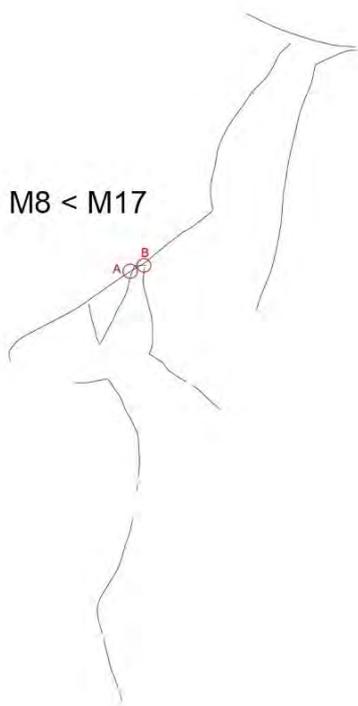
M8 < M9



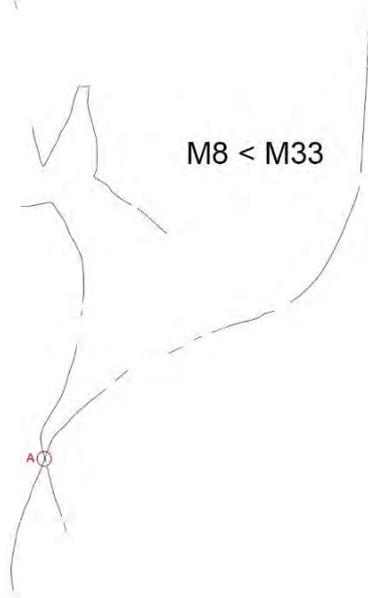
M8 > M10



M8 < M11



M8 < M17



M8 < M33

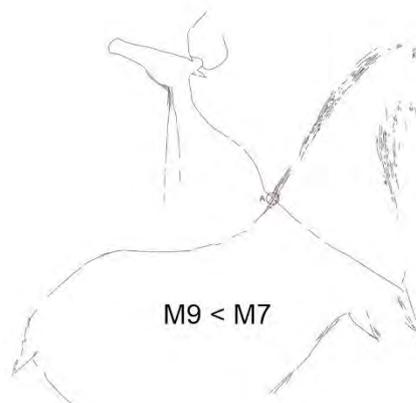
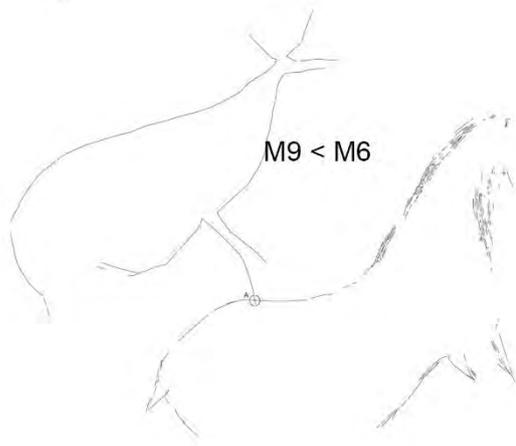
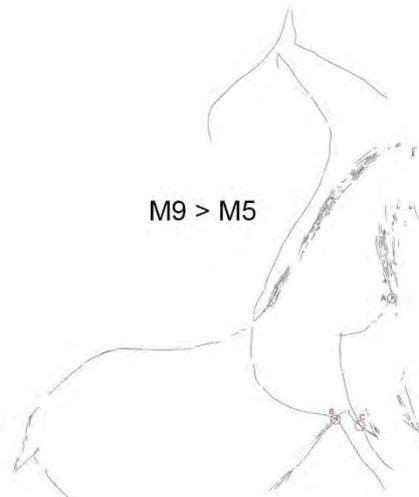
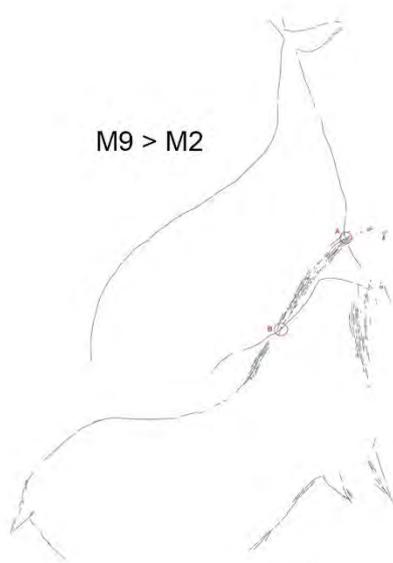
MOTIVO M-9

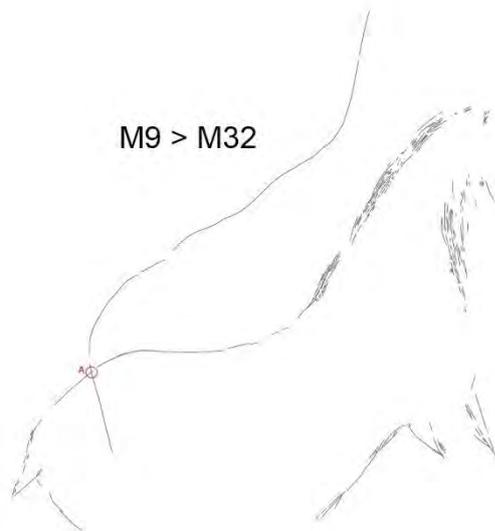
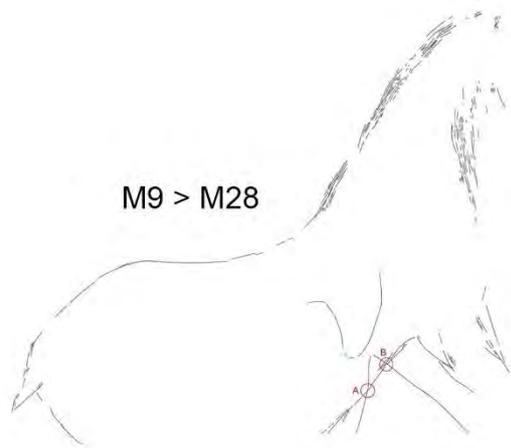
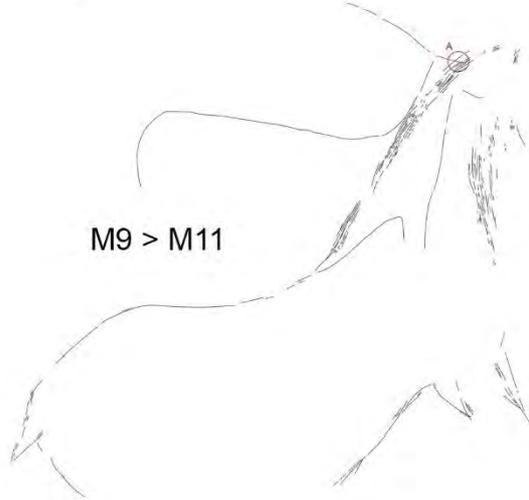
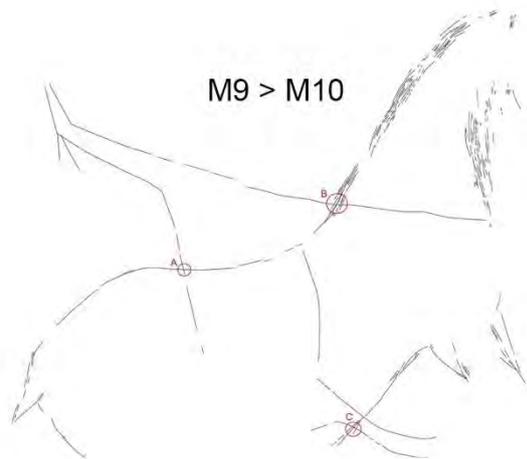
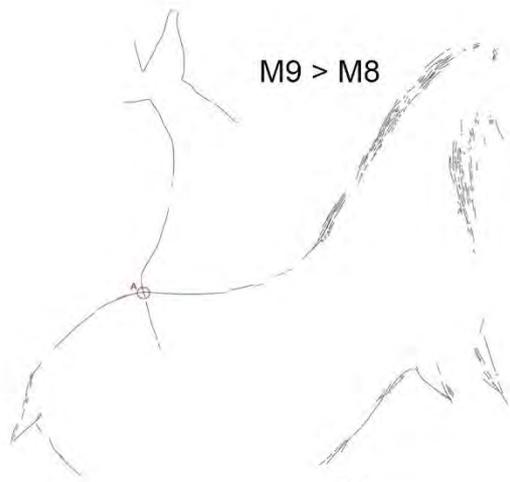
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M9 - M2		M9 - M5		M9 - M6		M9 - M7		M9 - M8
A	M9 > M2	A	—	A	M9 < M6	A	M9 < M7	A	M9 > M8
B	M9 > M2	B	M9 > M5						
		C	M9 > M5						

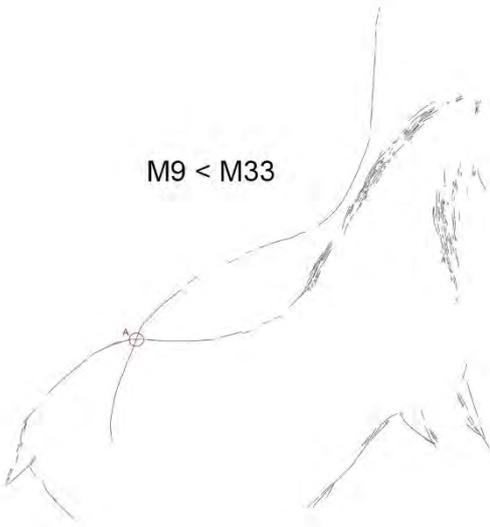
	M9 - M10		M9 - M11		M9 - M28		M9 - M31		M9 - M32
A	—	A	M9 > M11	A	—	A	—	A	M9 > M32
B	M9 > M10			B	M9 > M28	B	—		
C	M9 > M10								

	M9 - M33		M9 - M34
A	M9 < M33	A	—

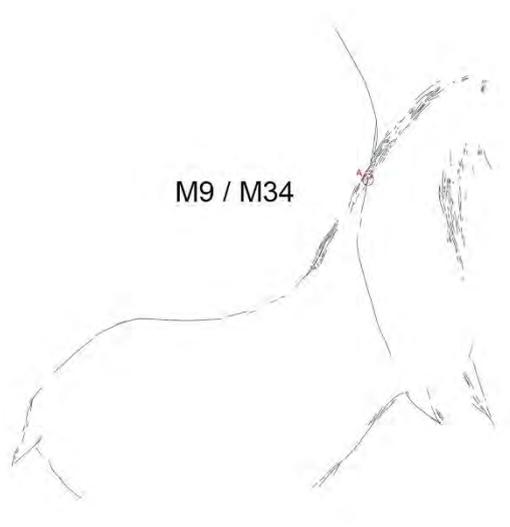




M9 < M33



M9 / M34



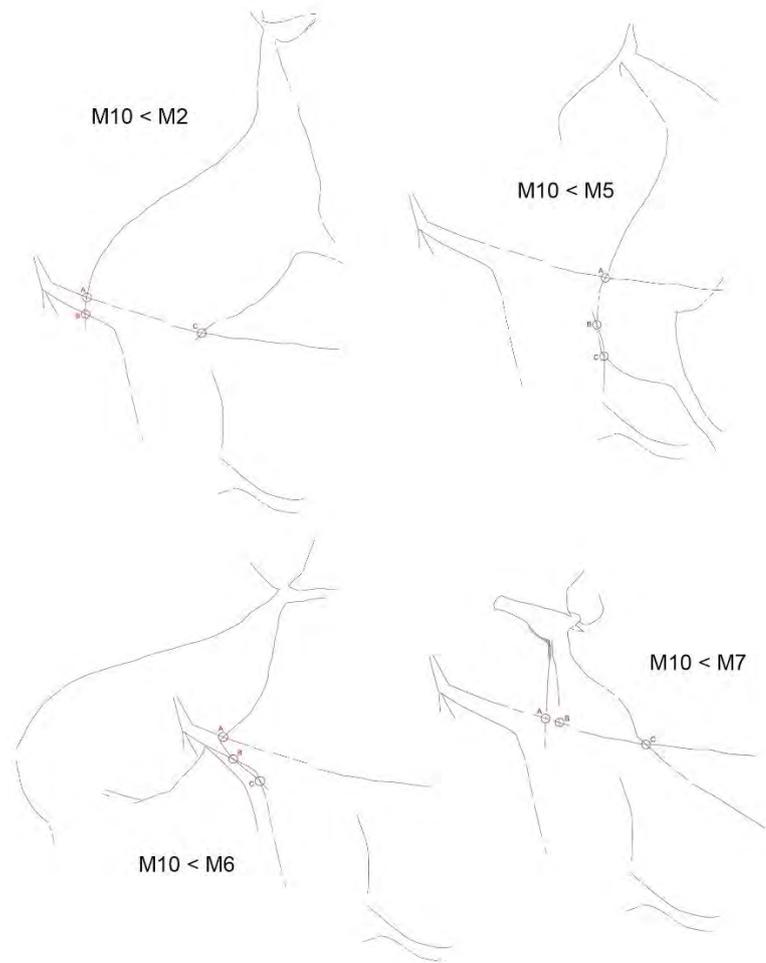
MOTIVO M-10

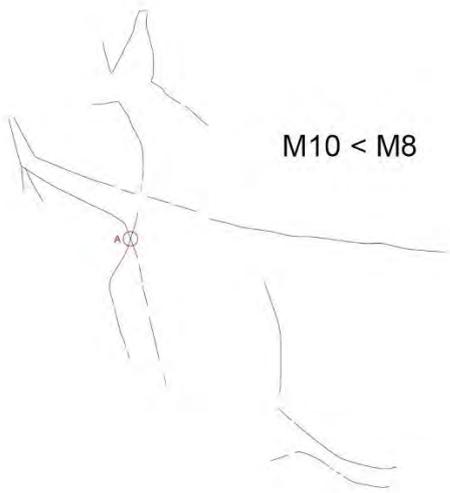
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M10 - M2		M10 - M5		M10 - M6		M10 - M7		M10 - M8
A	—	A	M10 < M5	A	M10 < M6	A	—	A	M10 < M8
B	—	B	M10 < M5	B	—	B	M10 < M7		
C	M10 < M2	C	M10 < M5	C	M10 < M6	C	M10 < M7		

	M10 - M9		M10 - M11		M10 - M29		M10 - M32		M10 - M33
A	—	A	—	A	—	A	M10 < M32	A	—
B	M10 < M9	B	—	B	—				
C	M10 < M9			C	—				

	M10 - M34
A	—

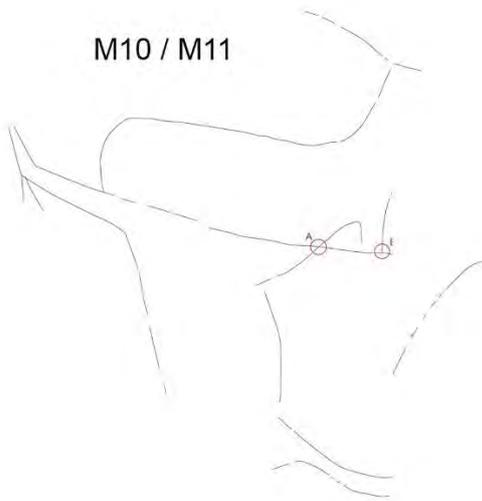




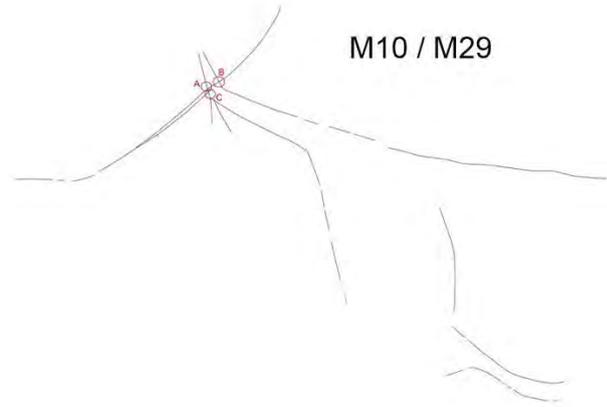
M10 < M8



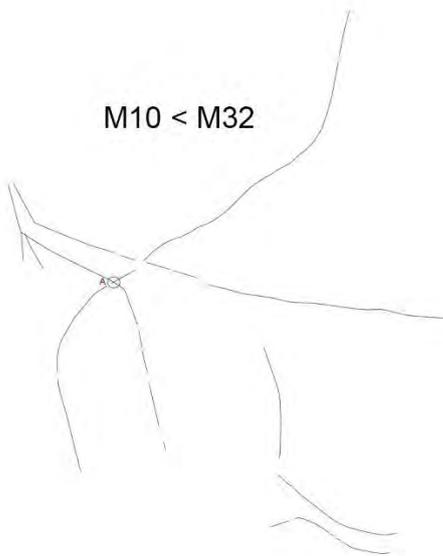
M10 < M9



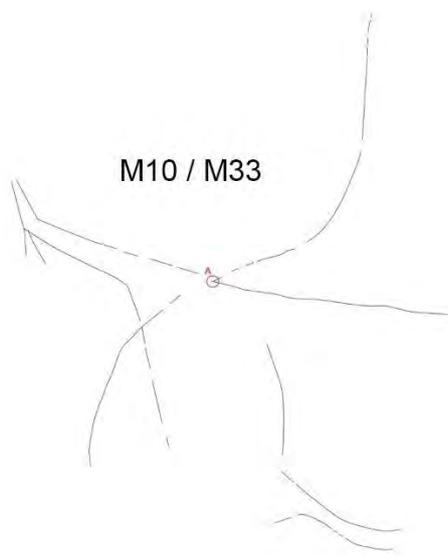
M10 / M11



M10 / M29

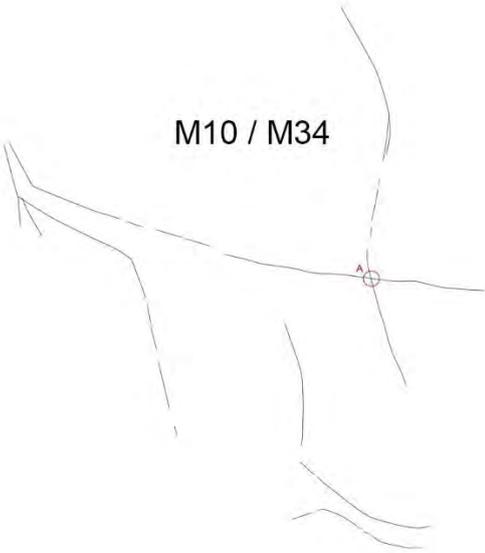


M10 < M32



M10 / M33

M10 / M34



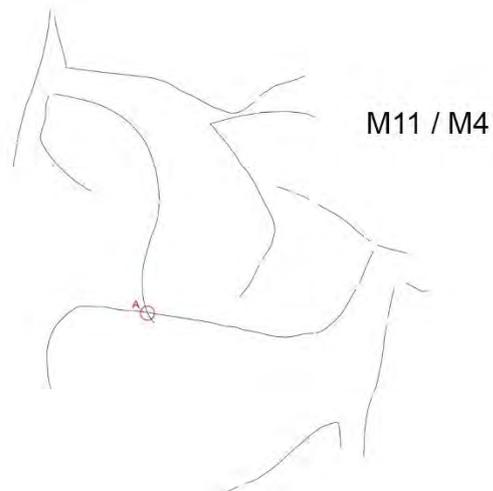
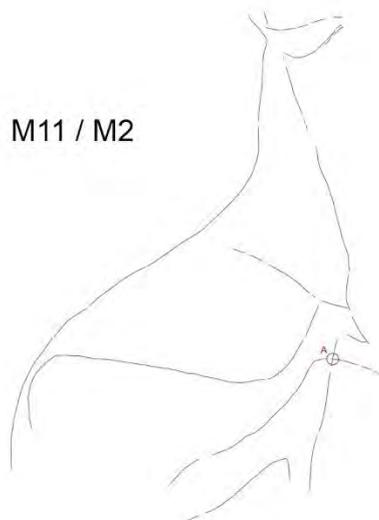
MOTIVO M-11

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

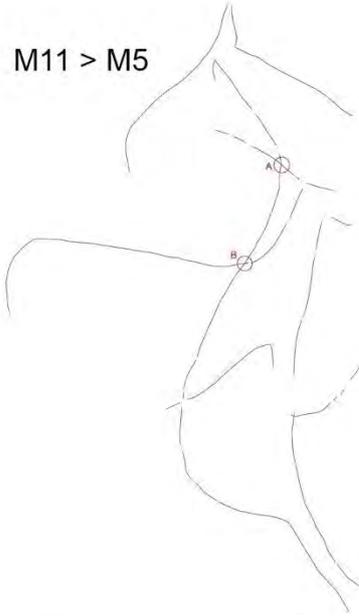
	M11 - M2		M11 - M4		M11 - M5		M11 - M6		M11 - M7
A	—	A	—	A	—	A	M11 < M6	A	M11 < M7
				B	M11 > M5	B	M11 < M6	B	M11 < M7
								C	M11 < M7
								D	M11 < M7
								E	M11 < M7
								F	M11 < M7
								G	M11 < M7

	M11 - M8		M11 - M9		M11 - M10		M11 - M18		M11 - M31
A	M11 > M8	A	M11 < M9	A	—	A	M11 > M18	A	—
B	M11 > M8			B	—			B	—
								C	M11 > M31
								D	M11 > M31

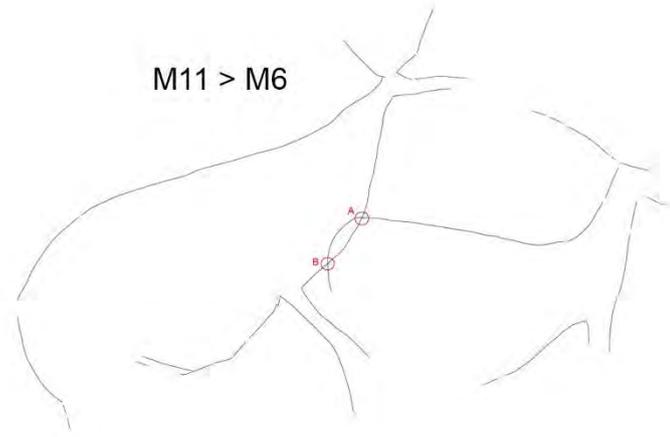
	M11 - M32		M11 - M33		M11 - M34
A	—	A	M11 < M33	A	—
		B	M11 < M33	B	M11 > M34
				C	M11 > M34
				D	—



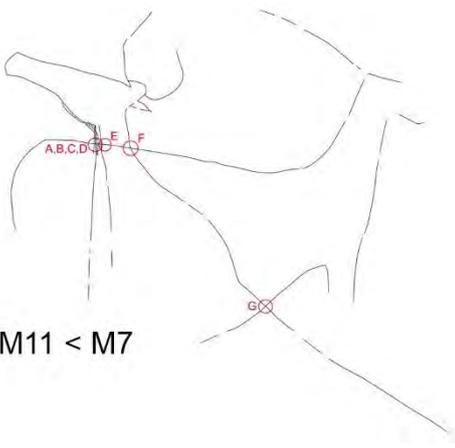
M11 > M5



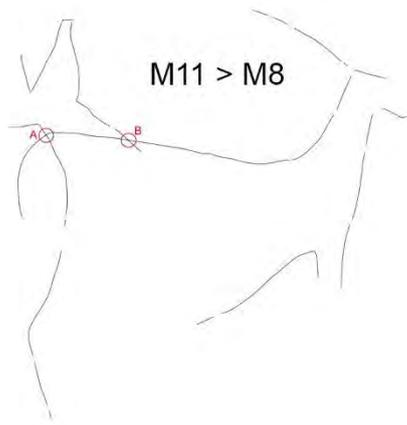
M11 > M6



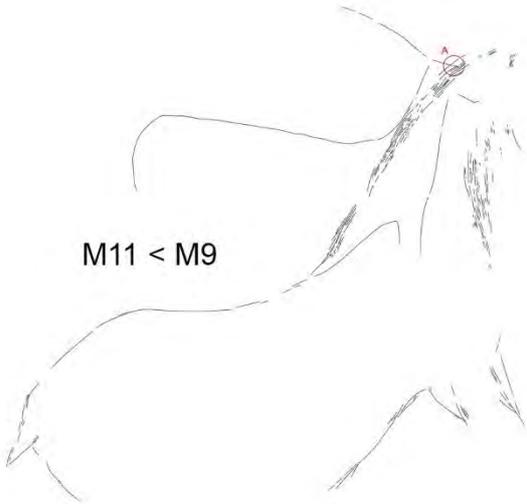
M11 < M7



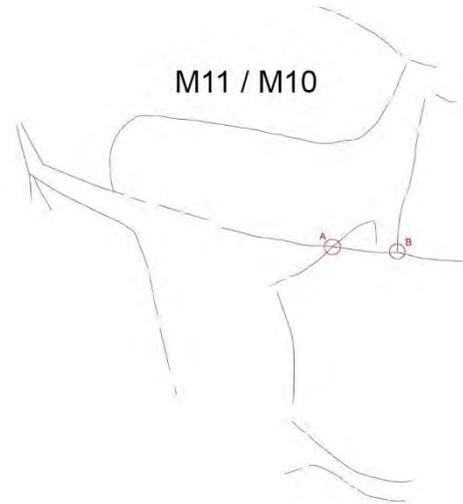
M11 > M8



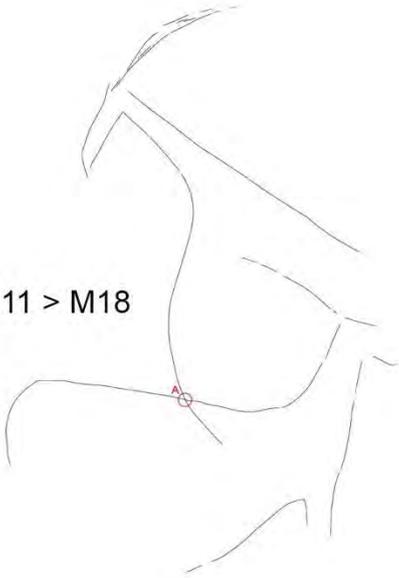
M11 < M9



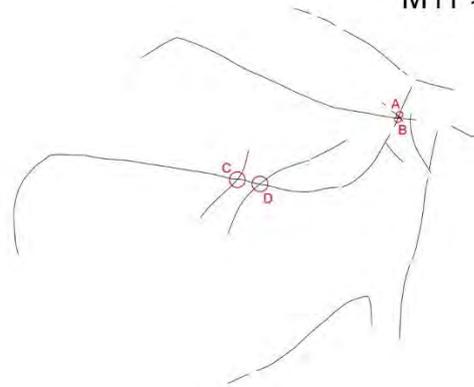
M11 / M10



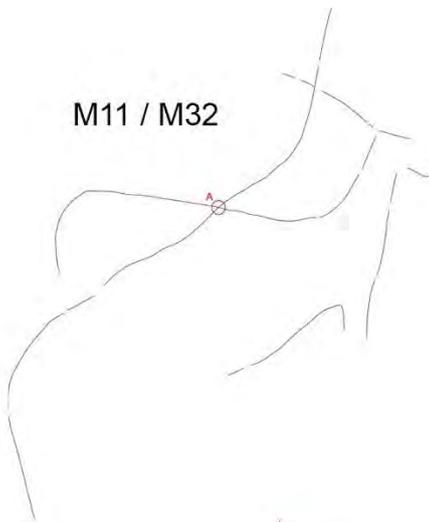
M11 > M18



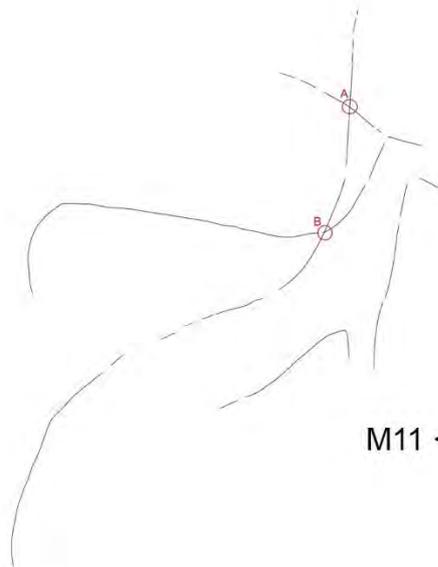
M11 > M31



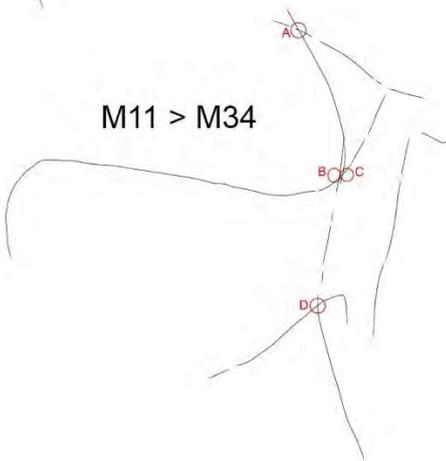
M11 / M32



M11 < M33



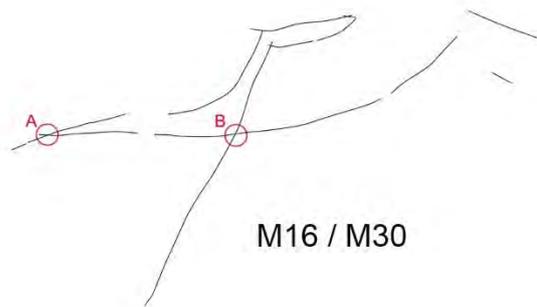
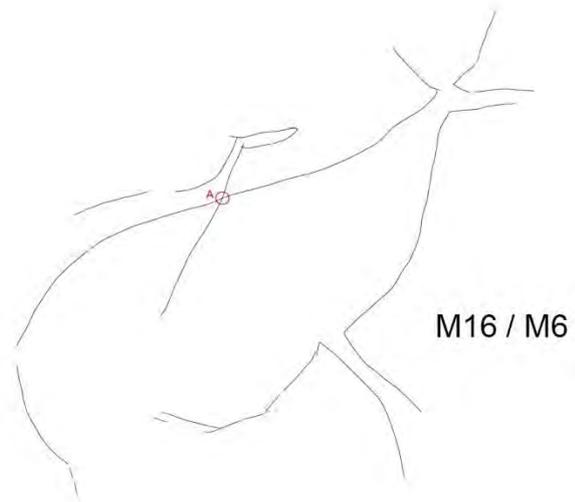
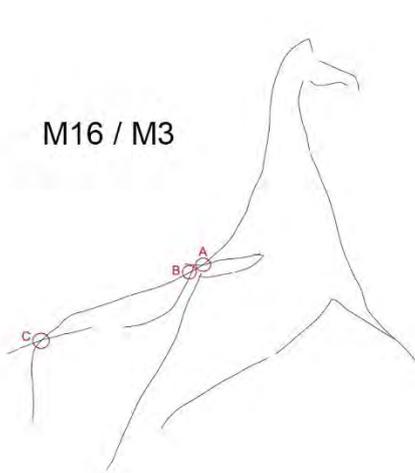
M11 > M34



MOTIVO M-16

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M16 - M3		M16 - M6		M16 - M30
A	—	A	—	A	—
B	—			B	—
C	—				

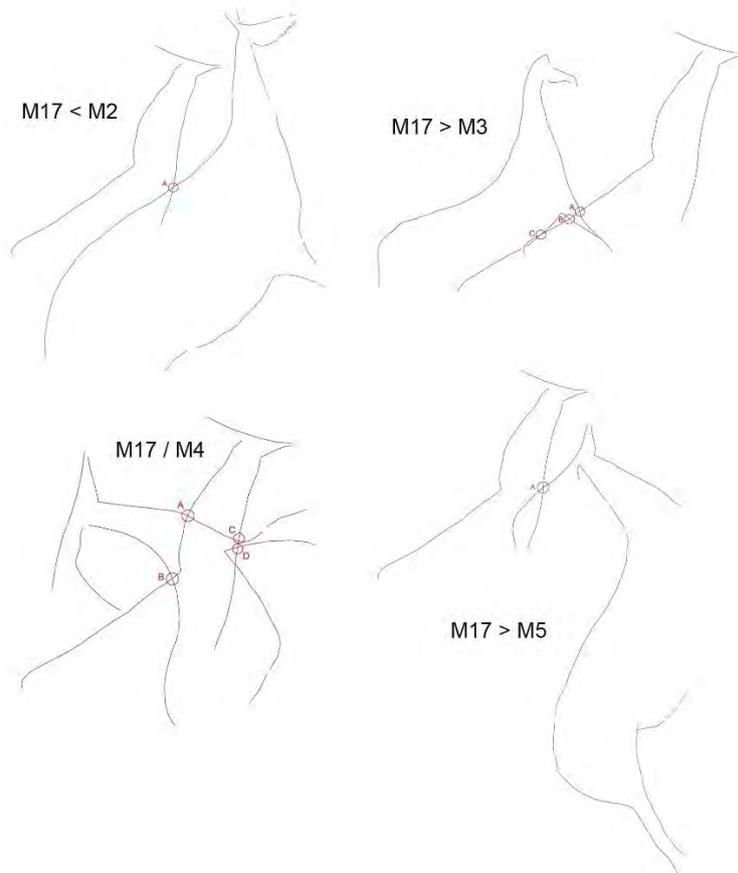


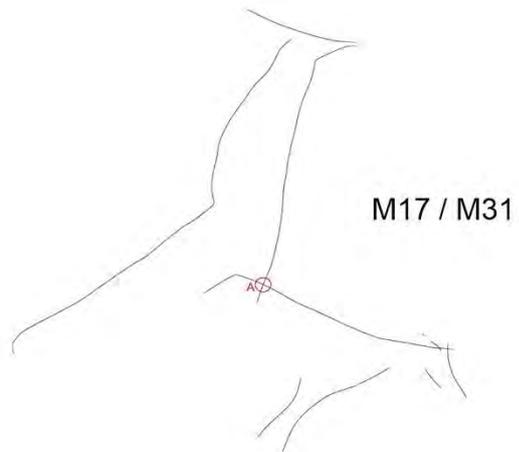
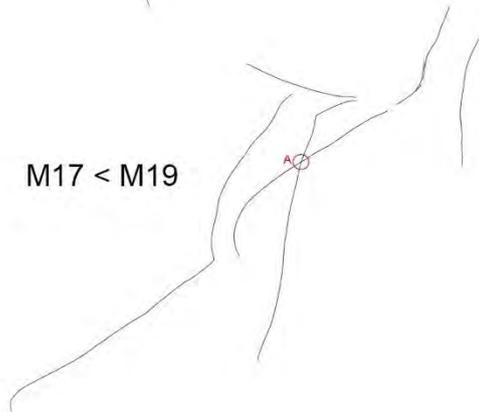
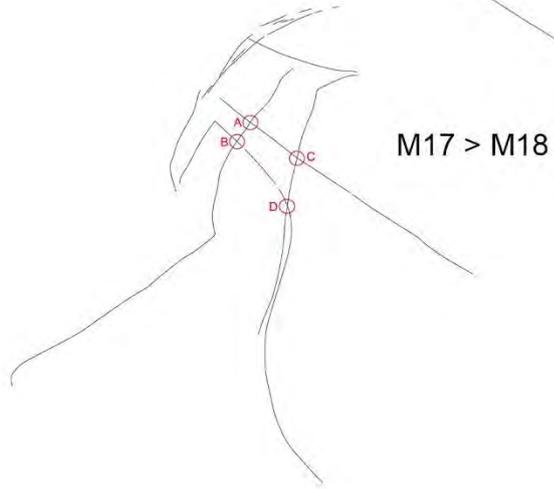
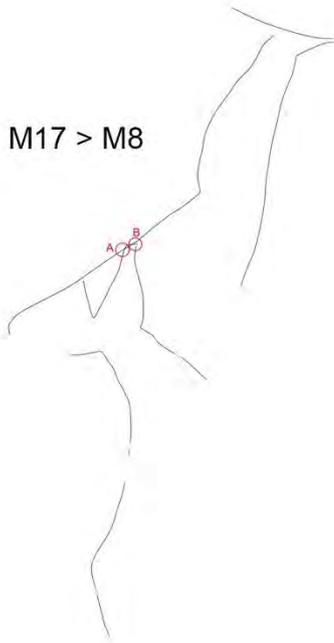
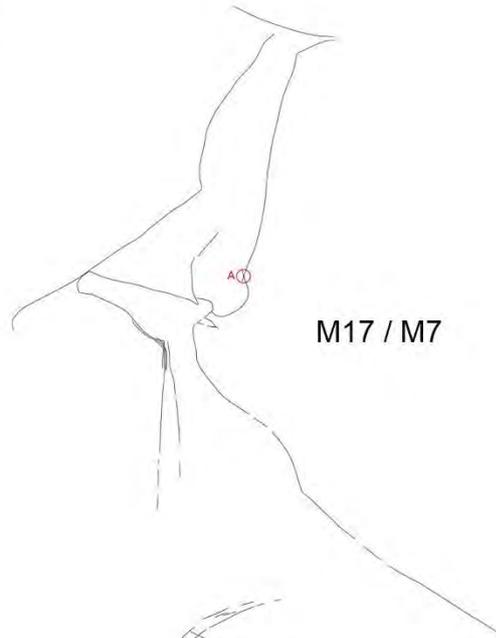
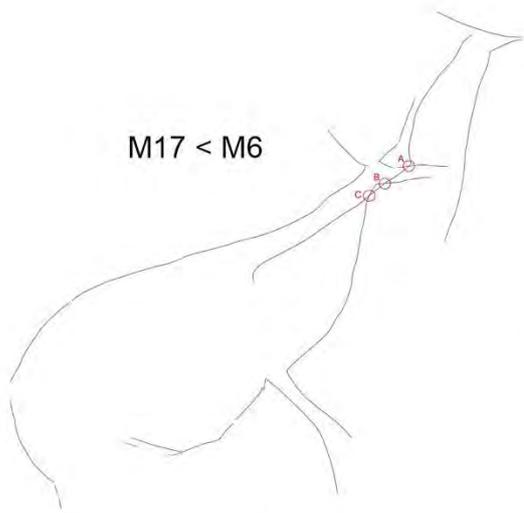
MOTIVO M-17

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M17 - M2		M17 - M3		M17 - M4		M17 - M5		M17 - M6
A	M17 < M2	A	M17 > M3	A	—	A	M17 > M5	A	—
		B	—	B	—			B	—
		C	—	C	—			C	M17 < M6
				D	—				

	M17 - M7		M17 - M8		M17 - M18		M17 - M19		M17 - M31
A	—	A	M17 > M8	A	—	A	M17 < M19	A	—
		B	M17 > M8	B	M17 > M18				
				C	M17 > M18				
				D	M17 > M18				



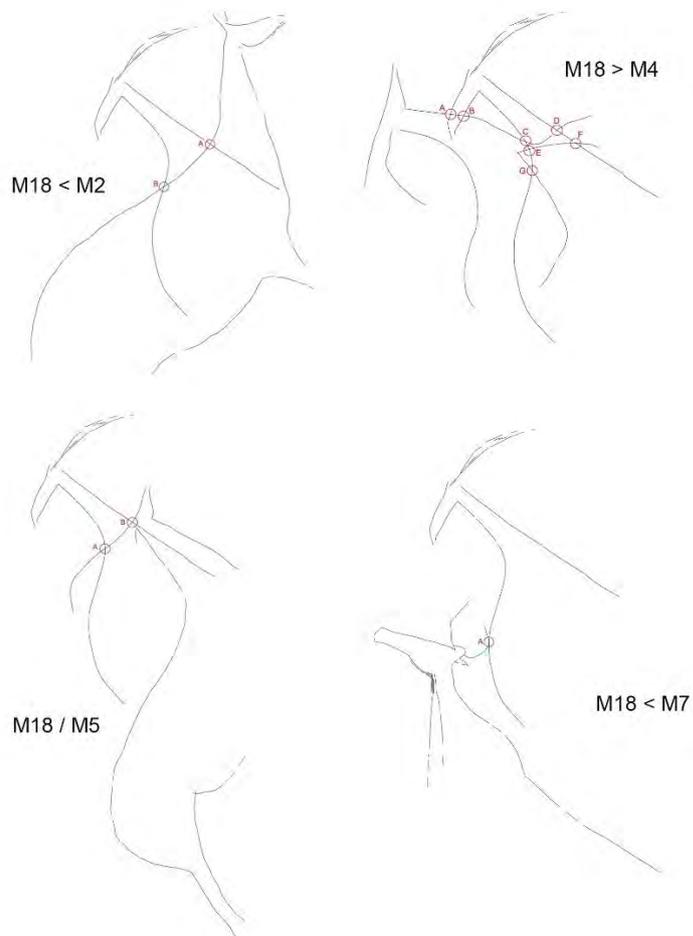


MOTIVO M-18

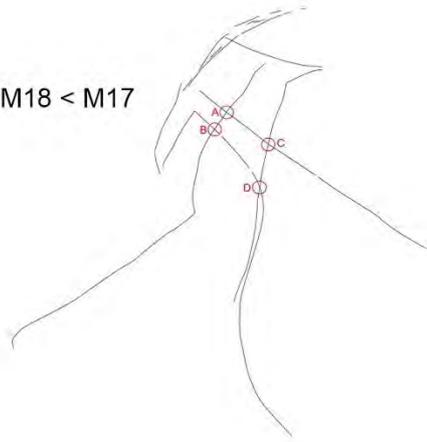
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M18 - M2		M18 - M4		M18 - M5		M18 - M7		M18 - M11
A	—	A	—	A	—	A	M18 < M7	A	M18 < M11
B	M18 < M2	B	—	B	—				
		C	M18 > M4						
		D	—						
		E	—						
		F	—						
		G	—						

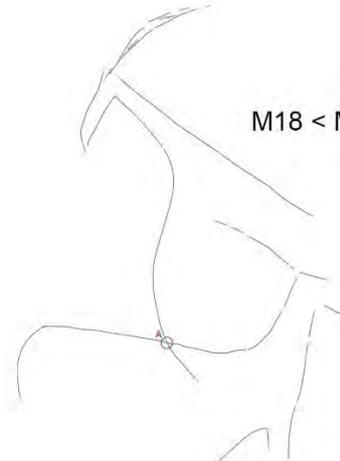
	M18 - M17		M18 - M19		M18 - M31		M18 - M32		M18 - M33
A	—	A	—	A	M18 > M31	A	M18 < M32	A	—
B	M18 < M17	B	M18 < M19	B	M18 > M31	B	M18 < M32		
C	M18 < M17			C	M18 > M31				
D	M18 < M17								



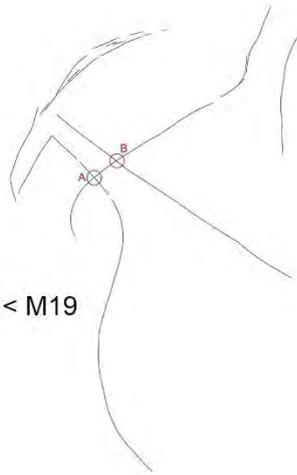
M18 < M17



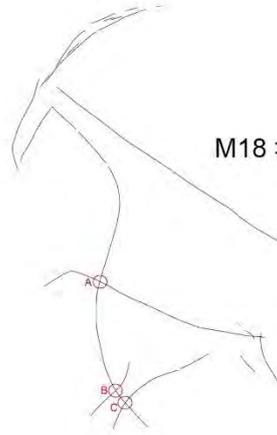
M18 < M11



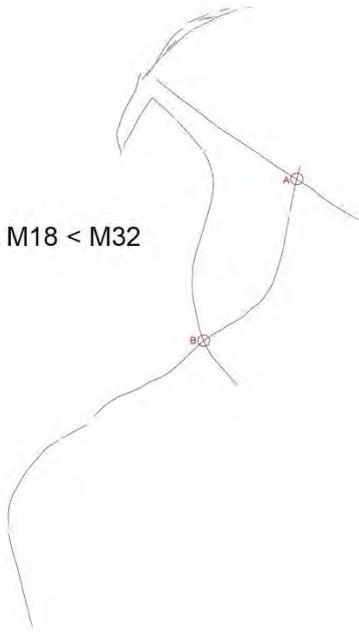
M18 < M19



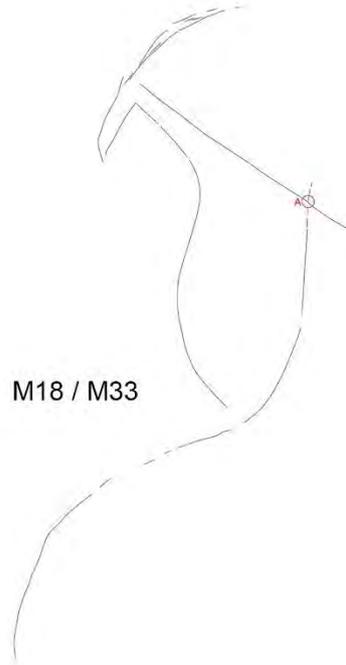
M18 > M31



M18 < M32



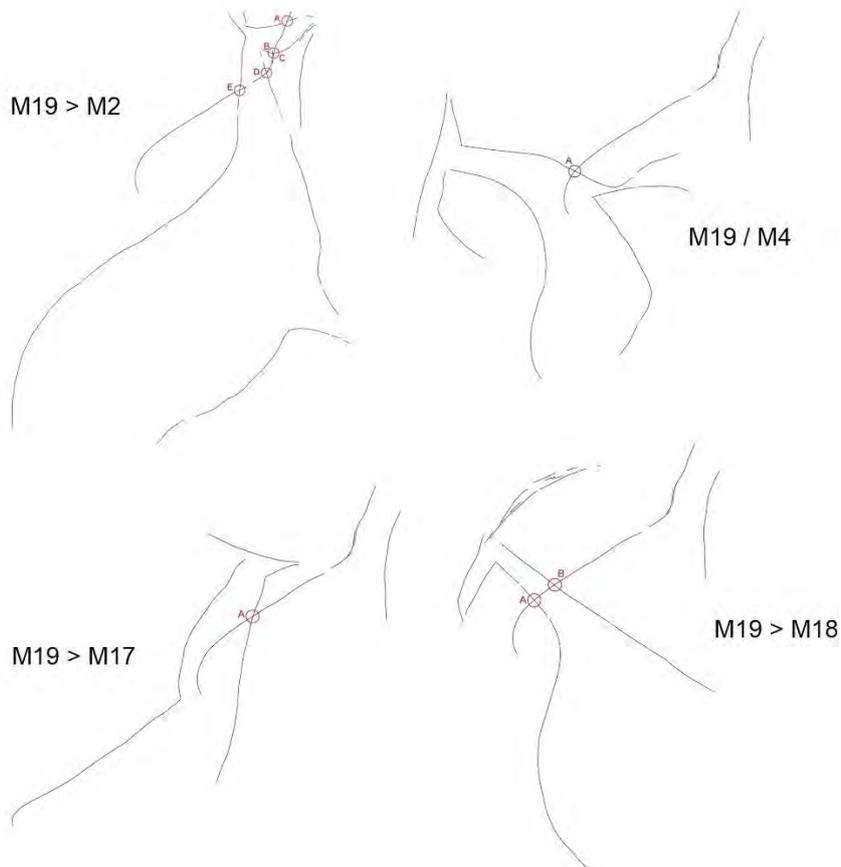
M18 / M33



MOTIVO M-19

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

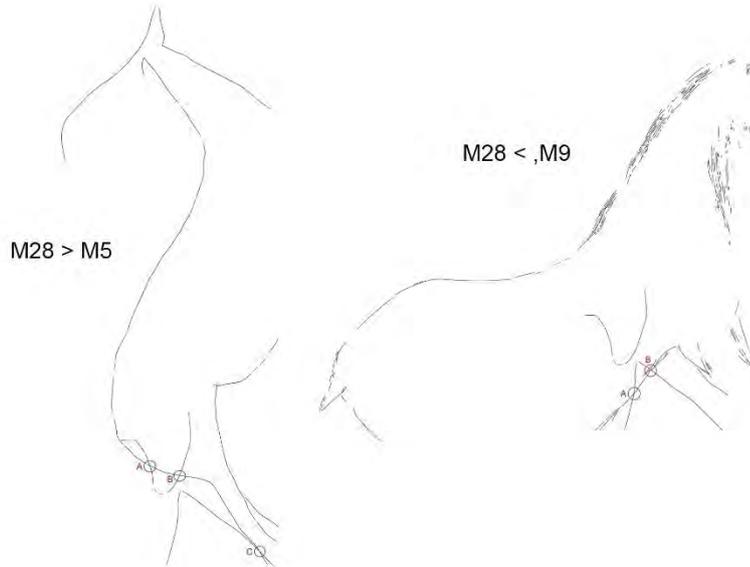
	M19 - M2		M19 - M4		M19 - M17		M19 - M18
A	M19 > M2	A	—	A	M19 > M17	A	—
B	M19 < M2					B	M19 > M18
C	M19 > M2						
D	M19 > M2						
E	M19 > M2						



MOTIVO M-28

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

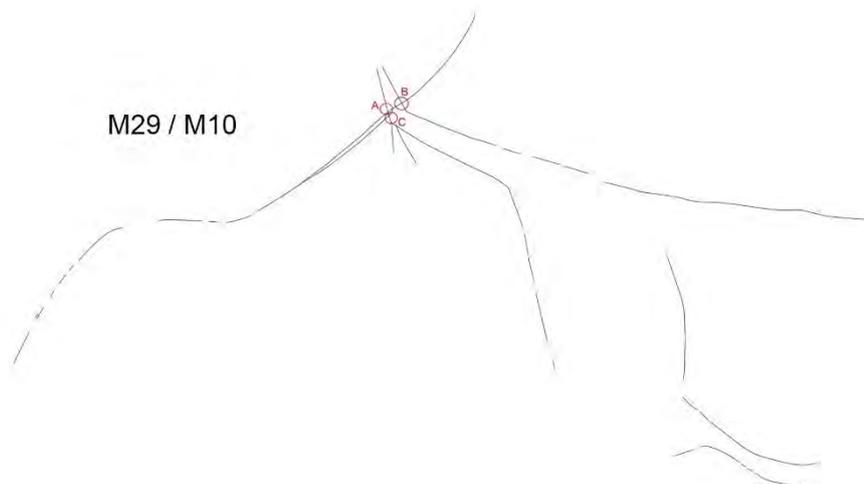
	M28 - M5		M28 - M9
A	—	A	—
B	M28 > M5	B	M28 < M9
C	M28 > M5		



MOTIVO M-29

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

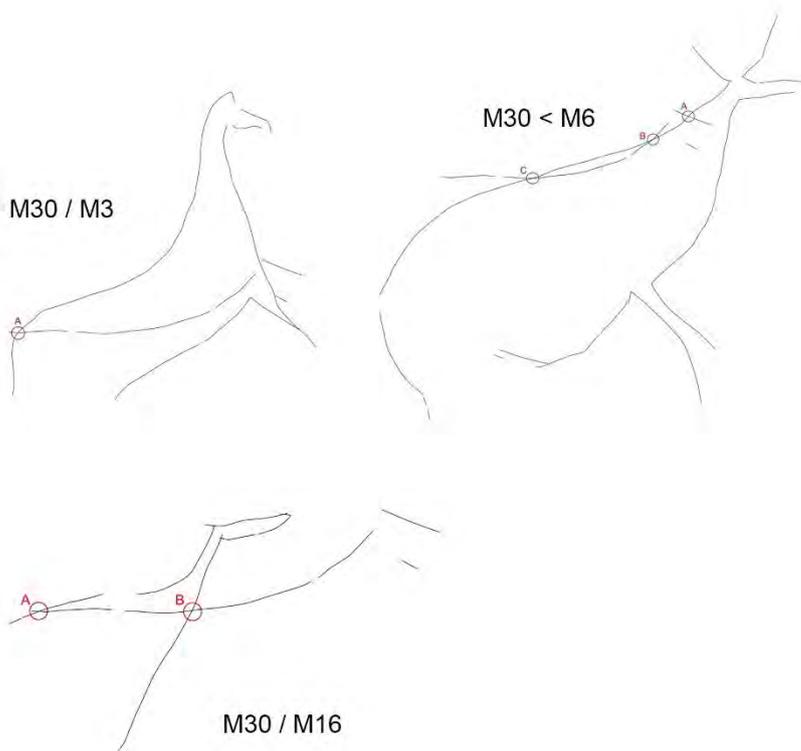
	M29 - M10
A	—
B	—
C	—



MOTIVO M-30

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M30 - M3		M30 - M6		M30 - M16
A	—	A	M30 < M6	A	—
		B	—	B	—
		C	—		

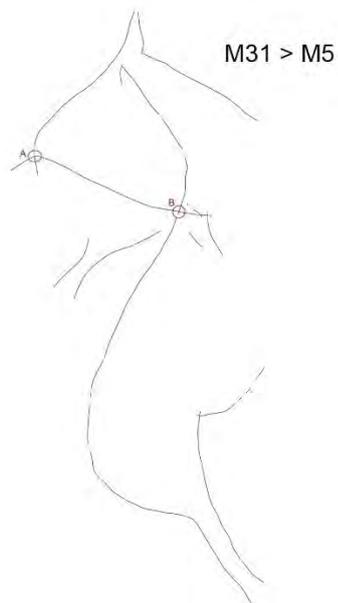
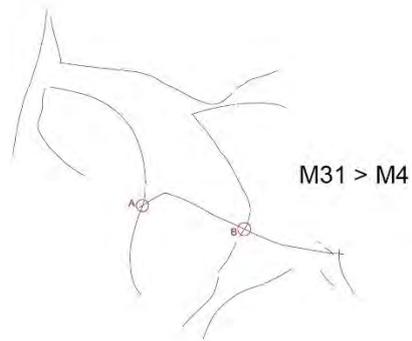
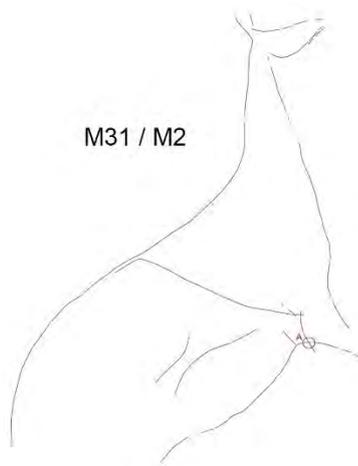


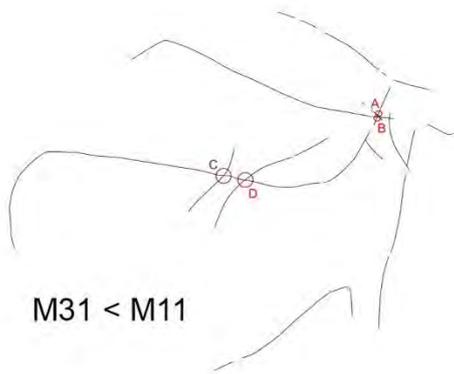
MOTIVO M-31

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

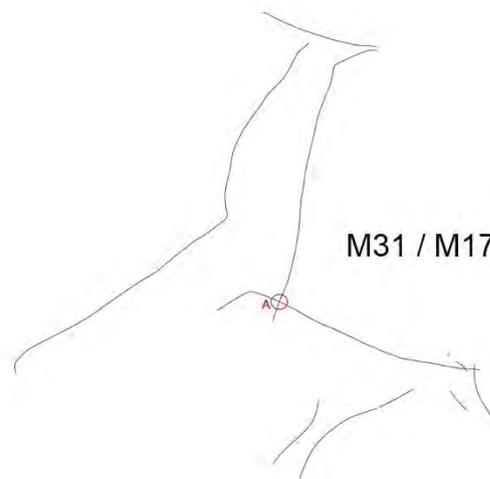
	M31 - M2		M31 - M4		M31 - M5		M31 - M9		M31 - M11
A	—	A	M31 > M4	A	M31 > M5	A	—	A	—
				B	—	B	—	B	—
								C	M31 < M11
								D	M31 < M11

	M31 - M17		M31 - M18		M31 - M32
A	—	A	M31 < M18	A	M31 < M32
		B	M31 < M18		
		C	M31 < M18		

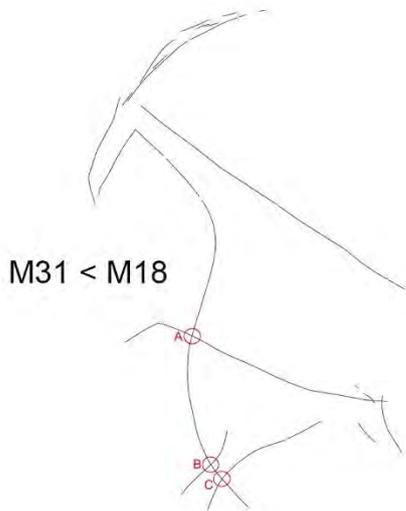




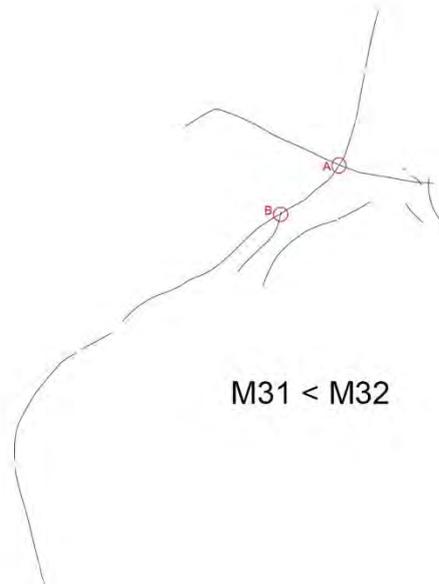
M31 < M11



M31 / M17



M31 < M18



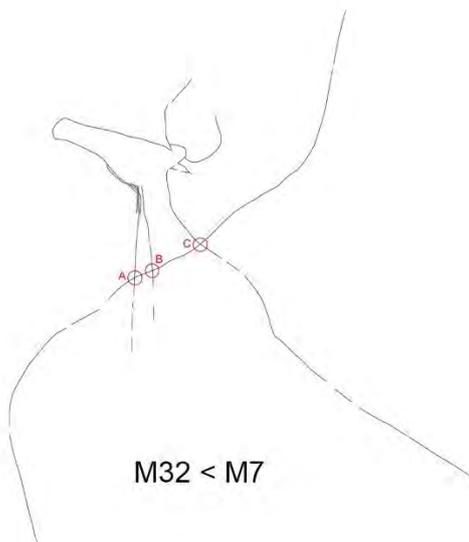
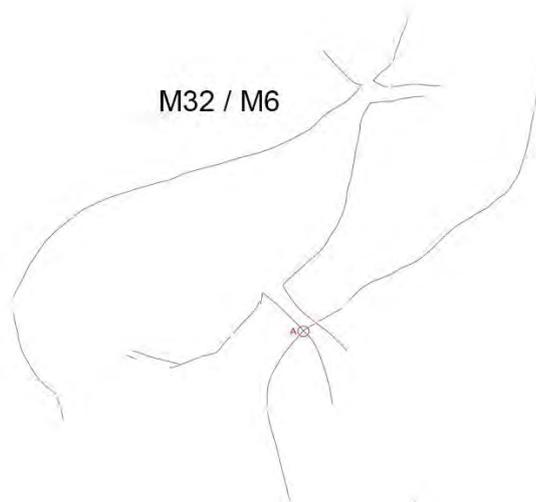
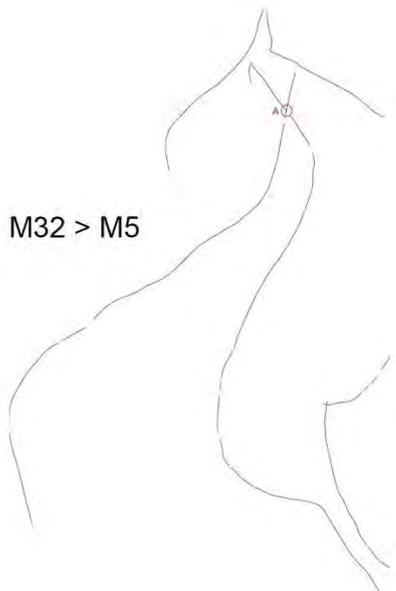
M31 < M32

MOTIVO M-32

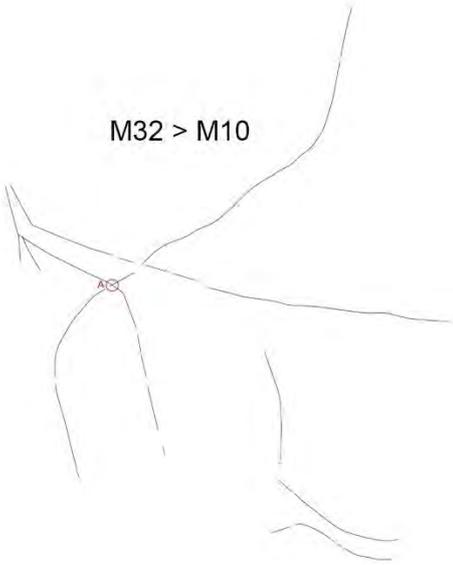
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M32 - M5		M32 - M6		M32 - M7		M32 - M9		M32 - M10
A	M32 > M5	A	—	A	M32 < M7	A	M32 < M9	A	M32 > M10
				B	M32 < M7				
				C	—				

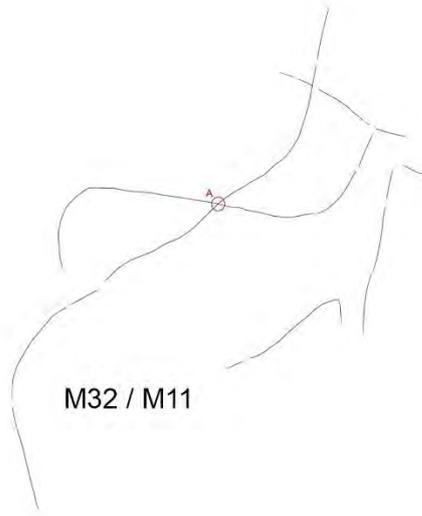
	M32 - M11		M32 - M18		M32 - M31		M32 - M34
A	—	A	M32 > M18	A	M32 > M31	A	M32 > M34
		B	M32 > M18	B	M32 > M31		



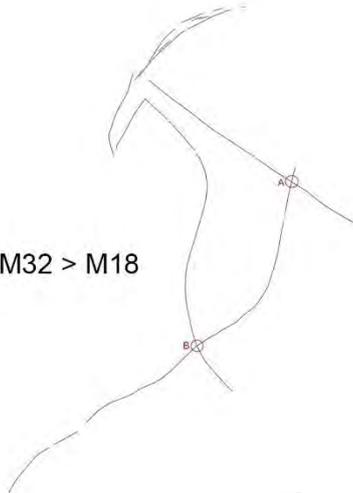
M32 > M10



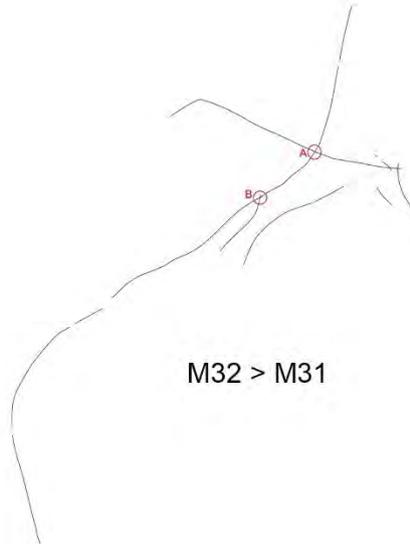
M32 / M11



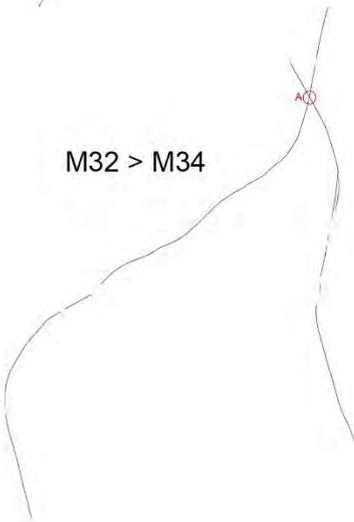
M32 > M18



M32 > M31



M32 > M34

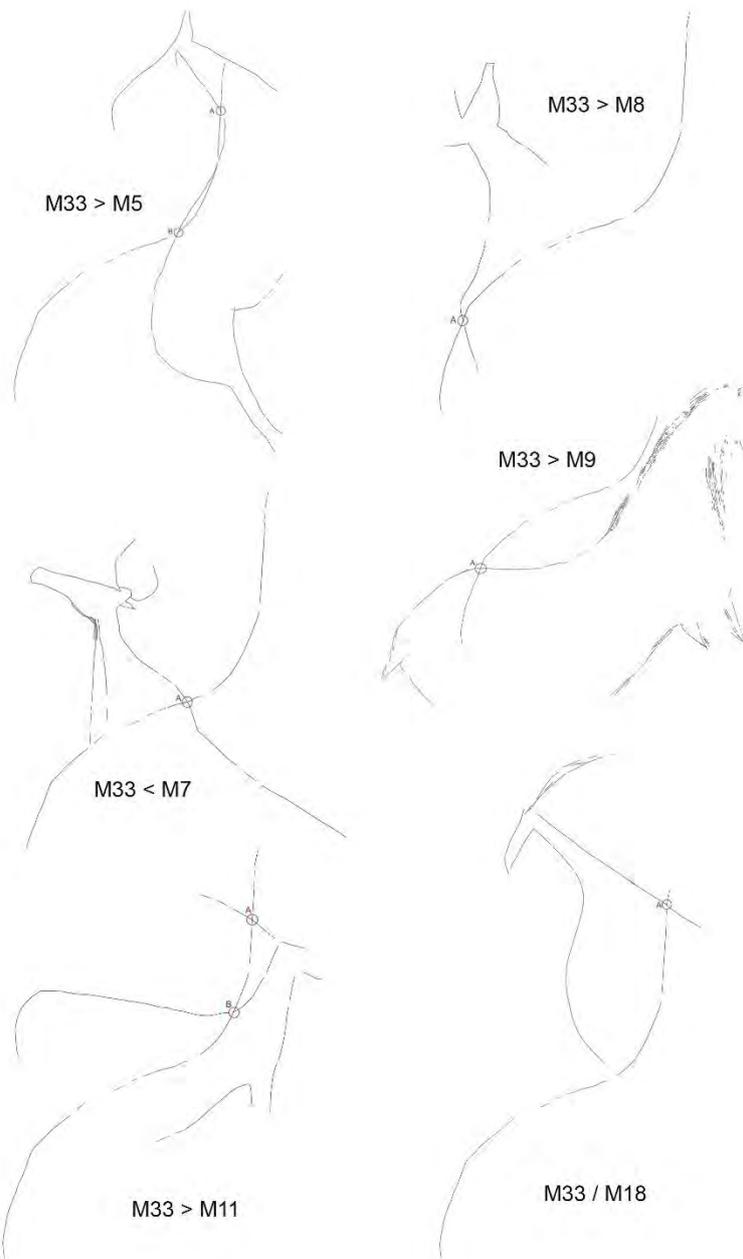


MOTIVO M-33

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M33 - M5		M33 - M7		M33 - M8		M33 - M9		M33 - M11
A	—	A	M33 < M7	A	M33 > M8	A	M33 > M9	A	M33 > M11
B	M33 > M5							B	M33 > M11

	M33 - M18
A	—

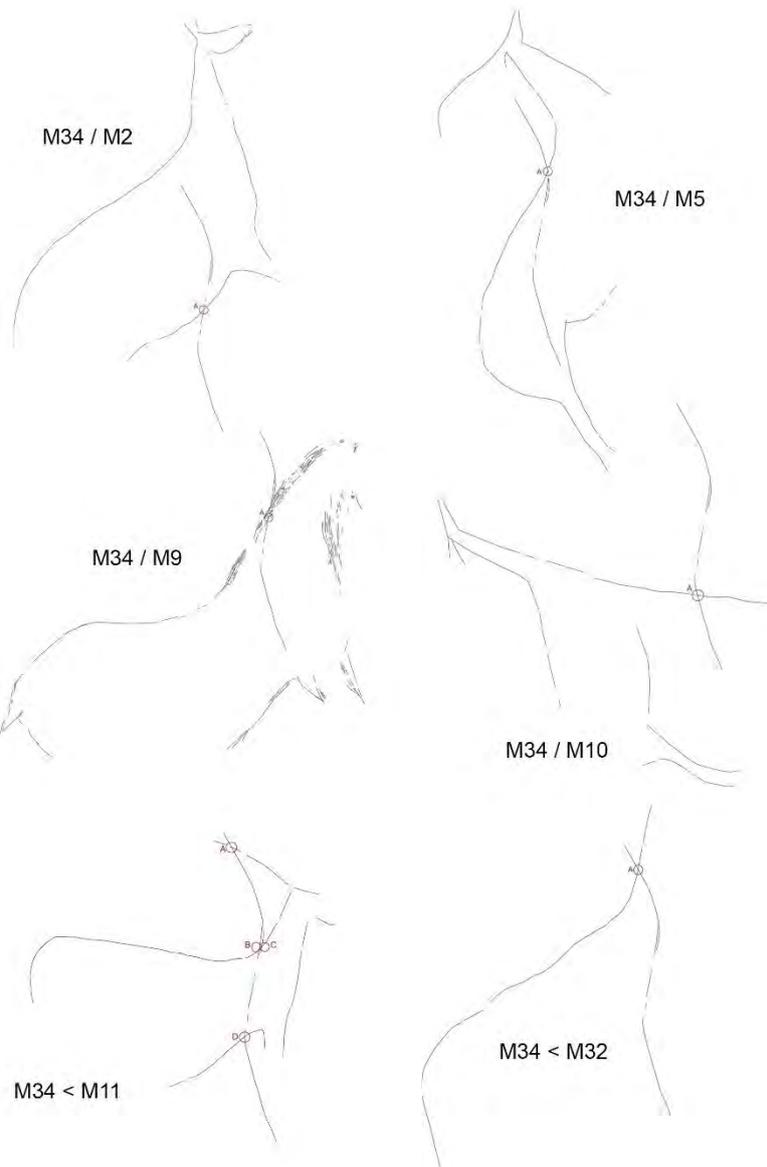


MOTIVO M-34

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	M34 - M2		M34 - M5		M34 - M9		M34 - M10		M34 - M11
A	—	A	—	A	—	A	—	A	—
								B	M34 < M11
								C	M34 < M11
								D	—

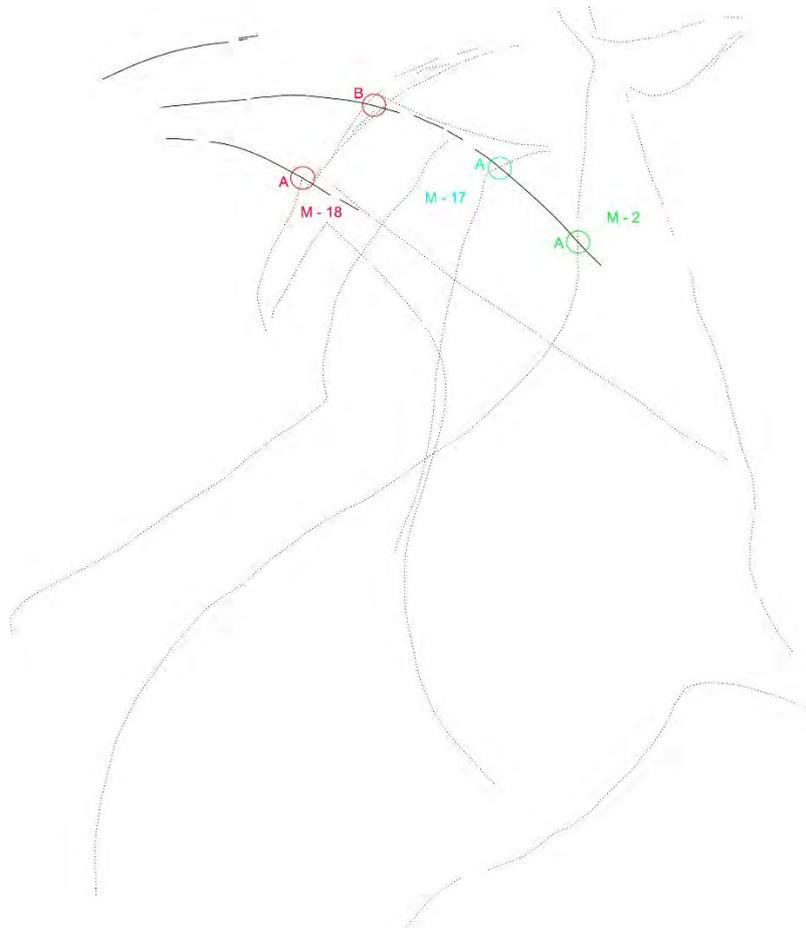
	M34 - M32
A	M34 < M32



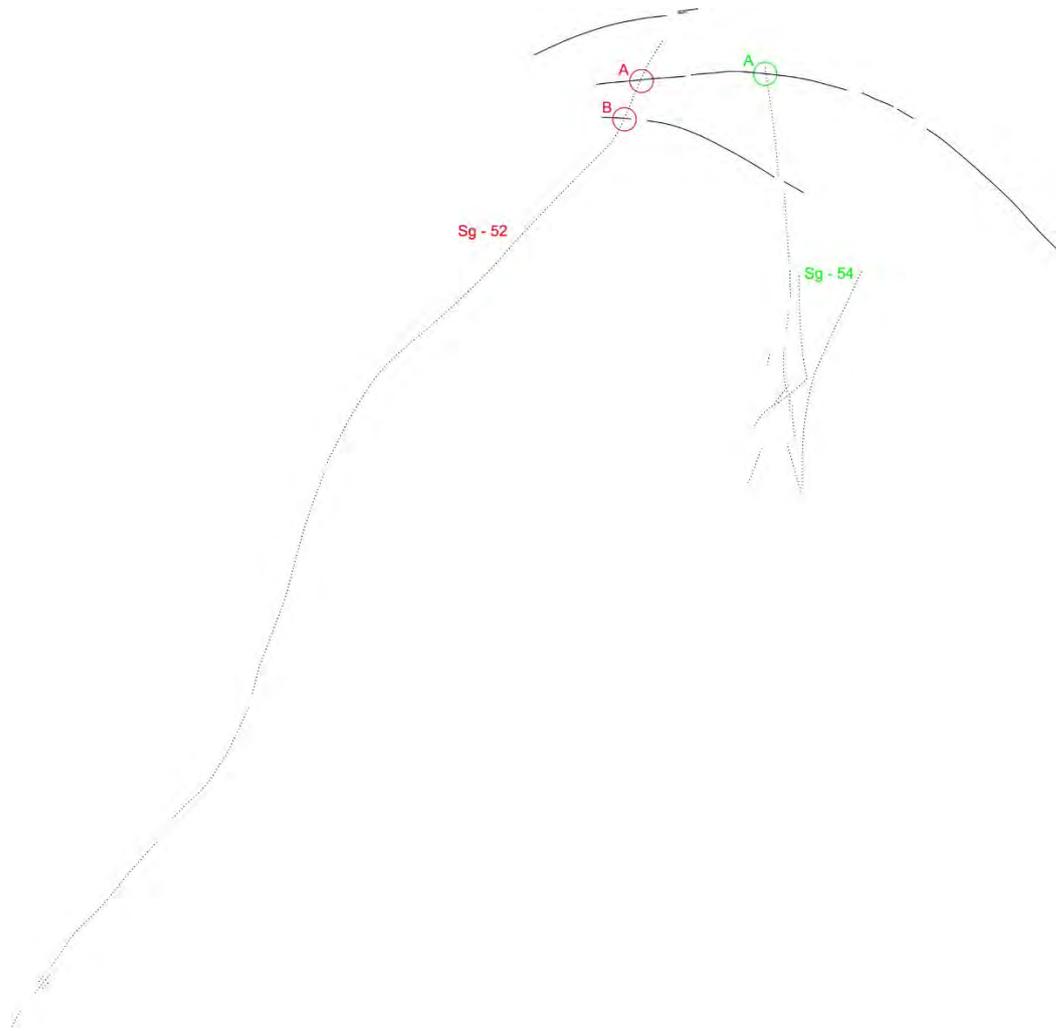
MOTIVO SG-31

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg31 - M2		Sg31 - M17		Sg31 - M18
A	—	A	Sg31 < M17	A	—
				B	Sg31 < M18



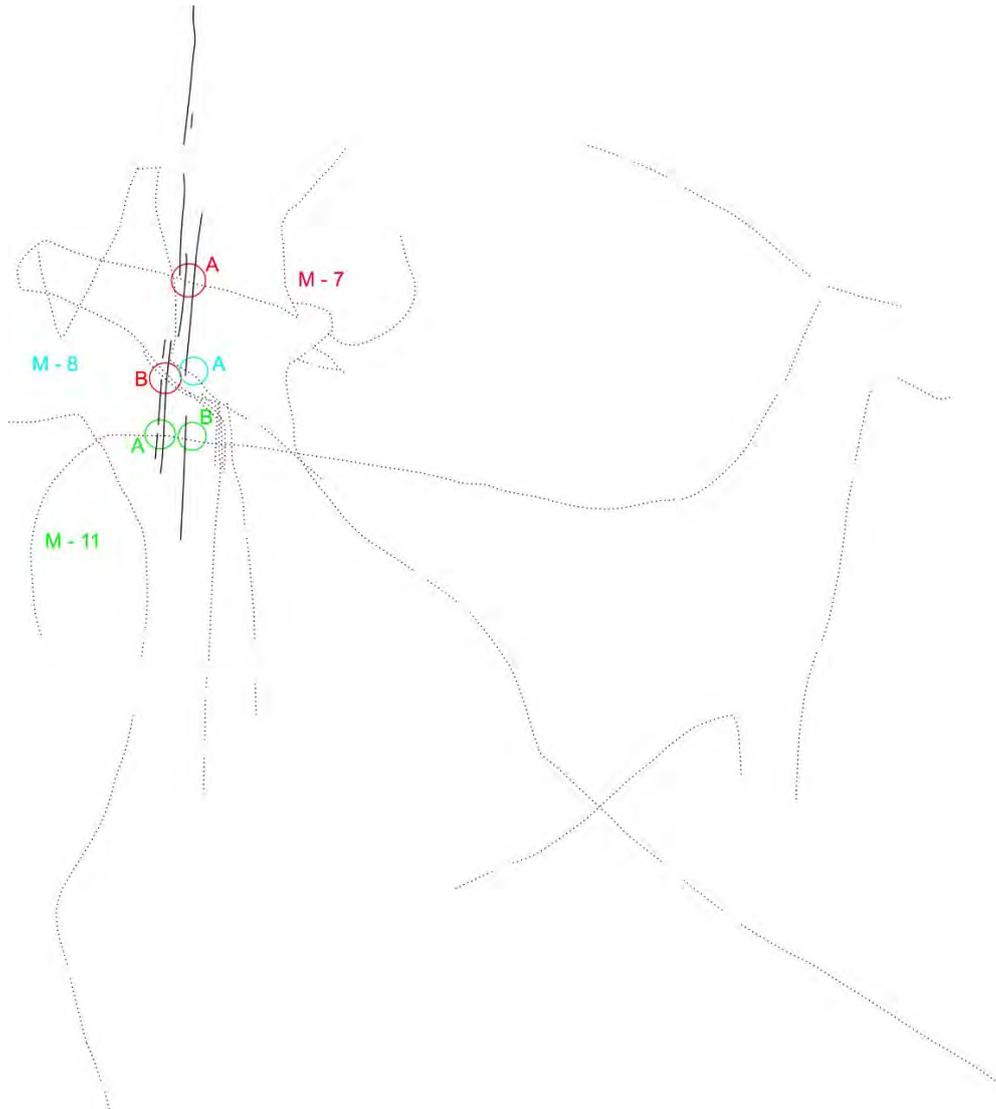
	Sg31 - Sg 52		Sg31 - Sg 54
A	—	A	—
B	—		



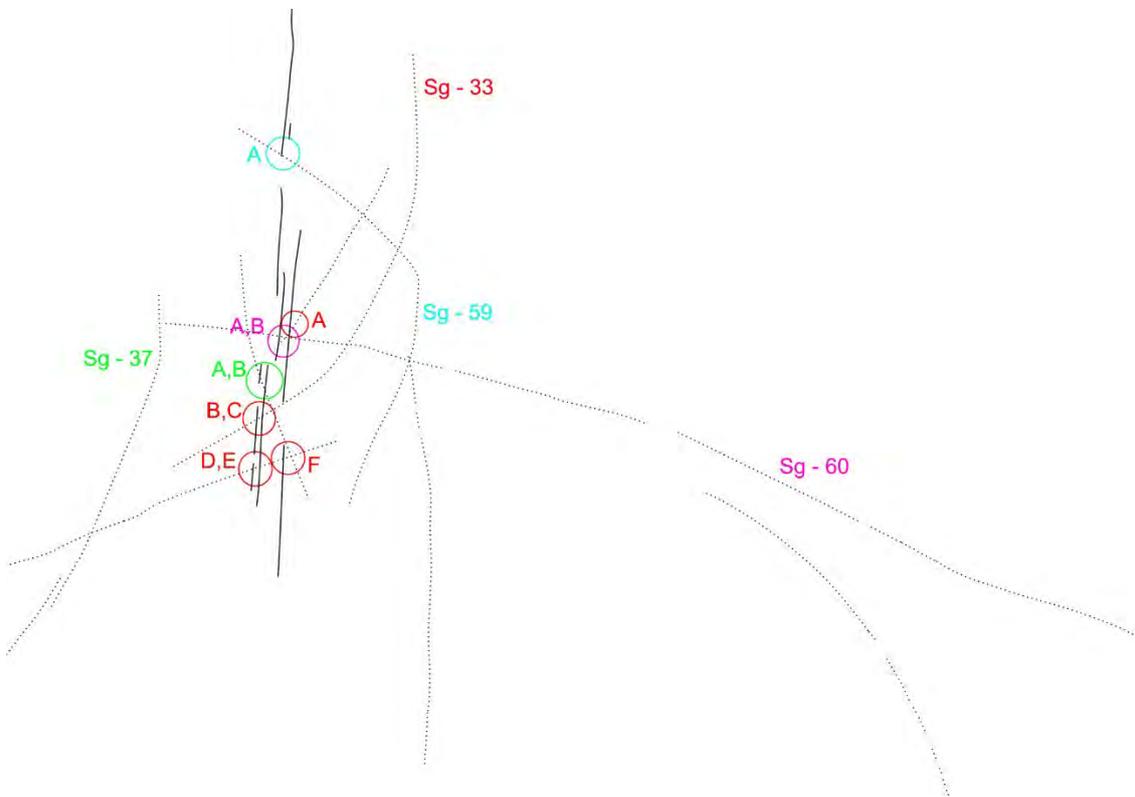
MOTIVO SG-32

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg32 - M7		Sg32 - M8		Sg32 - M11
A	Sg32 < M7	A	Sg32 < M8	A	—
B	Sg32 < M7			B	Sg32 < M11



	Sg32 - Sg33		Sg32 - Sg37		Sg32 - Sg59		Sg32 - Sg60
A	Sg32 < Sg33	A	Sg32 < Sg37	A	—	A	—
B	Sg32 < Sg33	B	Sg32 < Sg37			B	Sg32 < Sg60
C	Sg32 < Sg33						
D	Sg32 < Sg33						
E	—						
F	Sg32 < Sg33						



MOTIVO SG-33

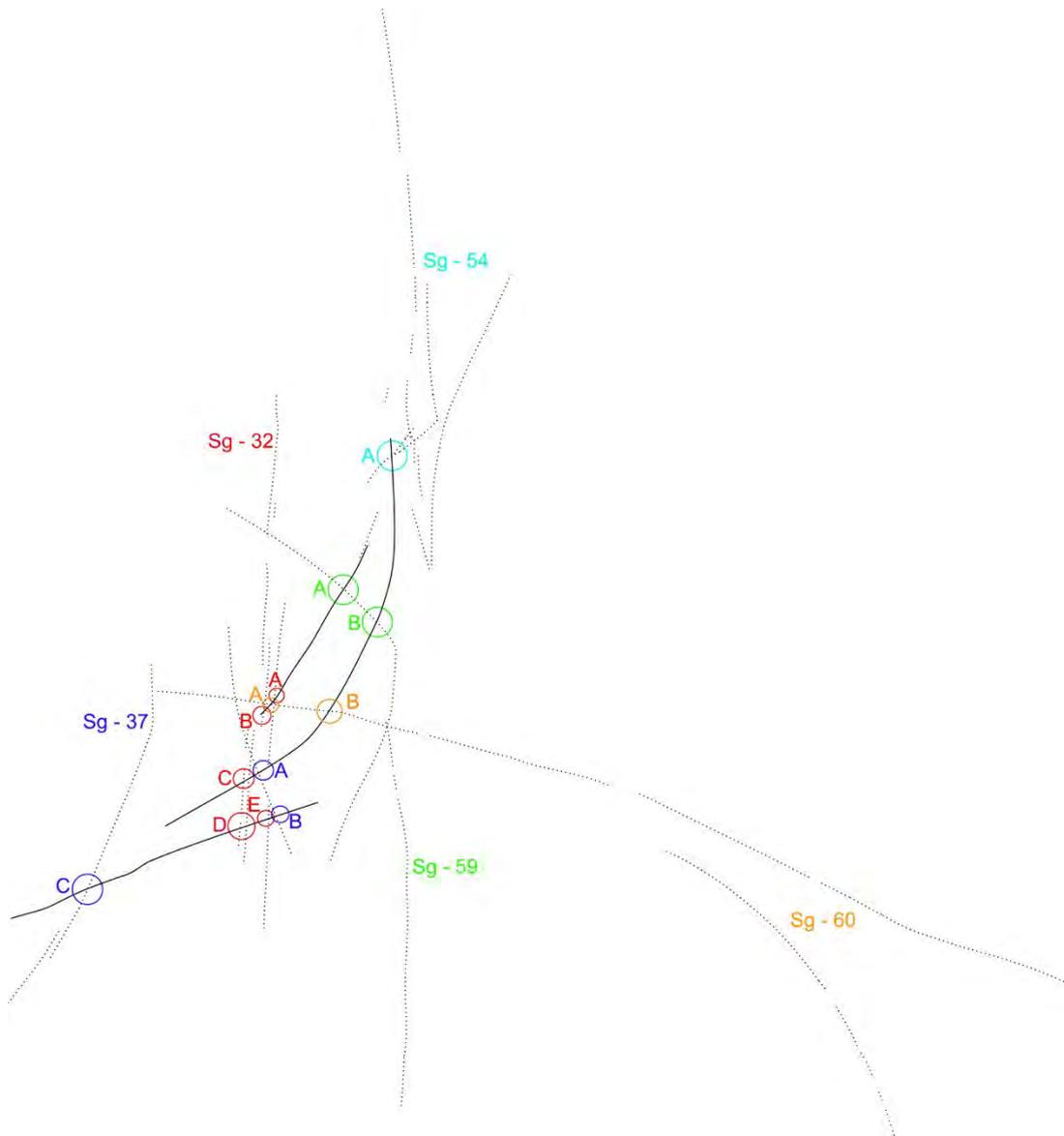
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg33 - M2		Sg33 - M4		Sg33 - M6		Sg33 - M7		Sg33 - M8
A	—	A	—	A	Sg33 < M6	A	Sg33 < M7	A	Sg33 < M8
B	Sg33 < M2			B	Sg33 < M6	B	Sg33 < M7	B	Sg33 < M8
C	Sg33 < M2			C	Sg33 < M6	C	Sg33 < M7	C	Sg33 < M8
				D	Sg33 < M6	D	Sg33 < M7		
						E	Sg33 < M7		
						F	Sg33 < M7		

	Sg33 - M11		Sg33 - M31
A	Sg33 < M11	A	Sg33 < M31
B	—		



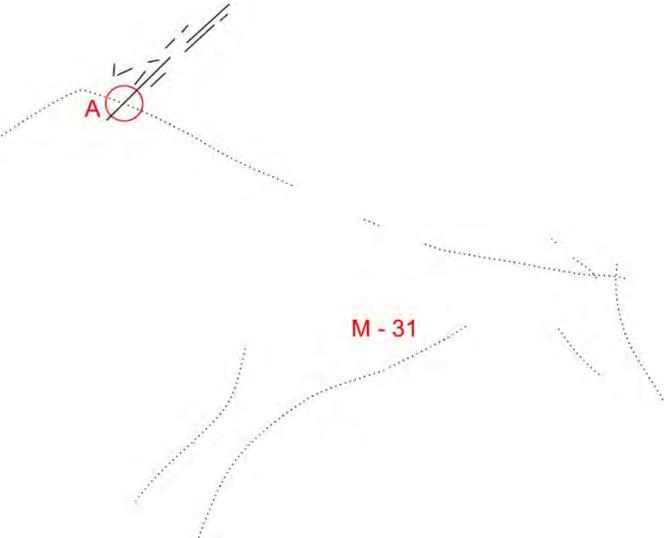
	Sg33 - Sg32		Sg33 - Sg37		Sg33 - Sg54		Sg33 - Sg59		Sg33 - Sg60
A	Sg33 > Sg32	A	—	A	Sg33 < Sg54	A	Sg33 > Sg59	A	—
B	Sg33 > Sg32	B	Sg33 > Sg37			B	Sg33 > Sg59	B	Sg33 > Sg60
C	Sg33 > Sg32	C	Sg33 > Sg37						
D	Sg33 > Sg32								
E	—								
F	Sg33 > Sg32								



MOTIVO SG-34

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

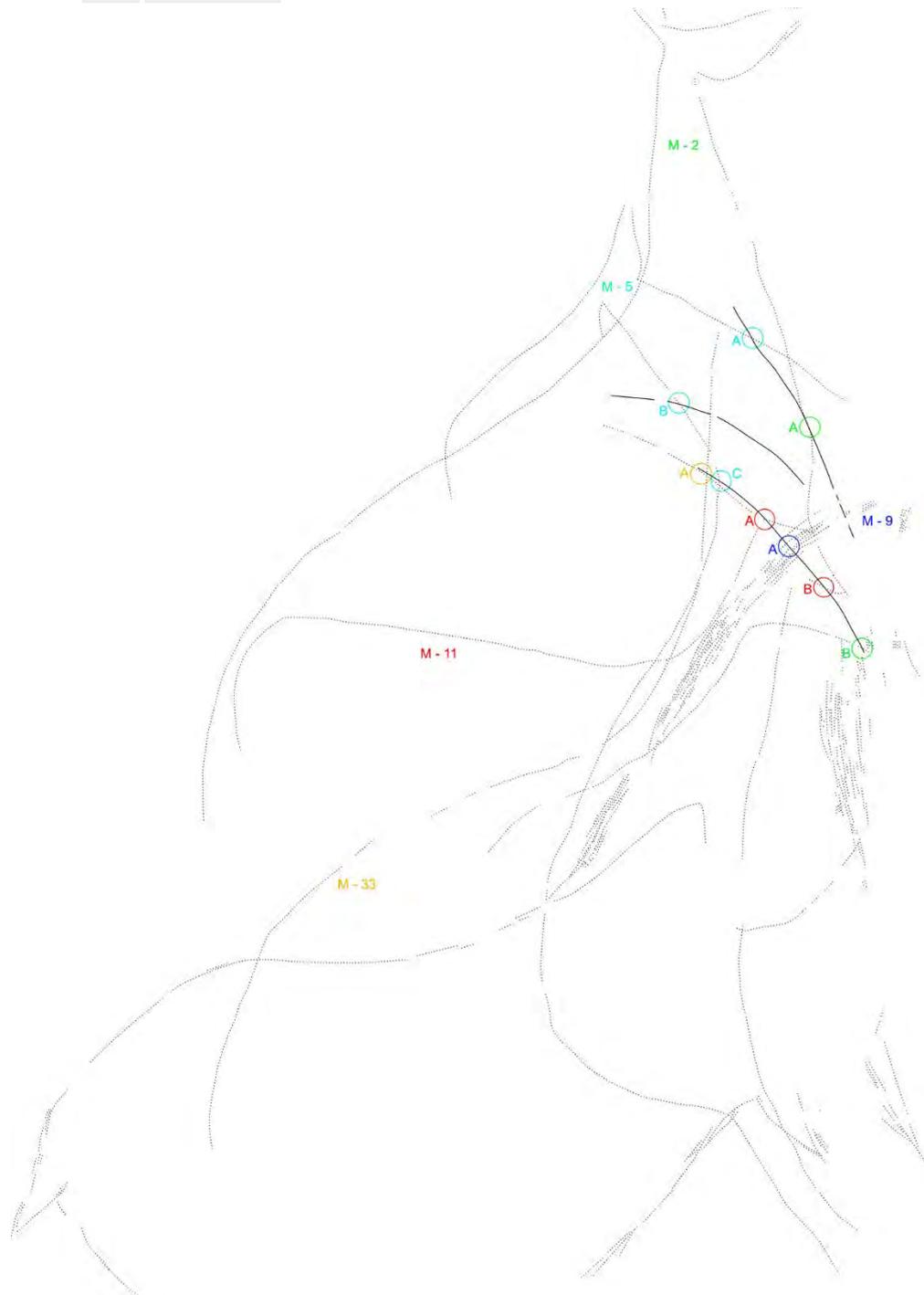
	Sg34 - M31
A	Sg34 < M31



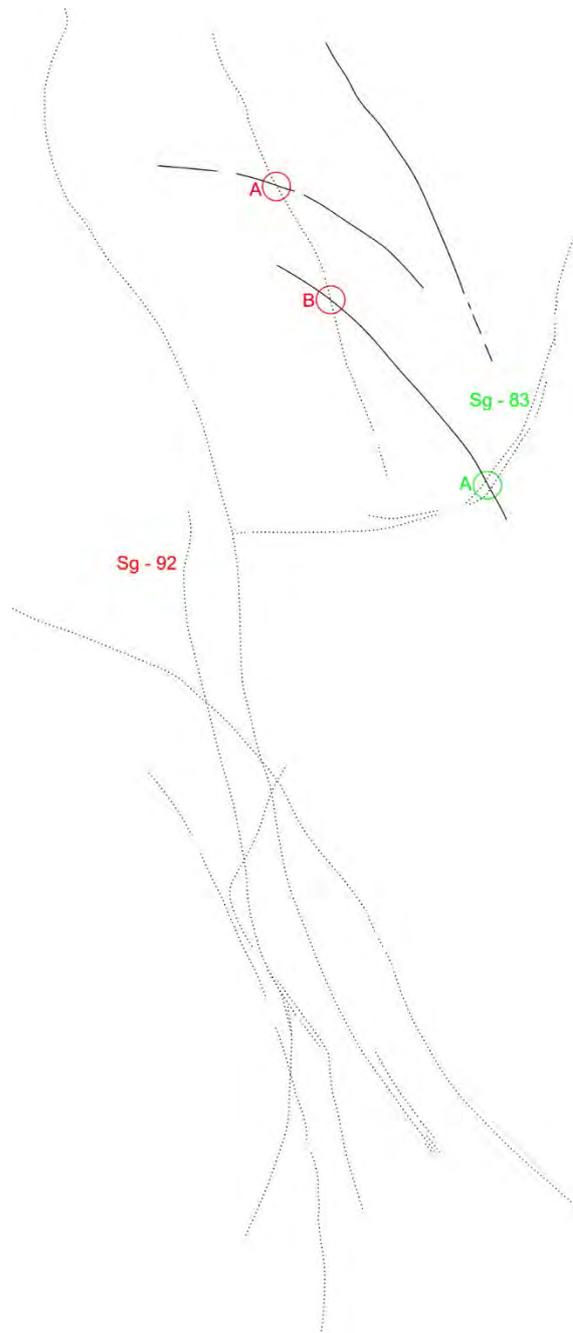
MOTIVO SG-35

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg35 - M2		Sg35 - M5		Sg35 - M9		Sg35 - M11		Sg35 - M33
A	Sg35 < M2	A	—	A	Sg35 < M9	A	—	A	Sg35 < M33
B	—	B	Sg35 > M5			B	Sg35 < M11		
		C	—						



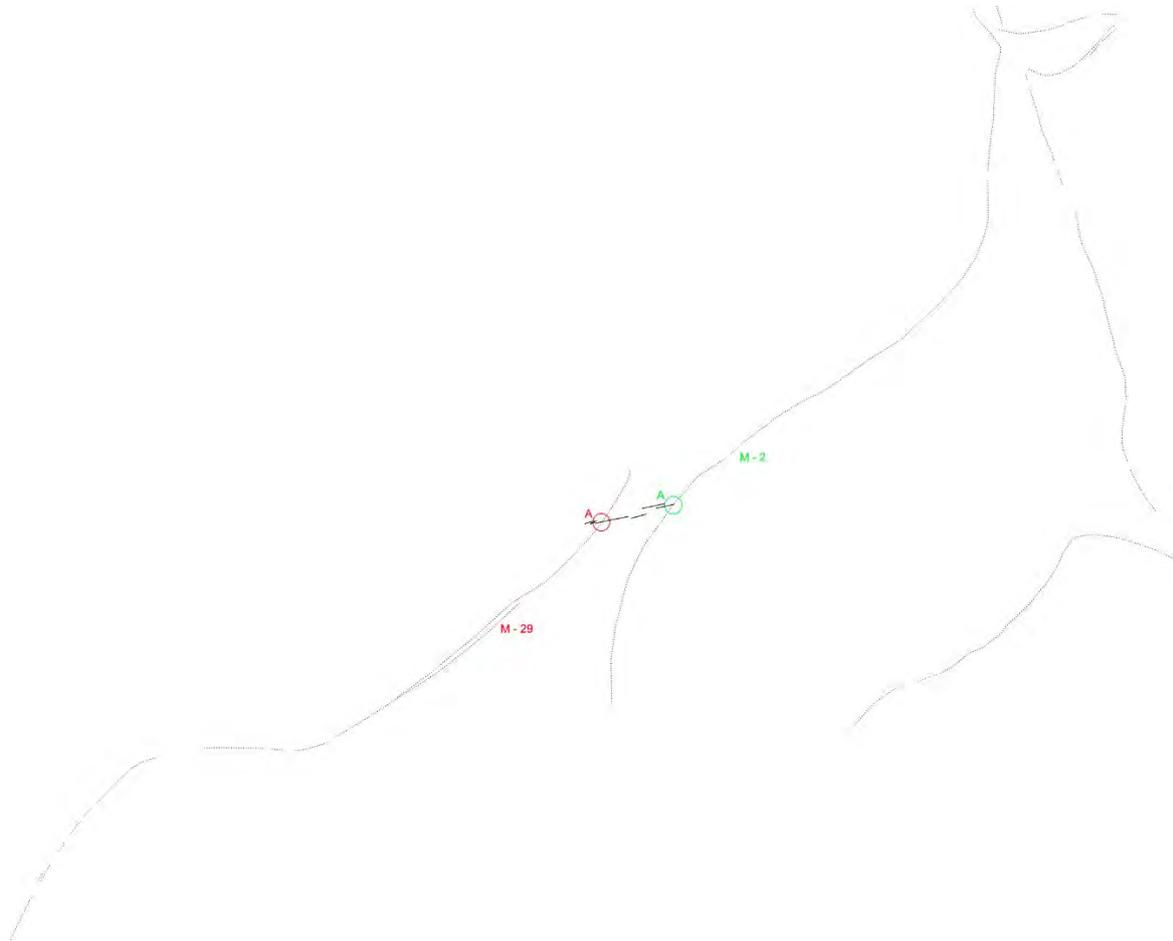
	Sg35 - Sg83		Sg35 - Sg92
A	Sg35 < Sg83	A	—
		B	—



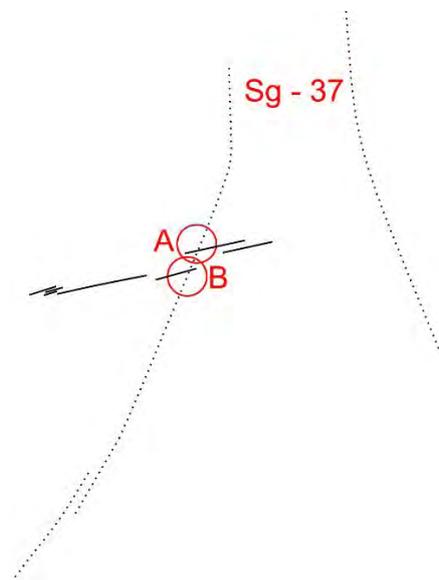
MOTIVO SG-36

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg36 - M2		Sg36 - M29
A	—	A	Sg36 < M29



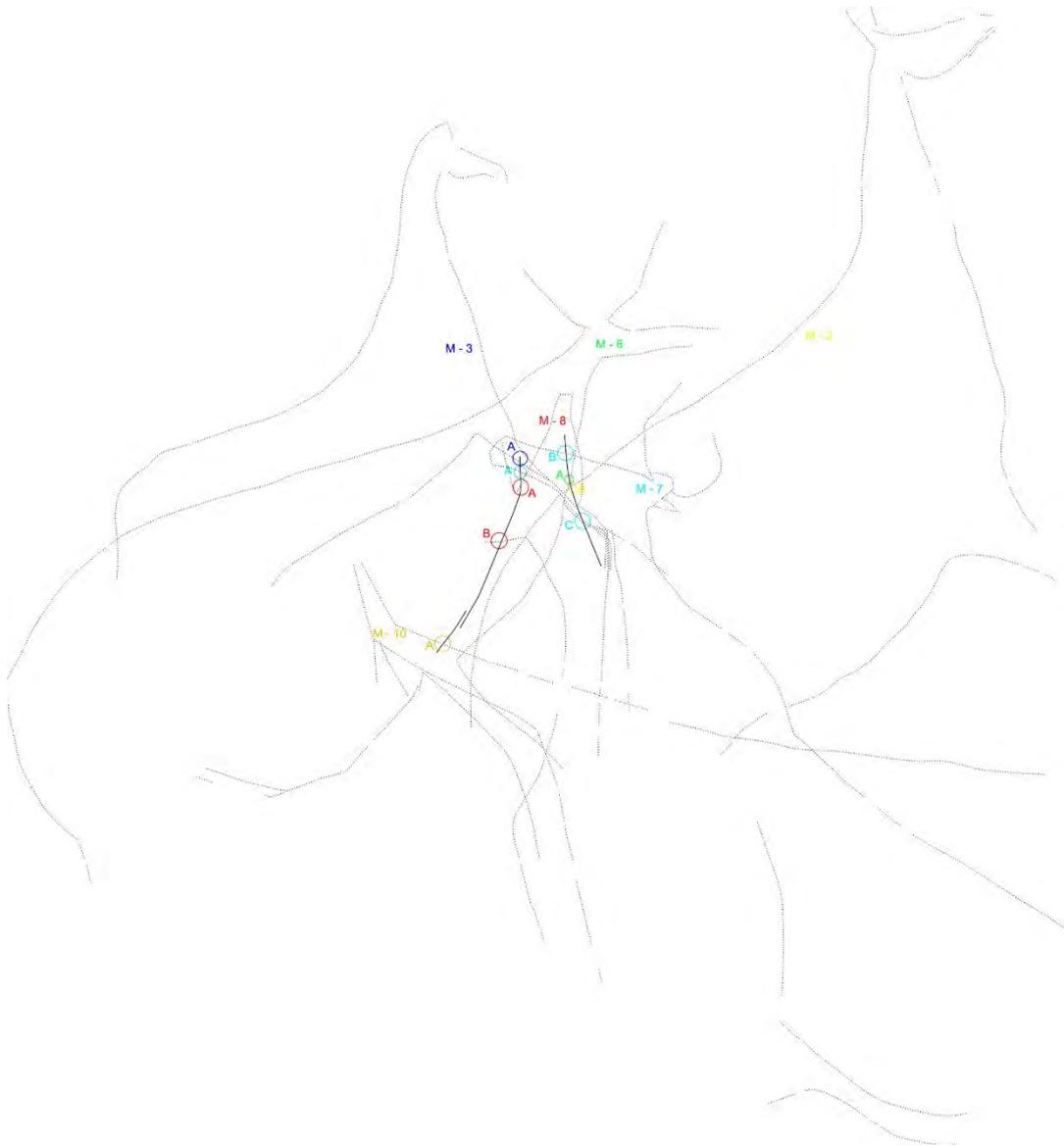
	Sg36 - Sg37
A	Sg36 < Sg37
B	Sg36 < Sg37



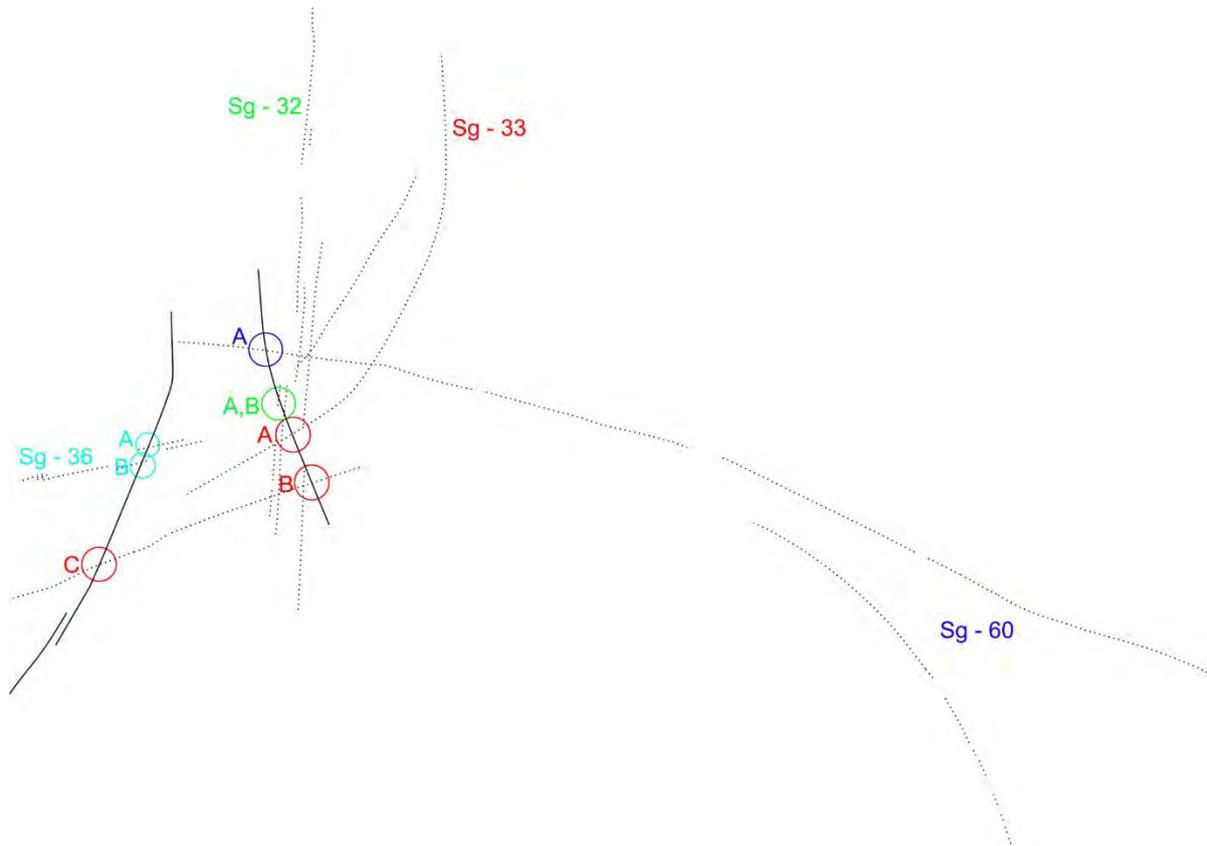
MOTIVO SG-37

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg37 - M2		Sg37 - M3		Sg37 - M6		Sg37 - M7		Sg37 - M10
A	Sg37 < M2	A	—	A	Sg37 < M6	A	Sg37 < M7	A	—
						B	Sg37 < M7		
						C	Sg37 < M7		
	Sg37 - M11								
A	Sg37 < M11								



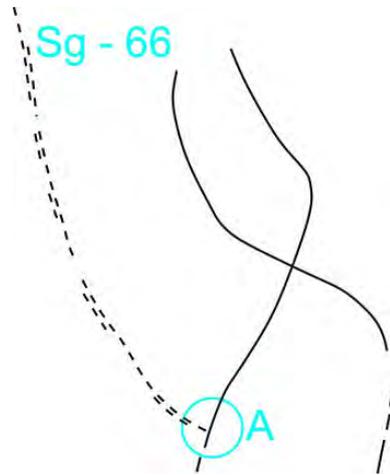
	Sg37 - Sg32		Sg37 - Sg33		Sg37 - Sg36		Sg37 - Sg60
A	Sg37 > Sg32	A	—	A	Sg37 > Sg36	A	—
B	Sg37 > Sg32	B	Sg37 < Sg33	B	Sg37 > Sg36		
		C	Sg37 < Sg33				



MOTIVO SG-38

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

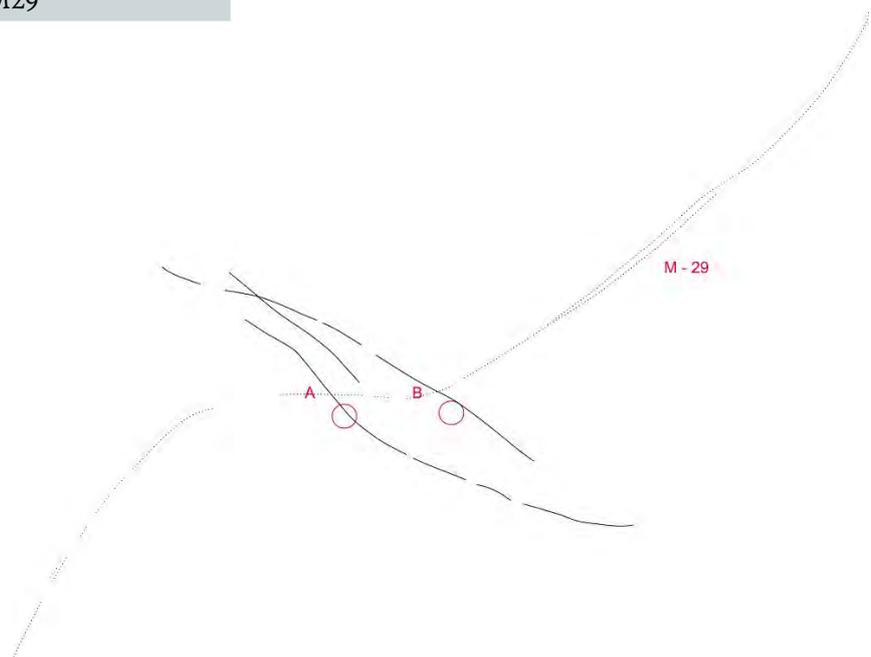
	Sg38 - Sg66
A	Sg38 < Sg66



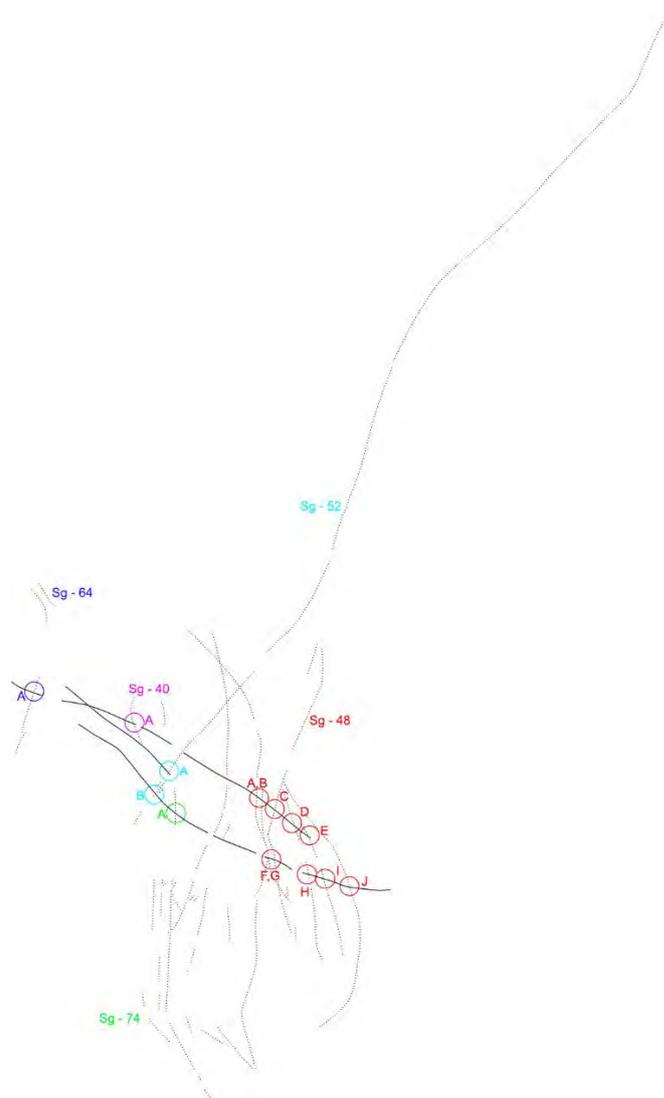
MOTIVO SG-39

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg39 - M29
A	Sg39 > M29
B	Sg39 > M29



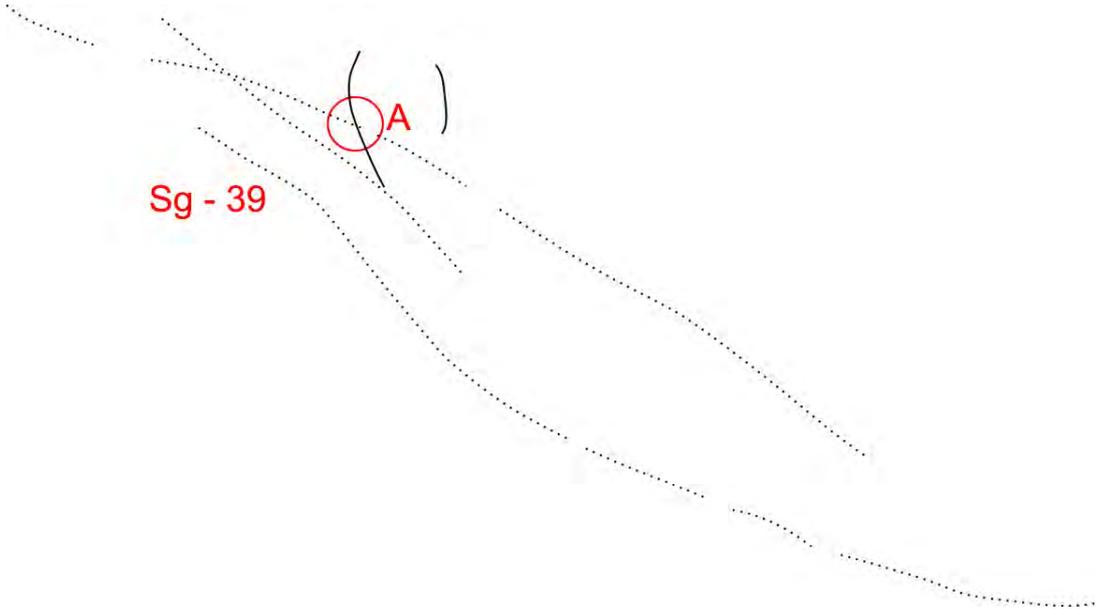
	Sg39 - Sg40		Sg39 - Sg48		Sg39 - Sg52		Sg39 - Sg64		Sg39 - Sg74
A	Sg39 > Sg40	A	Sg39 < Sg48	A	Sg39 < Sg52	A	Sg39 > Sg64	A	Sg39 > Sg74
		B	Sg39 < Sg48	B	—				
		C	Sg39 < Sg48						
		D	Sg39 < Sg48						
		E	Sg39 < Sg48						
		F	Sg39 < Sg48						
		G	Sg39 < Sg48						
		H	Sg39 < Sg48						
		I	Sg39 < Sg48						
		J	Sg39 < Sg48						



MOTIVO SG-40

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

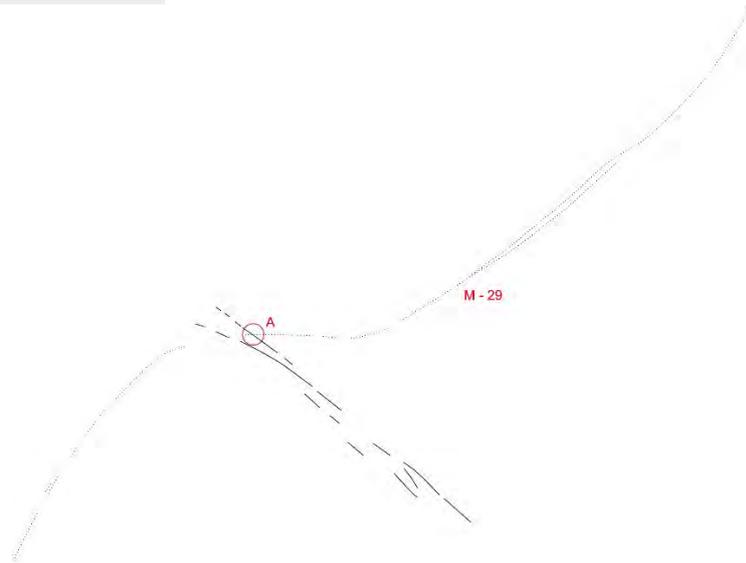
	Sg40 - Sg39
A	Sg40 < Sg39



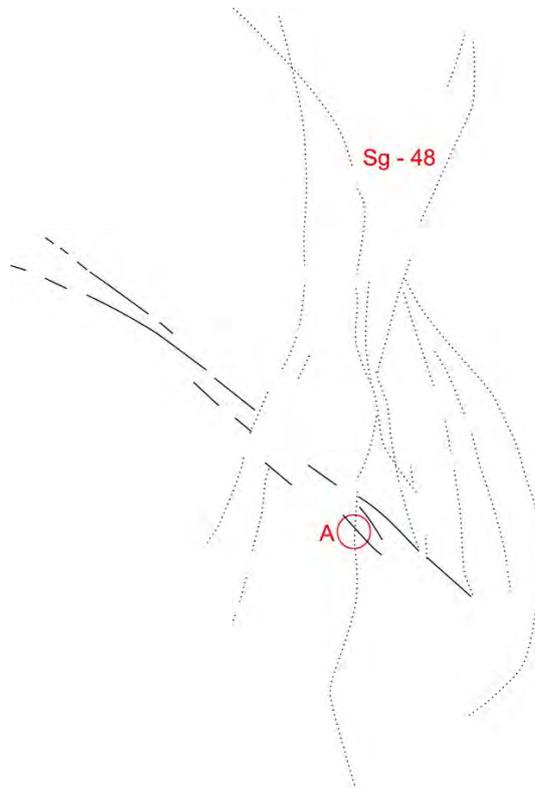
MOTIVO SG-41

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg41 - M29
A	Sg41 > M29



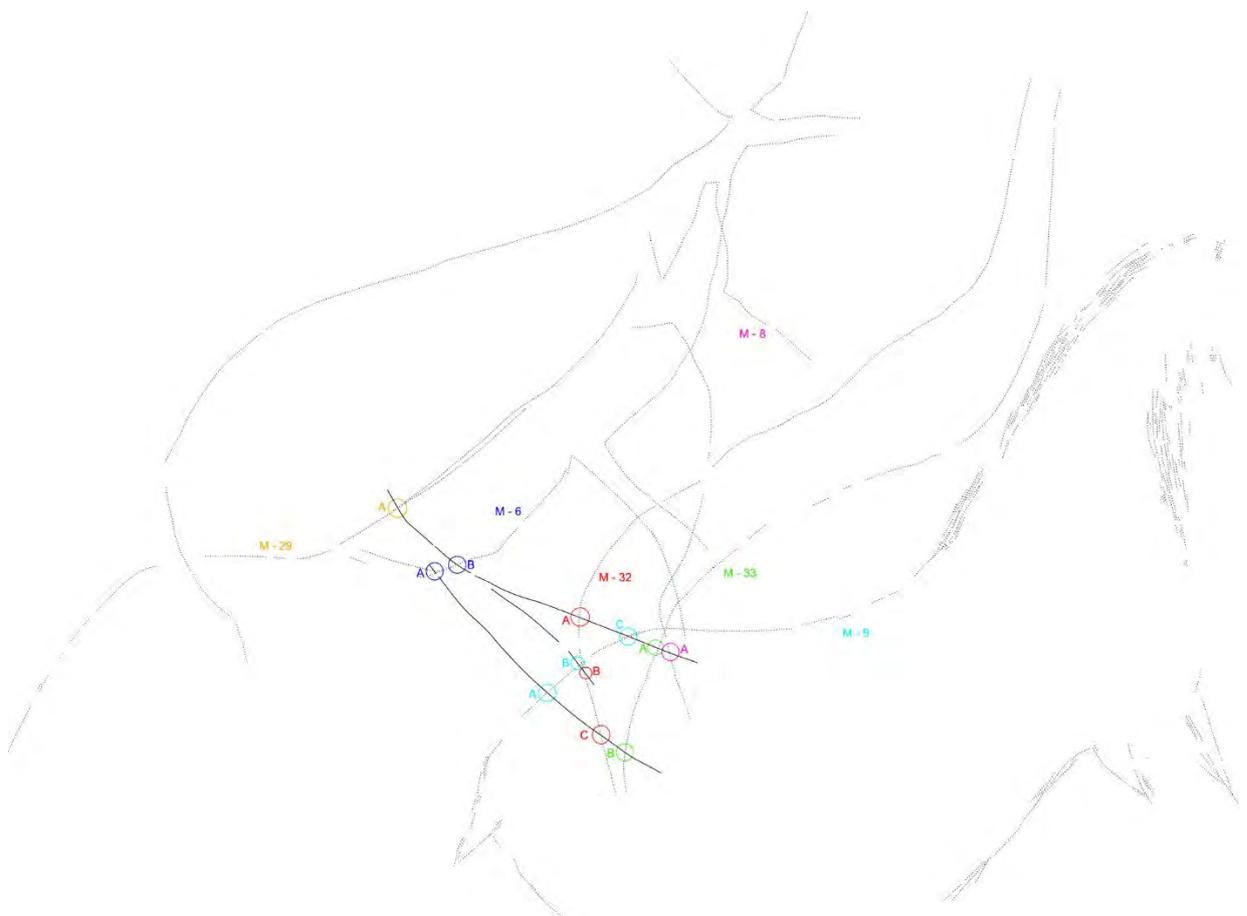
	Sg41 - Sg48
A	Sg41 < Sg48



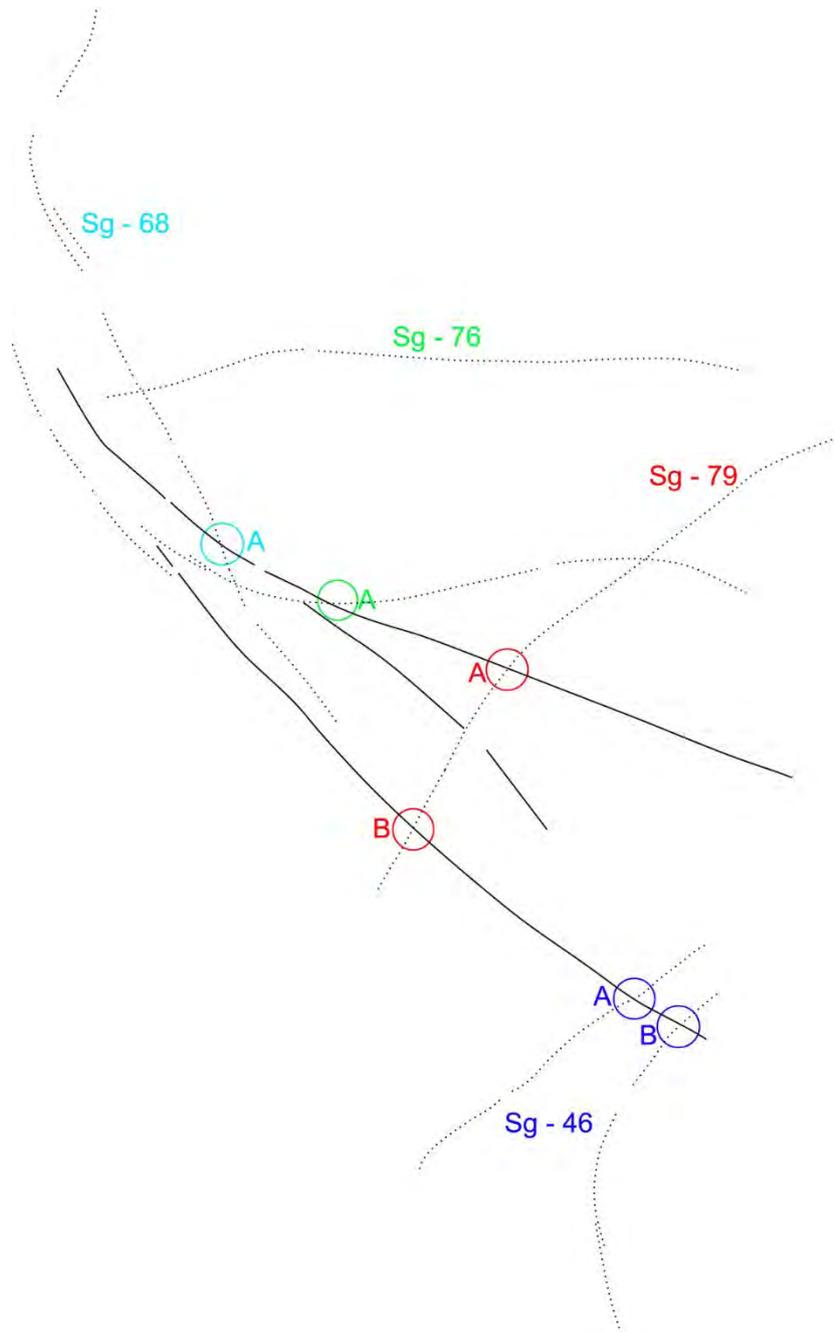
MOTIVO SG-43

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg43 - M6		Sg43 - M8		Sg43 - M9		Sg43 - M29		Sg43 - M32
A	Sg43 < M6	A	Sg43 < M8	A	—	A	Sg43 < M29	A	—
B	—			B	Sg43 < M9			B	Sg43 < M32
				C	—			C	—
	Sg43 - M33								
A	—								
B	Sg43 < M33								



	Sg43 - Sg46		Sg43 - Sg68		Sg43 - Sg76		Sg43 - Sg79
A	Sg43 < Sg46	A	—	A	—	A	—
B	Sg43 < Sg46					B	—

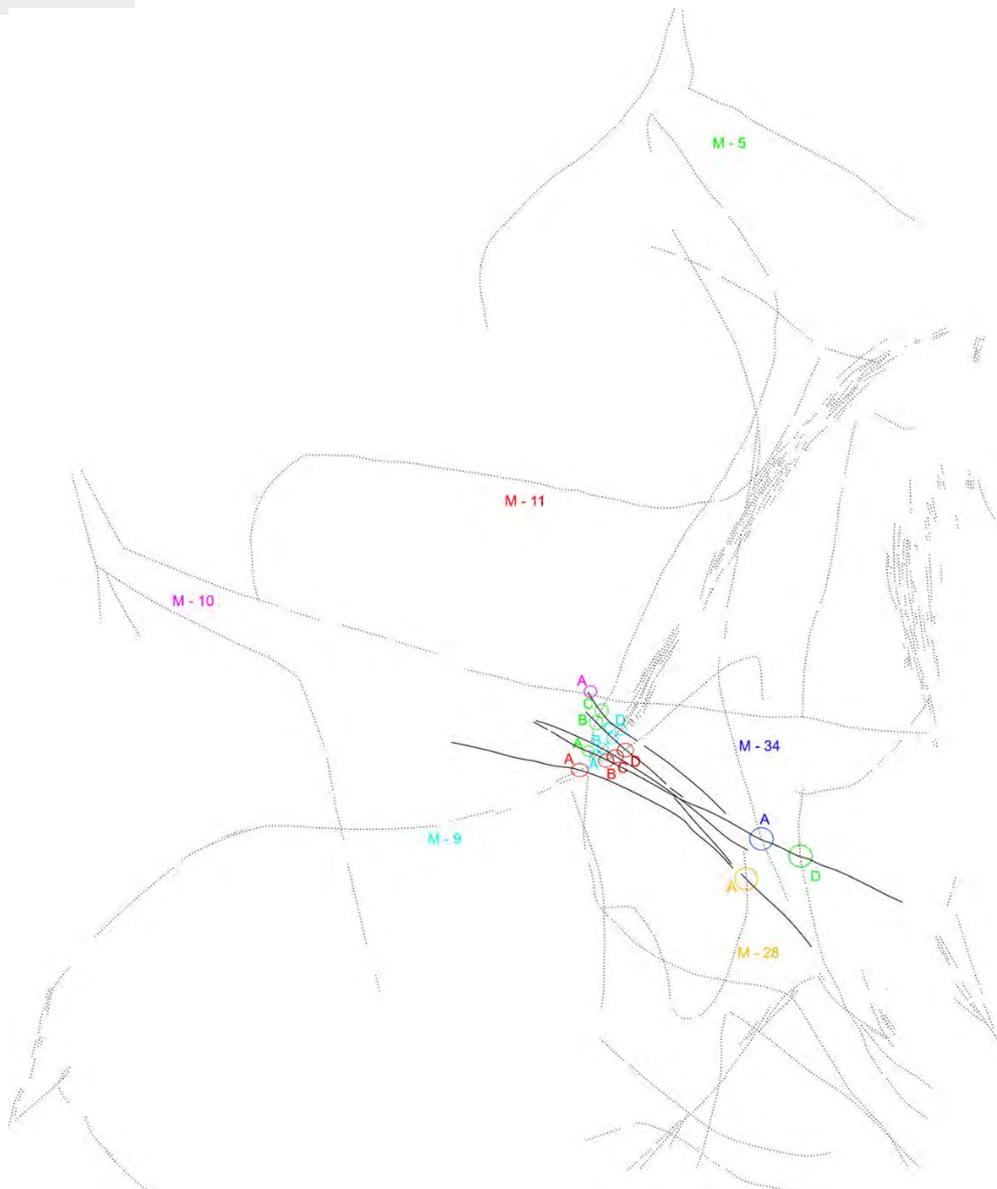


MOTIVO SG-44

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

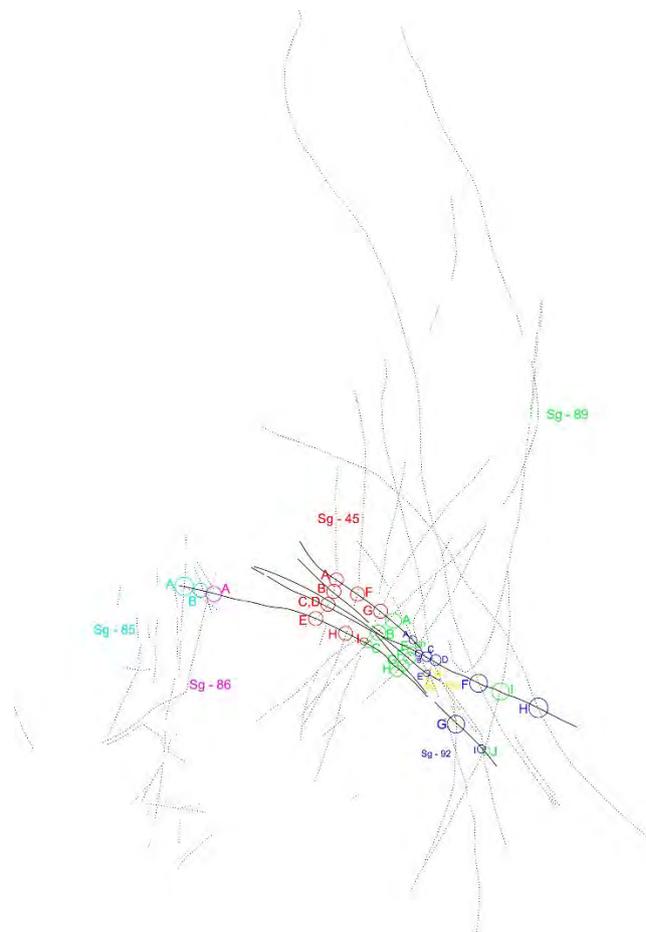
	Sg44 - M5		Sg44 - M9		Sg44 - M10		Sg44 - M11		Sg44 - M28
A	Sg44 > M5	A	—	A	—	A	—	A	—
B	—	B	—			B	—		
C	Sg44 > M5	C	Sg44 < M9			C	Sg44 > M11		
D	Sg44 > M5	D	Sg44 < M9			D	Sg44 > M11		

	Sg44 - M34
A	—



	Sg44 - Sg45		Sg44 - Sg84		Sg44 - Sg85		Sg44 - Sg86		Sg44 - Sg89
A	Sg44 > Sg45	A	—	A	Sg44 > Sg85	A	Sg44 < Sg86	A	Sg44 > Sg89
B	Sg44 > Sg45			B	Sg44 > Sg85			B	Sg44 > Sg89
C	Sg44 > Sg45							C	Sg44 > Sg89
D	Sg44 > Sg45							D	Sg44 > Sg89
E	—							E	Sg44 > Sg89
F	—							F	Sg44 > Sg89
G	—							G	Sg44 > Sg89
H	Sg44 > Sg45							H	Sg44 > Sg89
I	Sg44 > Sg45							I	Sg44 > Sg89
								J	Sg44 > Sg89

	Sg44 - Sg92		Sg44 - Sg102
A	—	A	Sg44 > Sg102
B	Sg44 < Sg92		
C	Sg44 < Sg92		
D	Sg44 < Sg92		
E	—		
F	Sg44 < Sg92		
G	—		
H	—		
I	—		



MOTIVO SG-45

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

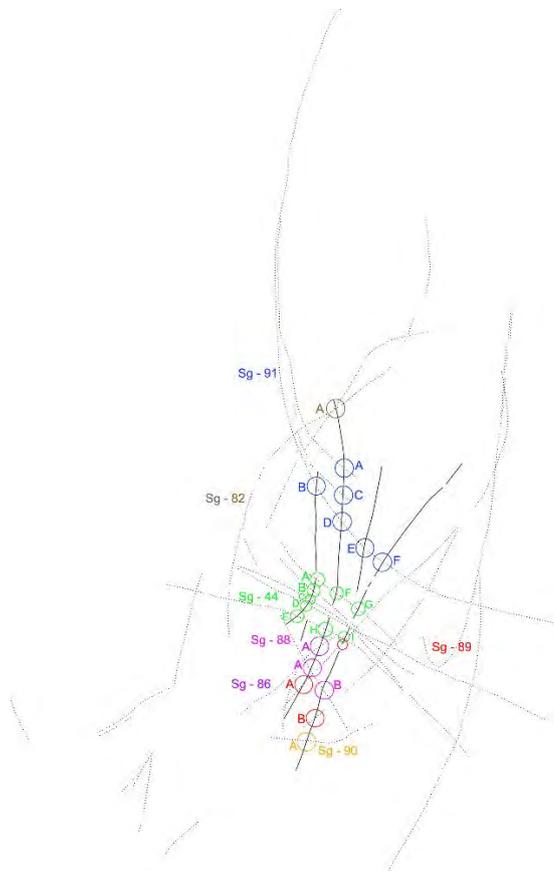
	Sg45 - M2		Sg45 - M5		Sg45 - M7		Sg45 - M9		Sg45 - M10
A	Sg45 < M2	A	Sg45 < M5	A	Sg45 < M7	A	Sg45 < M9	A	Sg45 < M10
B	Sg45 < M2	B	Sg45 < M5	B	Sg45 < M7	B	Sg45 < M9	B	Sg45 < M10
		C	Sg45 < M5	C	Sg45 < M7			C	—
		D	Sg45 < M5					D	Sg45 < M10
								E	Sg45 < M10

	Sg45 - M11		Sg45 - M28		Sg45 - M33		Sg45 - M34
A	Sg45 < M11	A	—	A	Sg45 < M33	A	Sg45 < M34
B	Sg45 < M11						
C	—						
D	—						



	Sg45 - Sg44		Sg45 - Sg82		Sg45 - Sg86		Sg45 - Sg88		Sg45 - Sg89
A	Sg45 < Sg44	A	Sg45 < Sg82	A	Sg45 < Sg86	A	Sg45 < Sg88	A	—
B	Sg45 < Sg44					B	—	B	—
C	Sg45 < Sg44								
D	Sg45 < Sg44								
E	—								
F	—								
G	—								
H	Sg45 < Sg44								
I	Sg45 < Sg44								

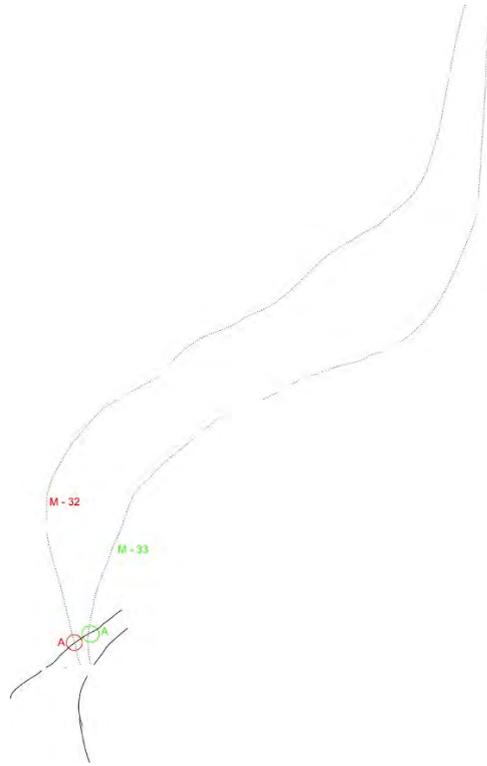
	Sg45 - Sg90		Sg45 - Sg91		Sg45 - Sg92
A	—	A	Sg45 < Sg91	A	Sg45 < Sg92
		B	Sg45 < Sg91	B	Sg45 < Sg92
		C	Sg45 < Sg91	C	—
		D	—	D	—
		E	Sg45 < Sg91	E	Sg45 < Sg92
		F	Sg45 < Sg91	F	—
				G	Sg45 < Sg92



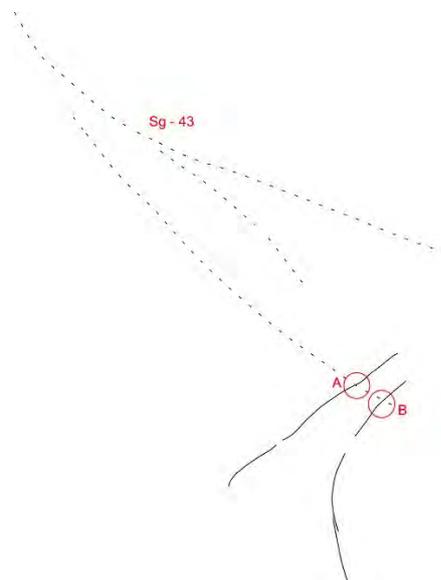
MOTIVO SG-46

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg46 - M32		Sg46 - M33
A	Sg46 > M32	A	Sg46 < M33



	Sg46 - Sg43
A	Sg46 > Sg43
B	Sg46 > Sg43



MOTIVO SG-48

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

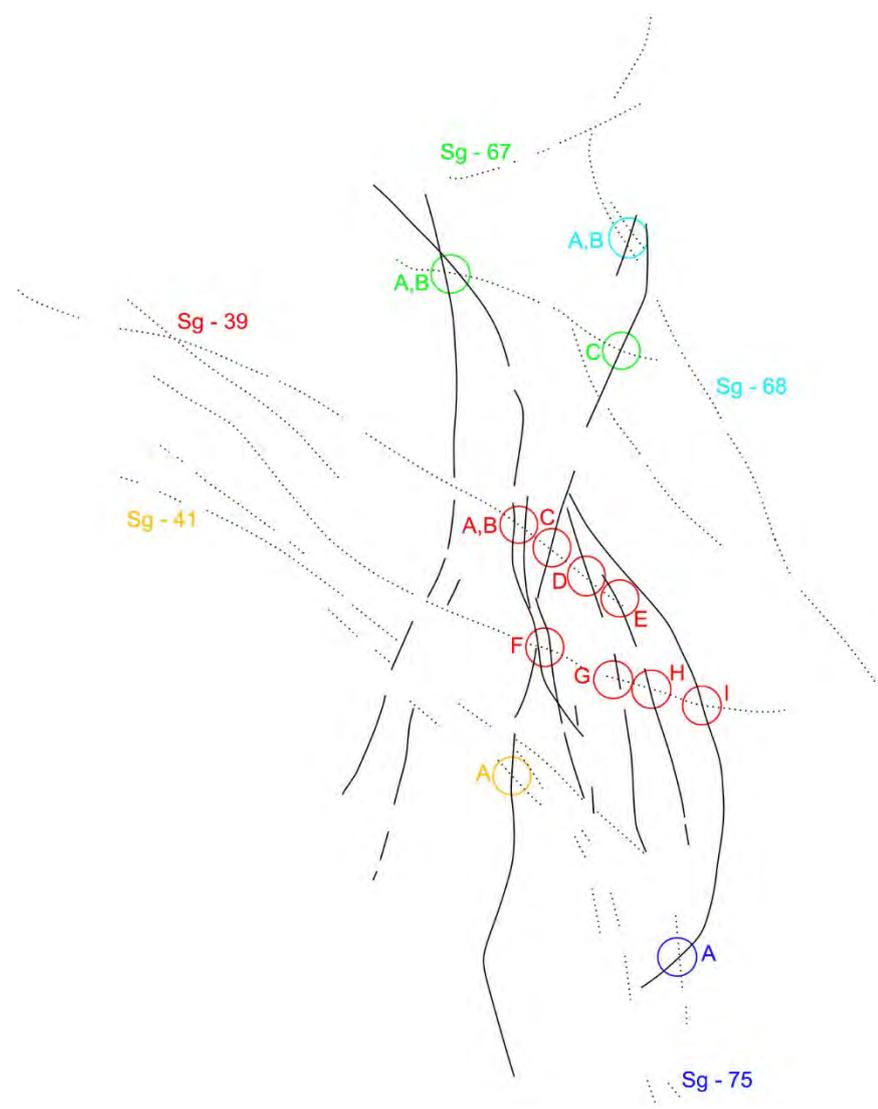
	Sg48 - M6		Sg48 - M29
A	—	A	—
		B	—



	Sg48 - Sg39		Sg48 - Sg41		Sg48 - Sg52		Sg48 - Sg67		Sg48 - Sg68
A	Sg48 > Sg39	A	Sg48 > Sg41	A	Sg48 < Sg52	A	Sg48 > Sg67	A	Sg48 > Sg68
B	Sg48 > Sg39			B	Sg48 < Sg52	B	Sg48 > Sg67	B	Sg48 > Sg68
C	Sg48 > Sg39					C	—		

- D Sg48 > Sg39
- E Sg48 > Sg39
- F Sg48 > Sg39
- G Sg48 > Sg39
- H Sg48 > Sg39
- I Sg48 > Sg39

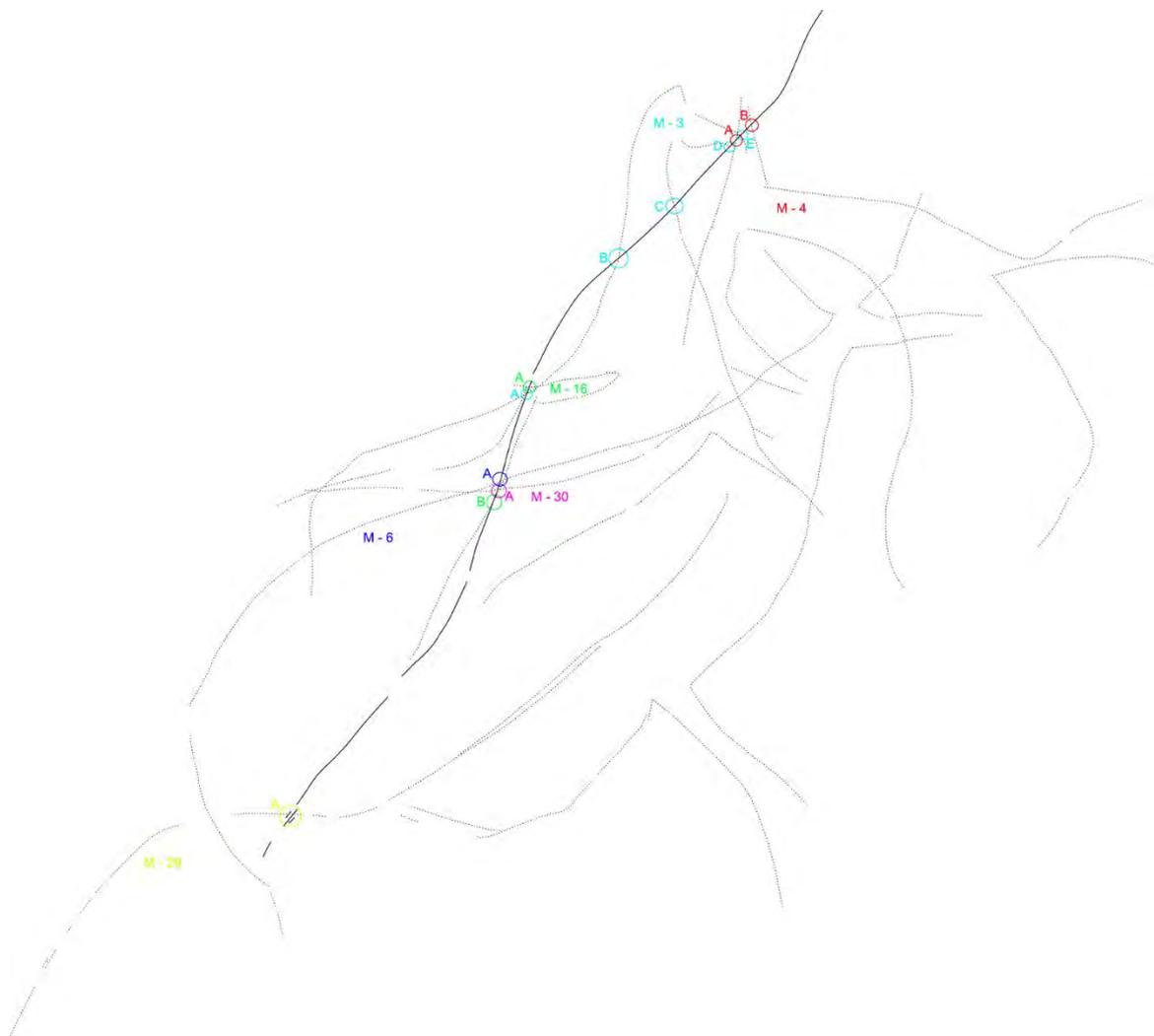
- Sg48 - Sg75
- A Sg48 > Sg75



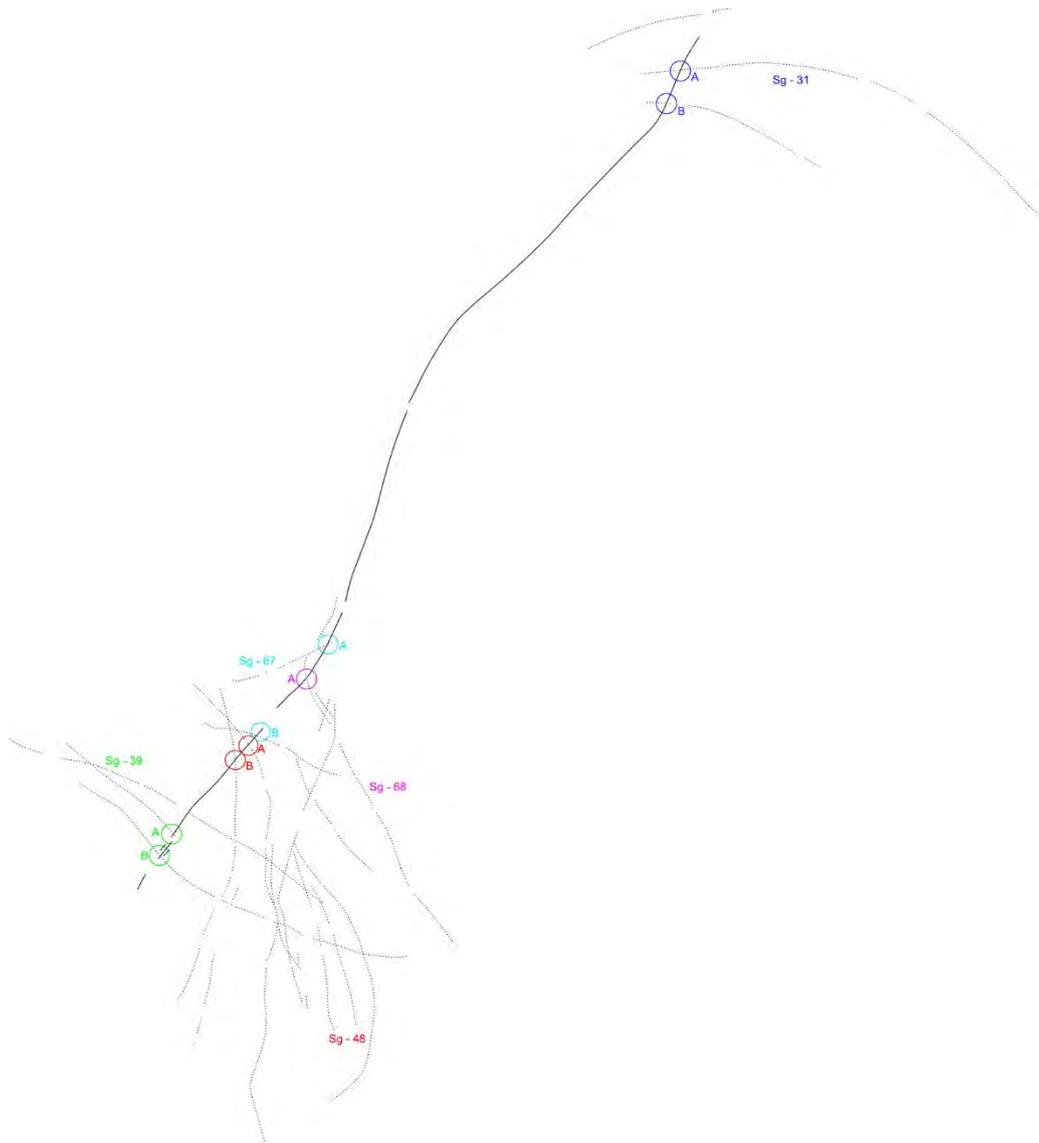
MOTIVO SG-52

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg52-M3		Sg52-M4		Sg52-M6		Sg52-M16		Sg52-M29		Sg52-M30
A	—	A	—	A	—	A	—	A	—	A	—
B	—	B	—			B	—				
C	—										
D	—										
E	—										



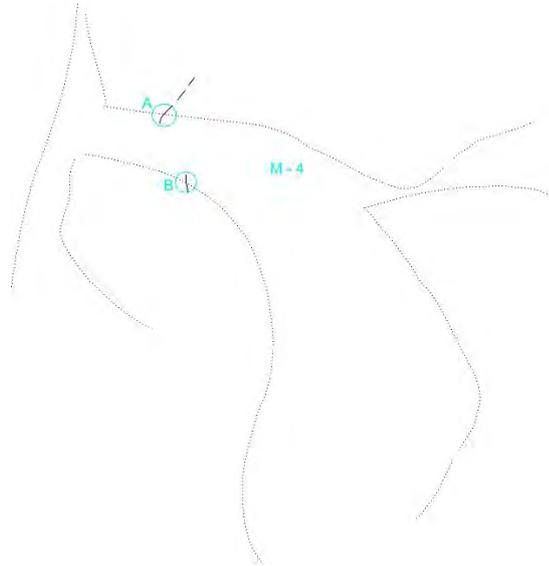
	Sg52 - Sg31		Sg52 - Sg39		Sg52 - Sg48		Sg52 - Sg67		Sg52 - Sg68
A	—	A	Sg52 > Sg39	A	Sg52 > Sg48	A	—	A	Sg52 > Sg68
B	—	B	—	B	Sg52 > Sg48	B	Sg52 > Sg67		



MOTIVO SG-53

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg53 - M4
A	—
B	—



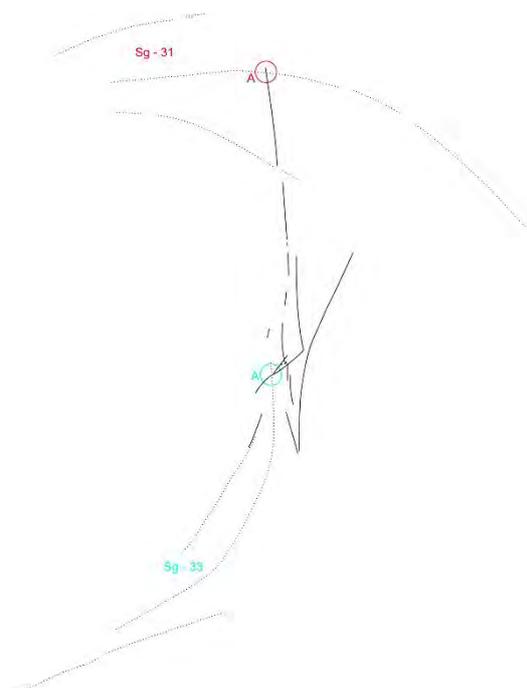
MOTIVO SG-54

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg54 - M6		Sg54 - M18
A	—	A	—
B	—	B	—
C	—	C	—
D	—		



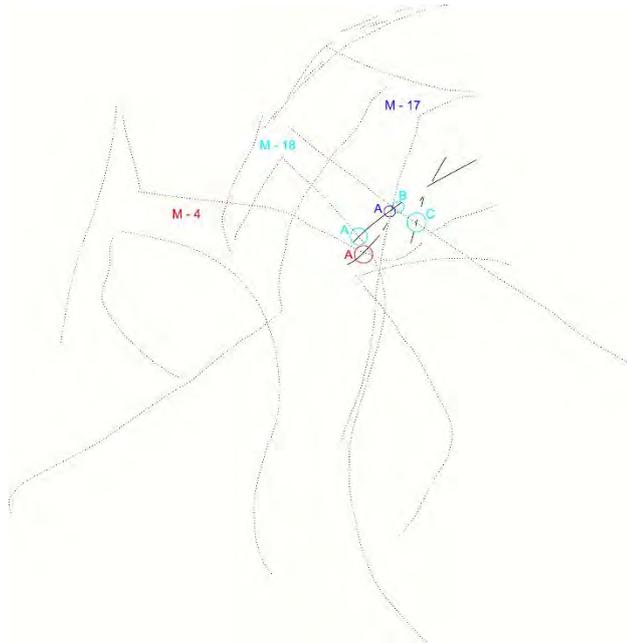
	Sg54 - Sg31		Sg54 - Sg33
A	—	A	Sg54 > Sg33



MOTIVO SG-56

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

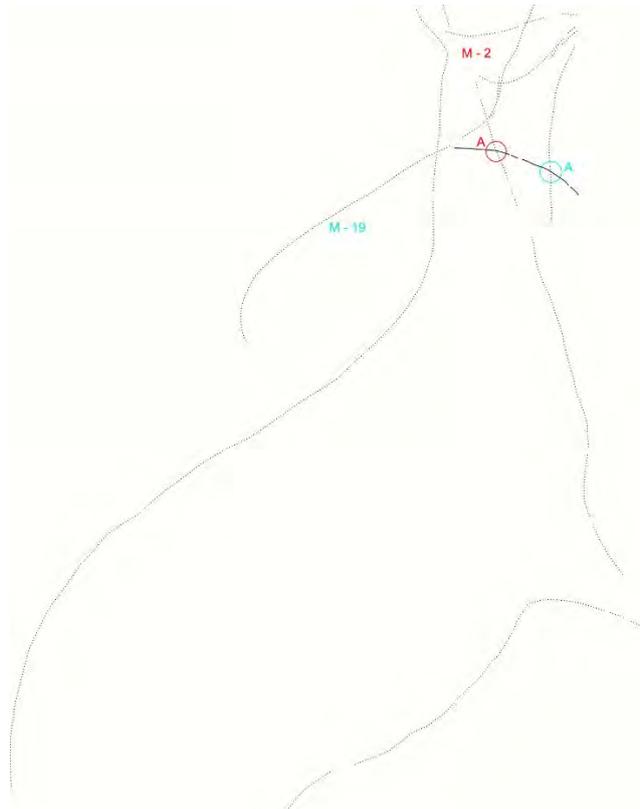
	Sg56 - M4		Sg56 - M17		Sg56 - M18
A	—	A	Sg56 < M17	A	Sg56 > M18
				B	—
				C	—



MOTIVO SG-58

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg58 - M2		Sg58 - M19
A	Sg58 > M2	A	Sg58 < M19



MOTIVO SG-59

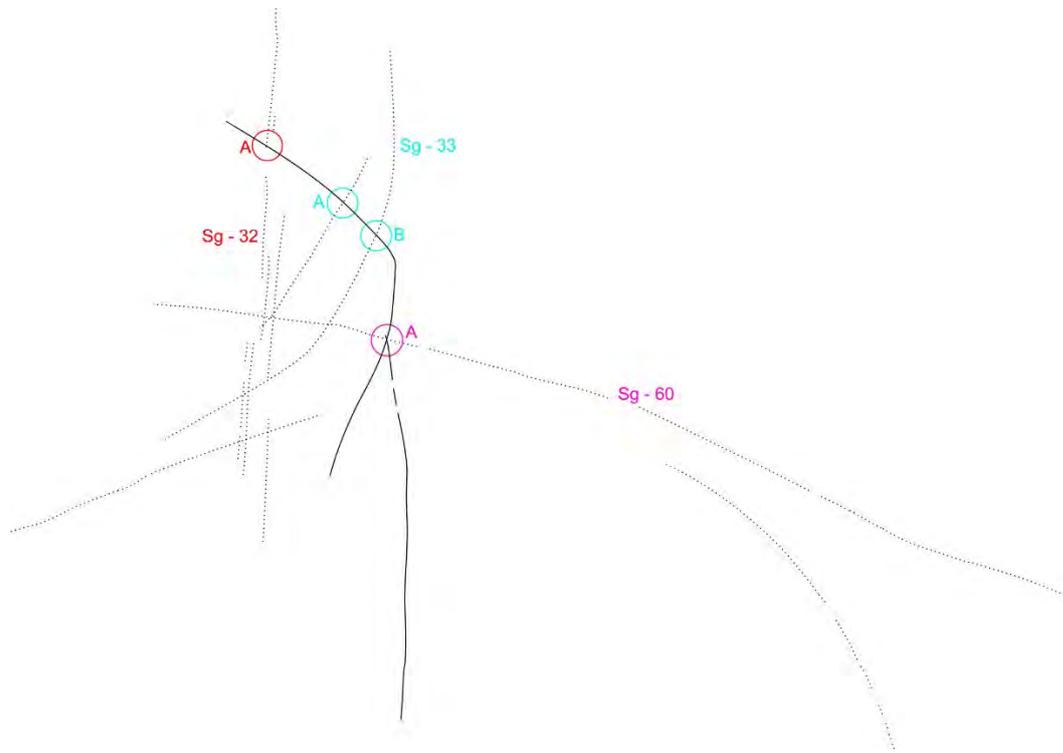
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg59 - M4		Sg59 - M6		Sg59 - M7		Sg59 - M8		Sg59 - M11
A	—	A	Sg59 < M6	A	Sg59 < M7	A	Sg59 > M8	A	Sg59 < M11
B	Sg59 < M4			B	Sg59 < M7			B	Sg59 < M11
				C	Sg59 < M7				
				D	Sg59 < M7				
				E	Sg59 < M7				
				F	Sg59 < M7				

	Sg59 - M17		Sg59 - M31		Sg59 - M32
A	—	A	Sg59 < M31	A	—



	Sg59 - Sg32		Sg59 - Sg33		Sg59 - Sg60
A	—	A	Sg59 < Sg33	A	Sg59 > Sg60
		B	Sg59 < Sg33		



MOTIVO SG-60

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg60 - M2		Sg60 - M3		Sg60 - M4		Sg60 - M5		Sg60 - M6
A	Sg60 < M2	A	Sg60 < M3	A	Sg60 < M4	A	Sg60 < M5	A	Sg60 < M6
				B	Sg60 < M4	B	Sg60 < M5		

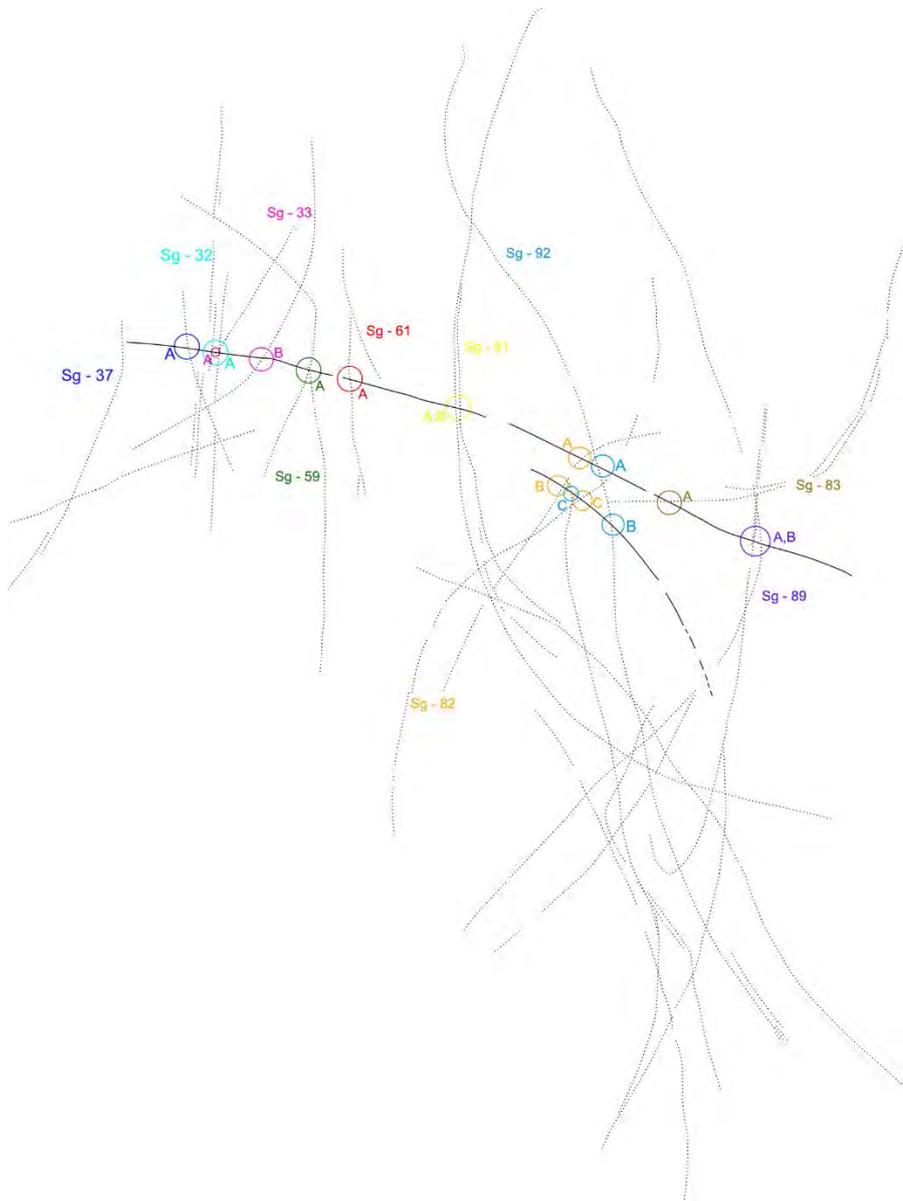
	Sg60 - M7		Sg60 - M8		Sg60 - M9		Sg60 - M11		Sg60 - M31
A	Sg60 < M7	A	Sg60 < M8	A	Sg60 < M9	A	Sg60 < M11	A	Sg60 < M31
		B	Sg60 < M8	B	Sg60 < M9	B	—		
				C	Sg60 < M9	C	Sg60 < M11		

	Sg60 - M33		Sg60 - M34
A	Sg60 < M33	A	Sg60 < M34
B	Sg60 < M33		



	Sg60 - Sg32		Sg60 - Sg33		Sg60 - Sg37		Sg60 - Sg59		Sg60 - Sg61
A	—	A	—	A	—	A	Sg60 < Sg59	A	Sg60 < Sg61
B	Sg60 > Sg32	B	Sg60 < Sg33						

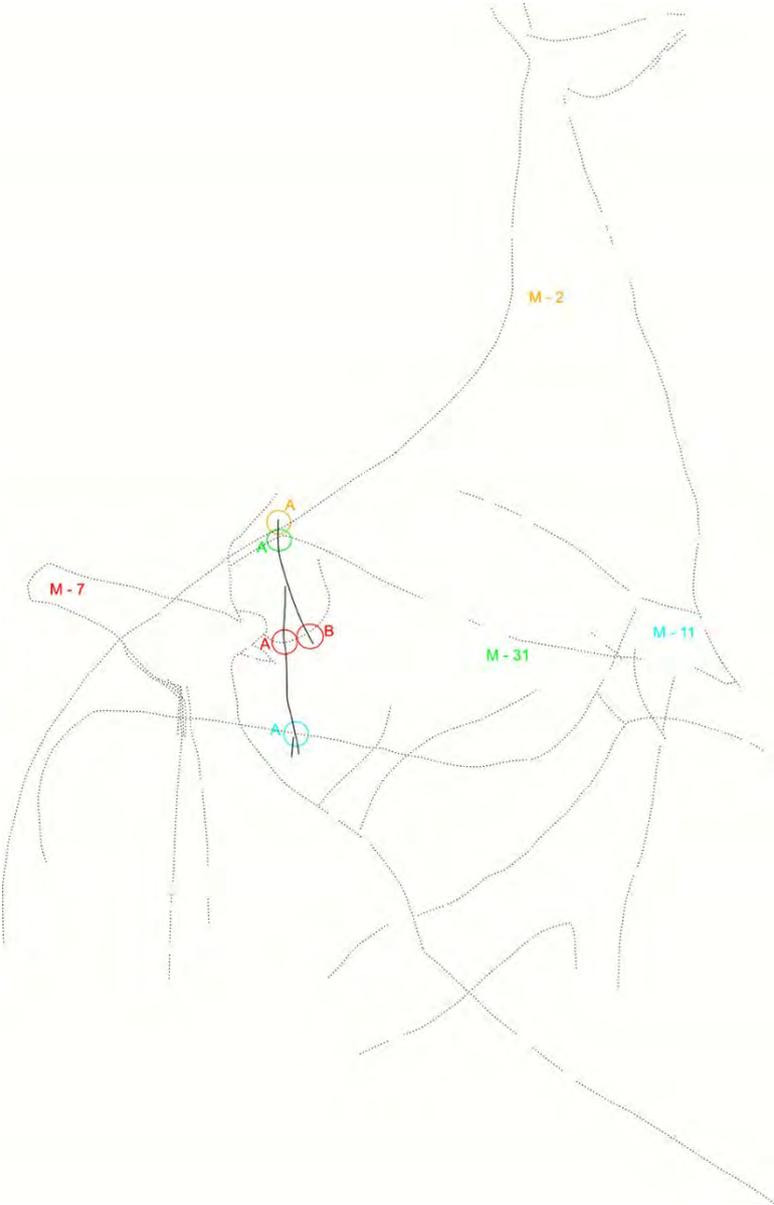
	Sg60 - Sg82		Sg60 - Sg83		Sg60 - Sg89		Sg60 - Sg91		Sg60 - Sg92
A	—	A	—	A	—	A	Sg60 < Sg91	A	Sg60 < Sg92
B	—			B	—	B	Sg60 < Sg91	B	Sg60 < Sg92
C	—							C	—



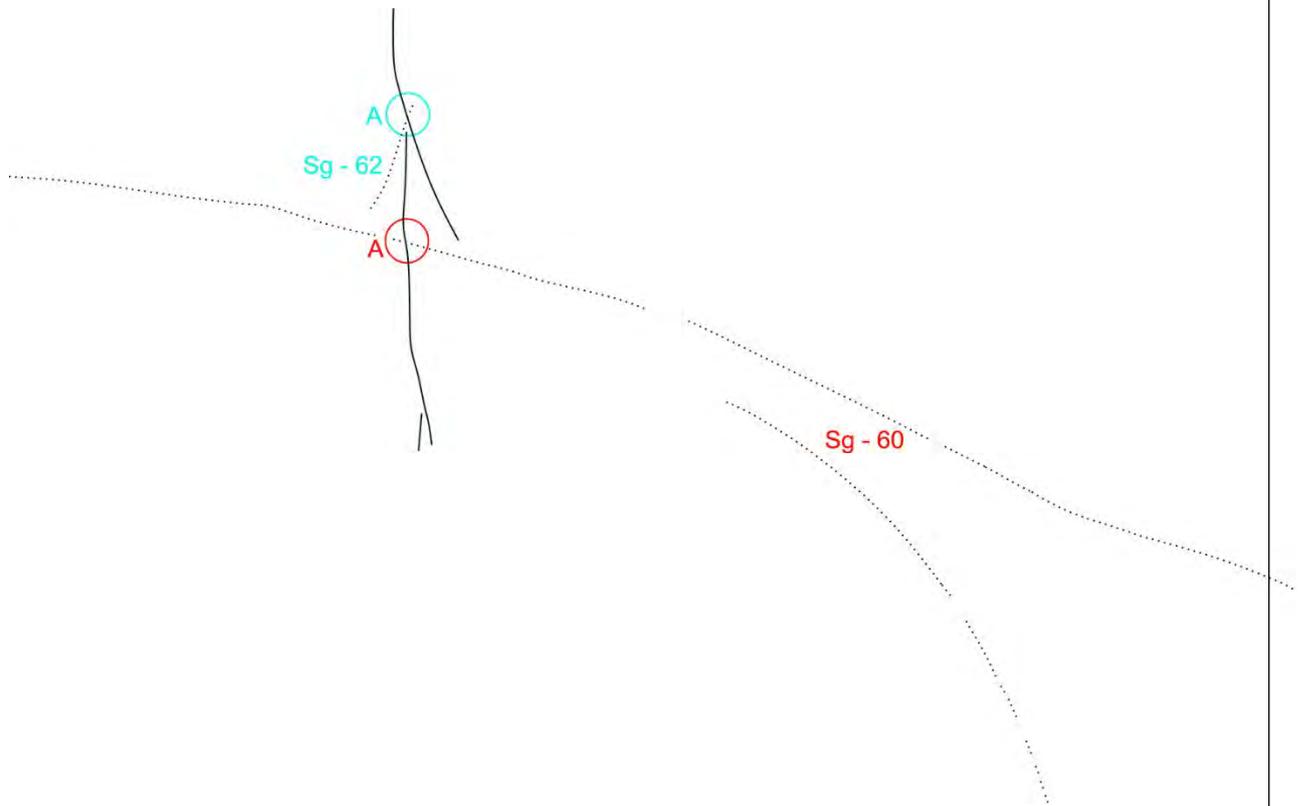
MOTIVO SG-61

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg61 - M2		Sg61 - M7		Sg61 - M11		Sg61 - M31
A	Sg61 > M2	A	Sg61 > M7	A	Sg61 > M11	A	Sg61 > M31
		B	Sg61 > M7				



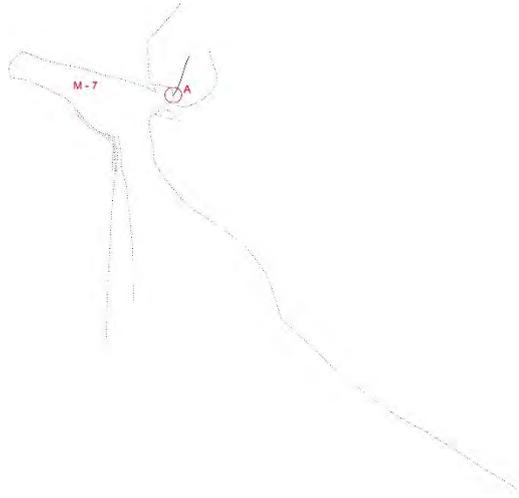
	Sg61 - Sg60		Sg61 - Sg62
A	Sg61 > Sg60	A	Sg61 > Sg62



MOTIVO SG-62

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg62 - M7
A	Sg62 > M7



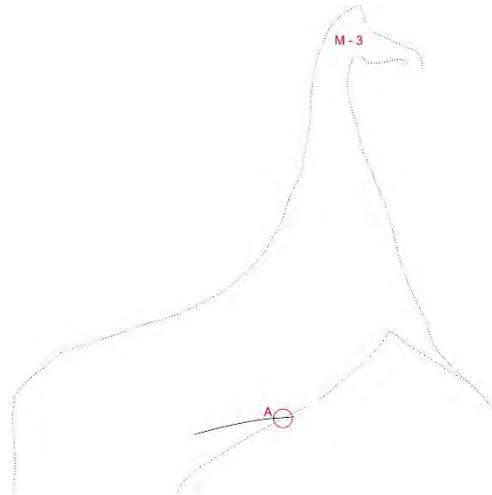
	Sg62 - Sg61
A	Sg62 < Sg61



MOTIVO SG-63

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

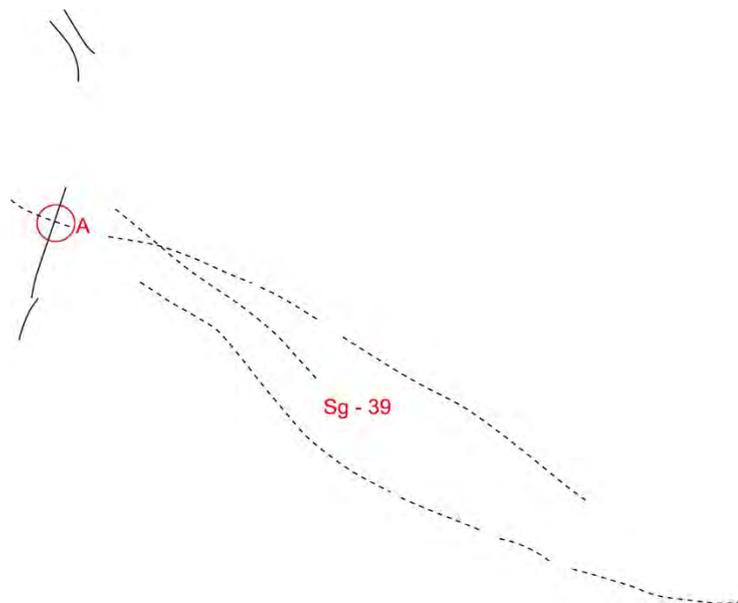
	Sg63 - M3
A	—



MOTIVO SG-64

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

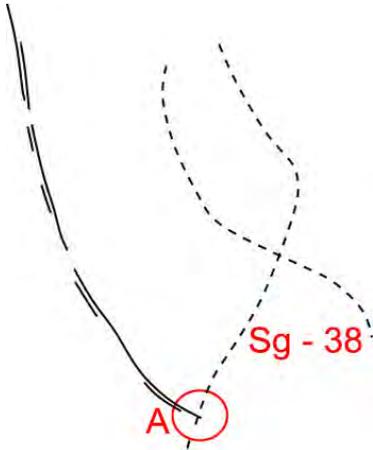
	Sg64 - Sg39
A	Sg64 < Sg39



MOTIVO SG-66

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

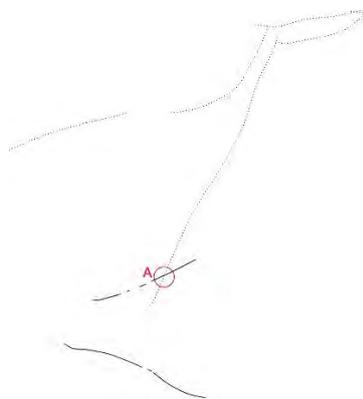
	Sg66 - Sg38
A	Sg66 > Sg38



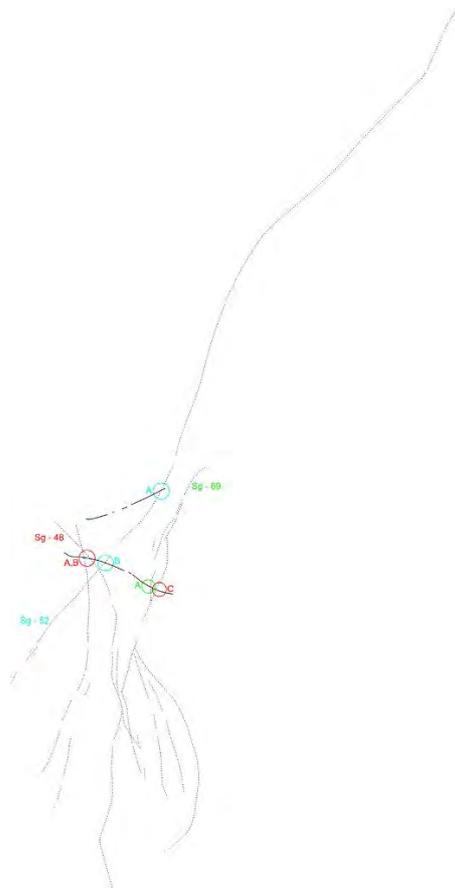
MOTIVO SG-67

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg67 - M16
A	Sg67 > M16



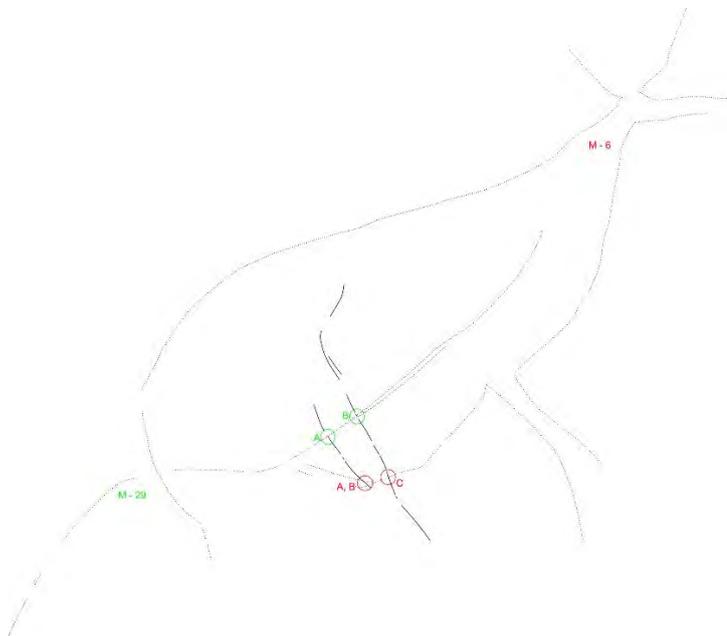
	Sg67 - Sg48		Sg67 - Sg52		Sg67 - Sg69
A	Sg67 < Sg48	A	—	A	Sg67 > Sg69
B	Sg67 < Sg48	B	Sg67 < Sg52		
C	—				



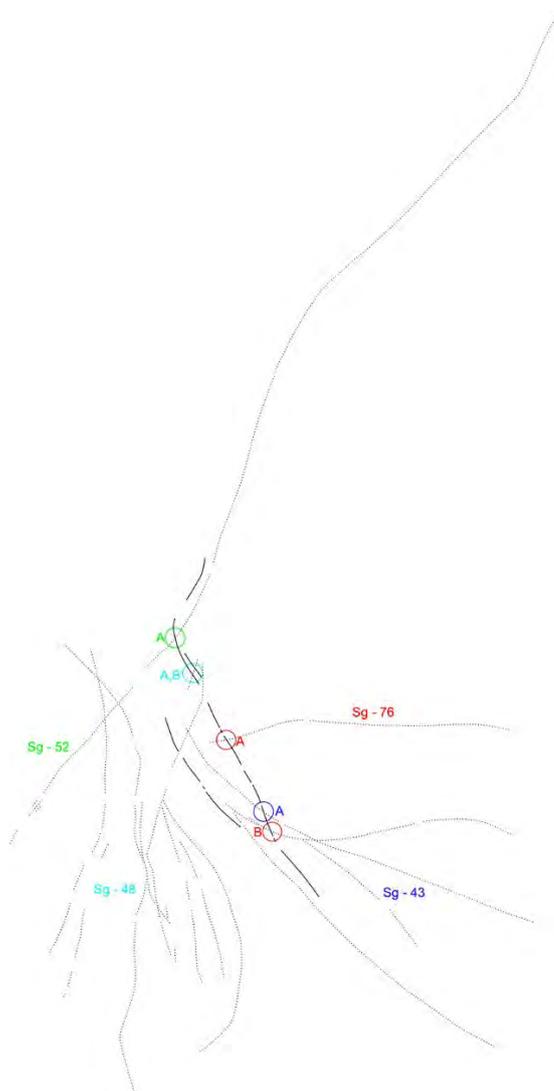
MOTIVO SG-68

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg68 - M6		Sg68 - M29
A	Sg68 < M6	A	—
B	Sg68 < M6	B	—
C	—		



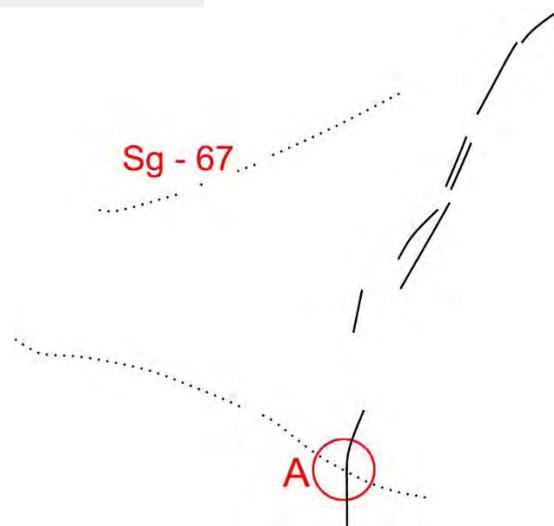
	Sg68 - Sg43		Sg68 - Sg48		Sg68 - Sg52		Sg68 - Sg76
A	—	A	Sg68 < Sg48	A	Sg68 < Sg52	A	—
		B	Sg68 < Sg48			B	—



MOTIVO SG-69

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

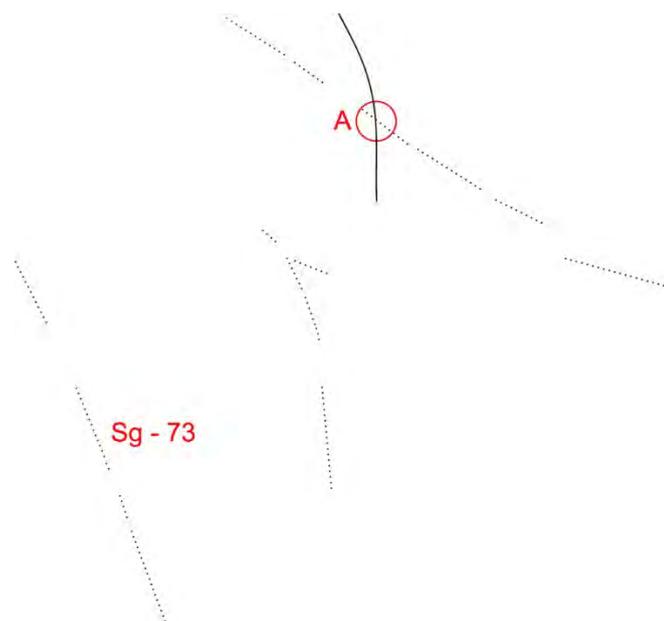
	Sg69 - Sg67
A	Sg69 < Sg67



MOTIVO SG-72

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

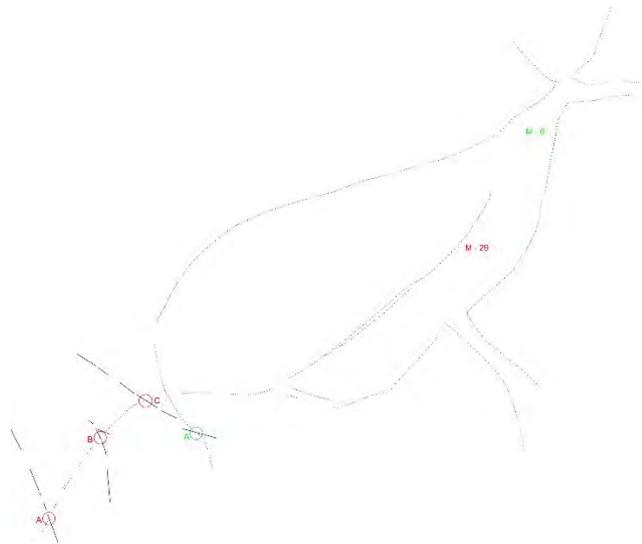
	Sg72 - Sg73
A	Sg72 > Sg73



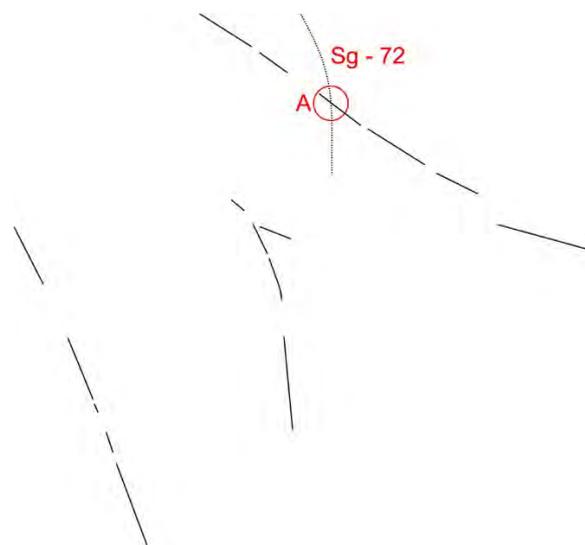
MOTIVO SG-73

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg73 - M6		Sg73 - M29
A	Sg73 < M6	A	Sg73 < M29
		B	Sg73 < M29
		C	Sg73 < M29



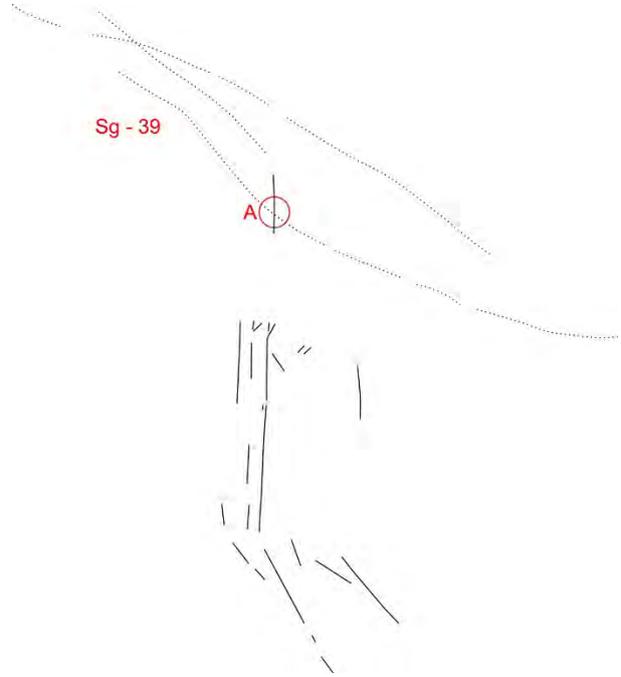
	Sg73 - Sg72
A	Sg73 < Sg72



MOTIVO SG-74

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

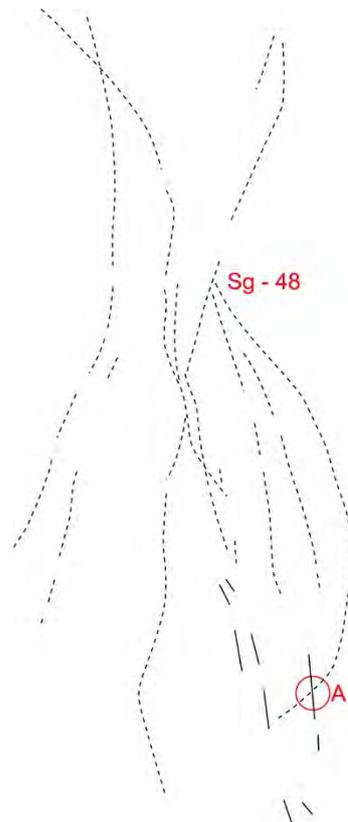
	Sg74 - Sg39
A	Sg74 < Sg39



MOTIVO SG-75

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

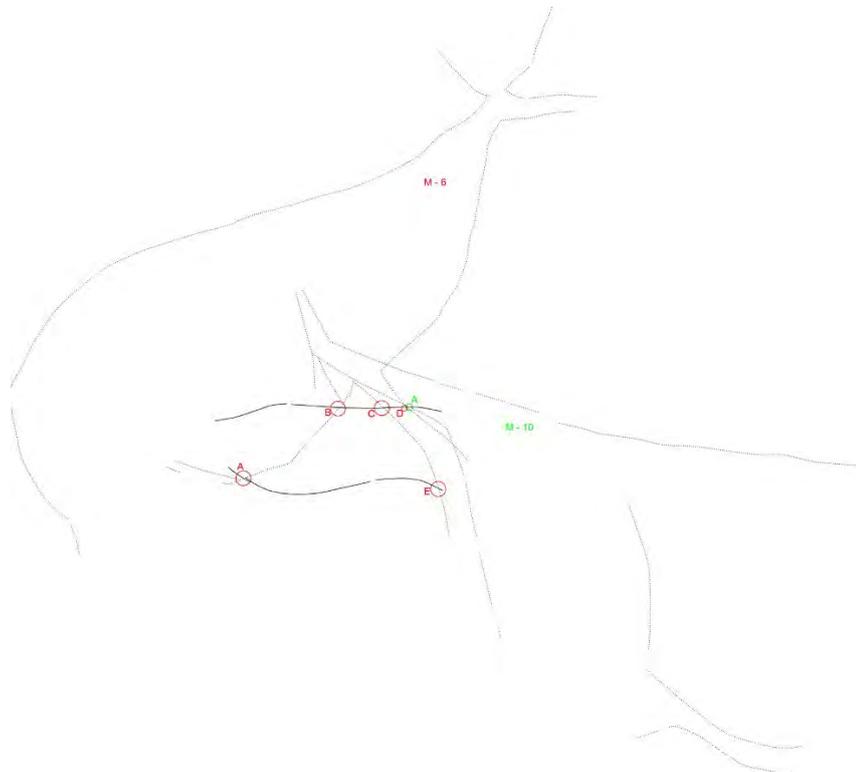
	Sg75 - Sg48
A	Sg75 < Sg48



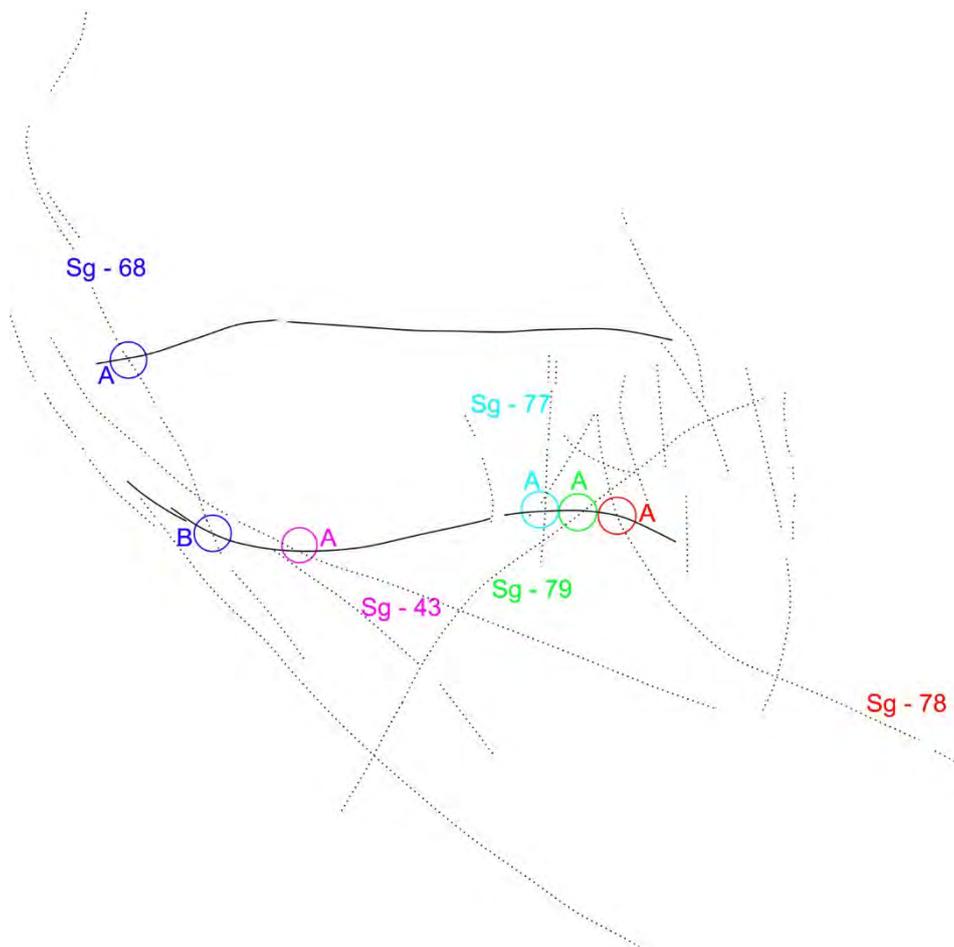
MOTIVO SG-76

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg76 - M6		Sg76 - M10
A	—	A	—
B	—		
C	—		
D	—		
E	Sg76 > M6		



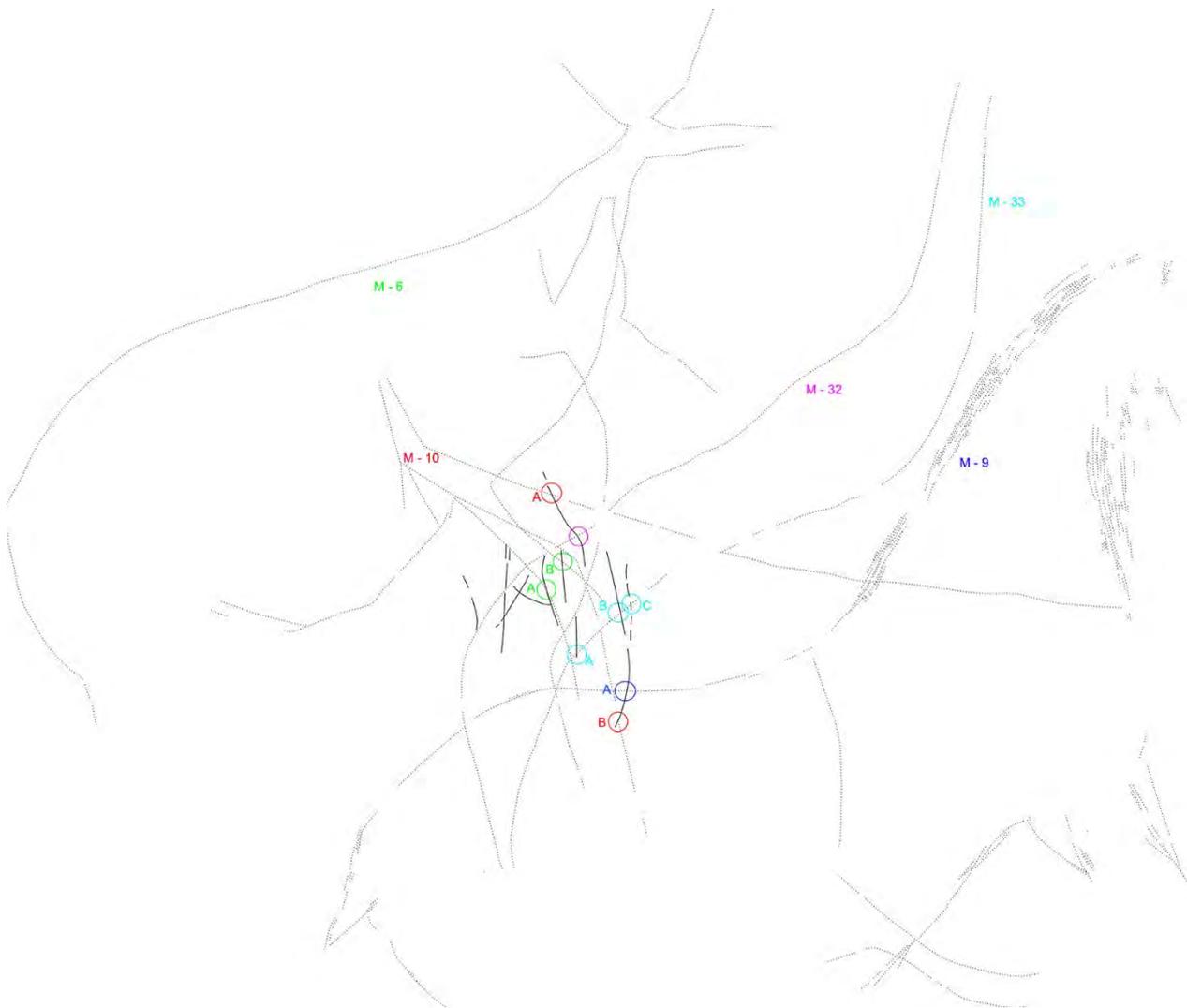
	Sg76 - Sg43		Sg76 - Sg68		Sg76 - Sg77		Sg76 - Sg78		Sg76 - Sg79
A	—	A	Sg76 < Sg68	A	—	A	Sg76 < Sg78	A	Sg76 > Sg79
		B	—						



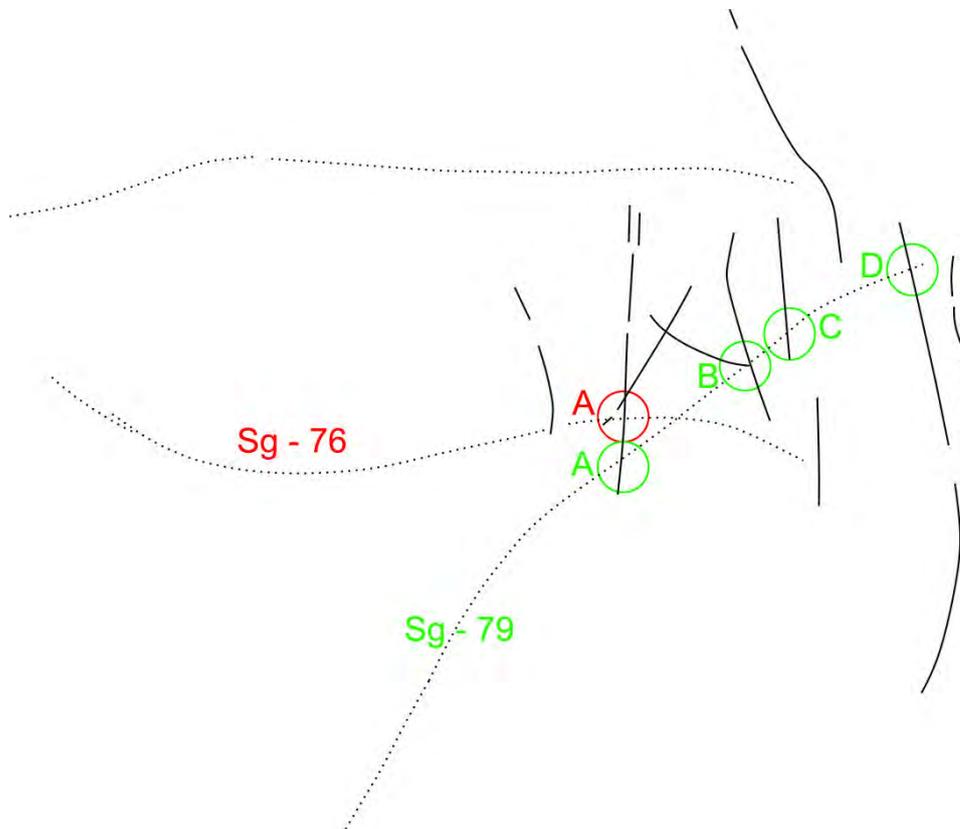
MOTIVO SG-77

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg77 - M6		Sg77 - M9		Sg77 - M10		Sg77 - M32		Sg77 - M33
A	Sg77 < M6	A	—	A	Sg77 < M10	A	Sg77 < M32	A	Sg77 < M33
B	Sg77 < M6			B	—			B	—
								C	—



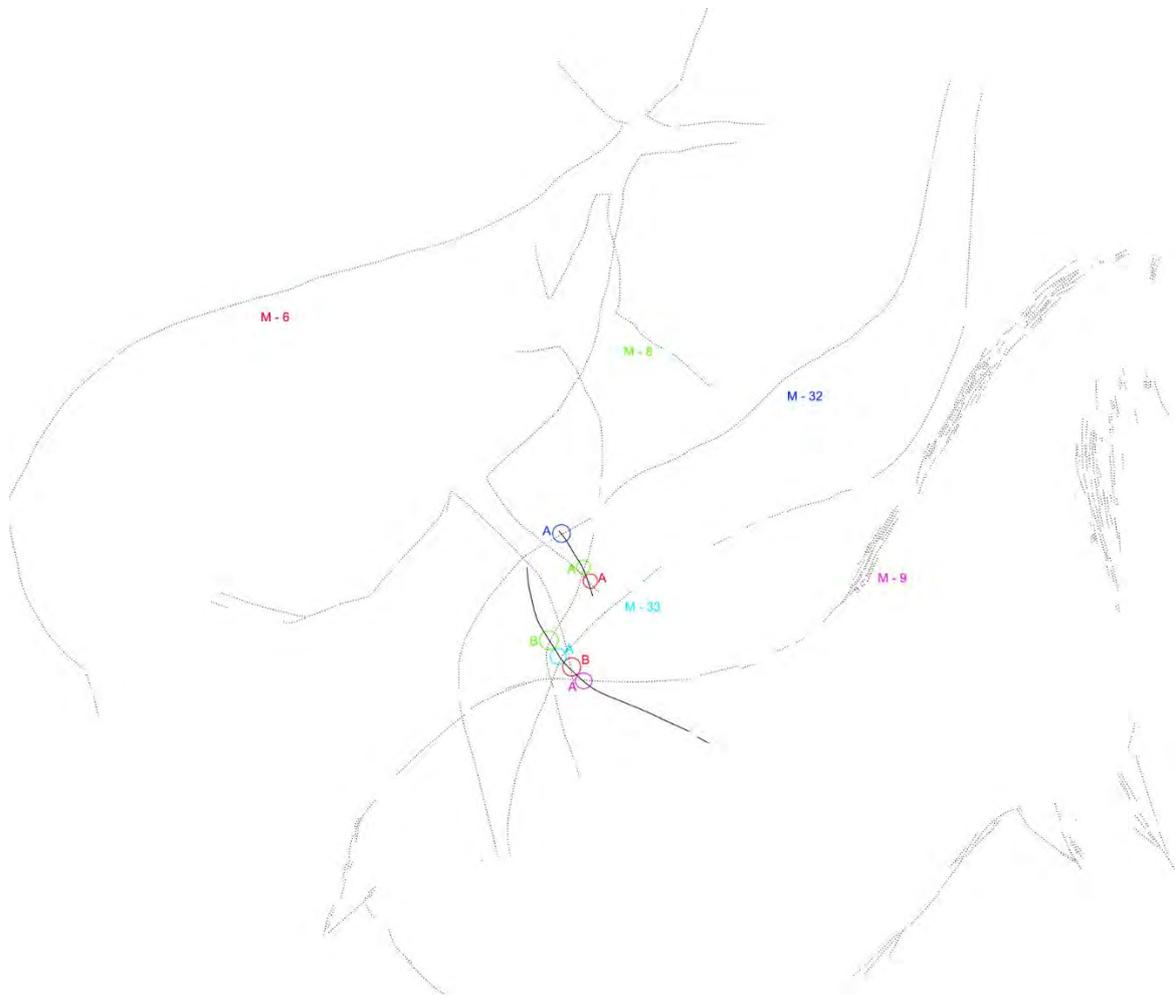
	Sg77 - Sg76		Sg77 - Sg78		Sg77 - Sg79
A	—	A	Sg77 < Sg78	A	—
		B	—	B	Sg77 < Sg79
				C	Sg77 < Sg79
				D	—



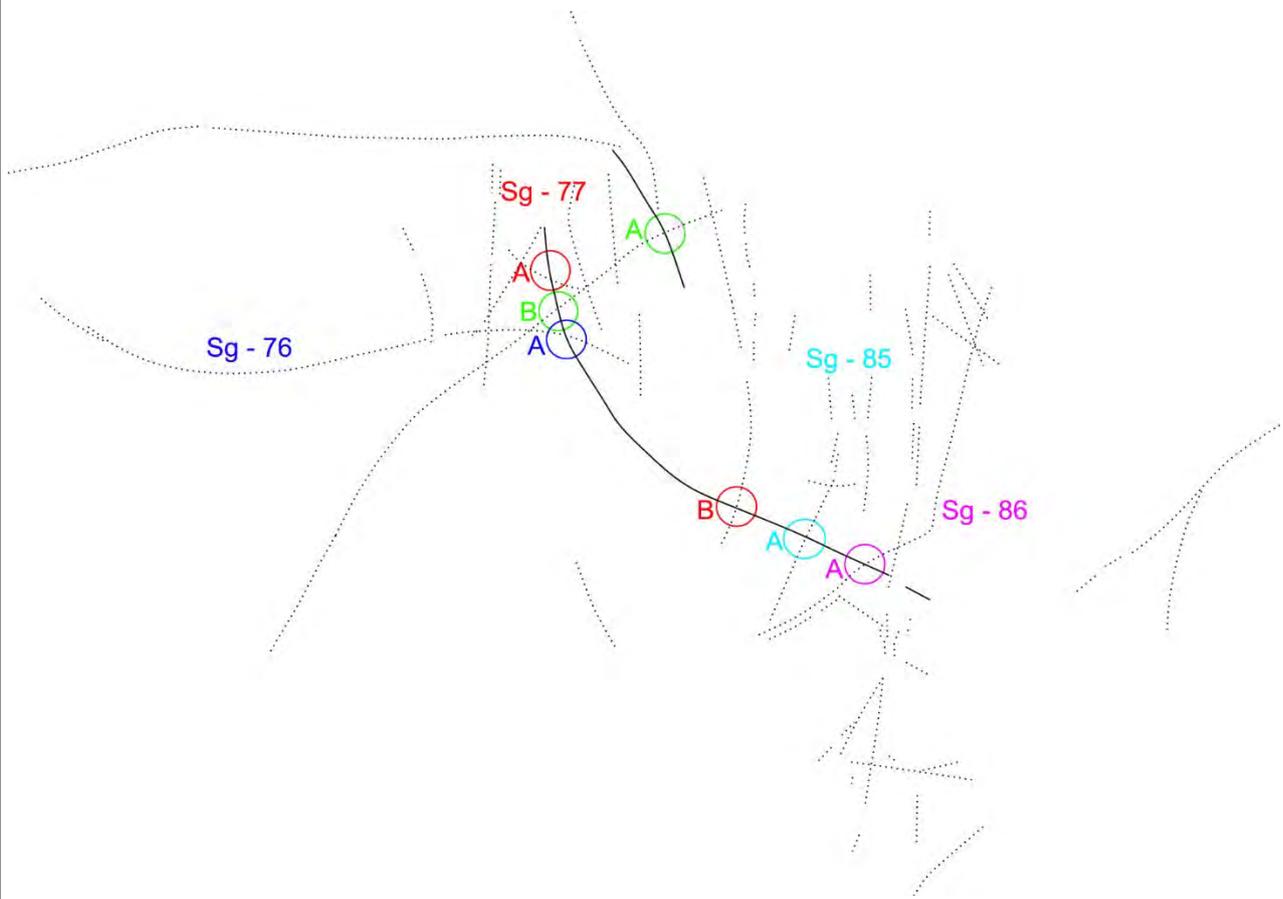
MOTIVO SG-78

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg78 - M6		Sg78 - M8		Sg78 - M9		Sg78 - M32		Sg78 - M33
A	Sg78 > M6	A	Sg78 > M8	A	—	A	Sg78 < M32	A	Sg78 < M33
B	Sg78 > M6	B	Sg78 > M8						



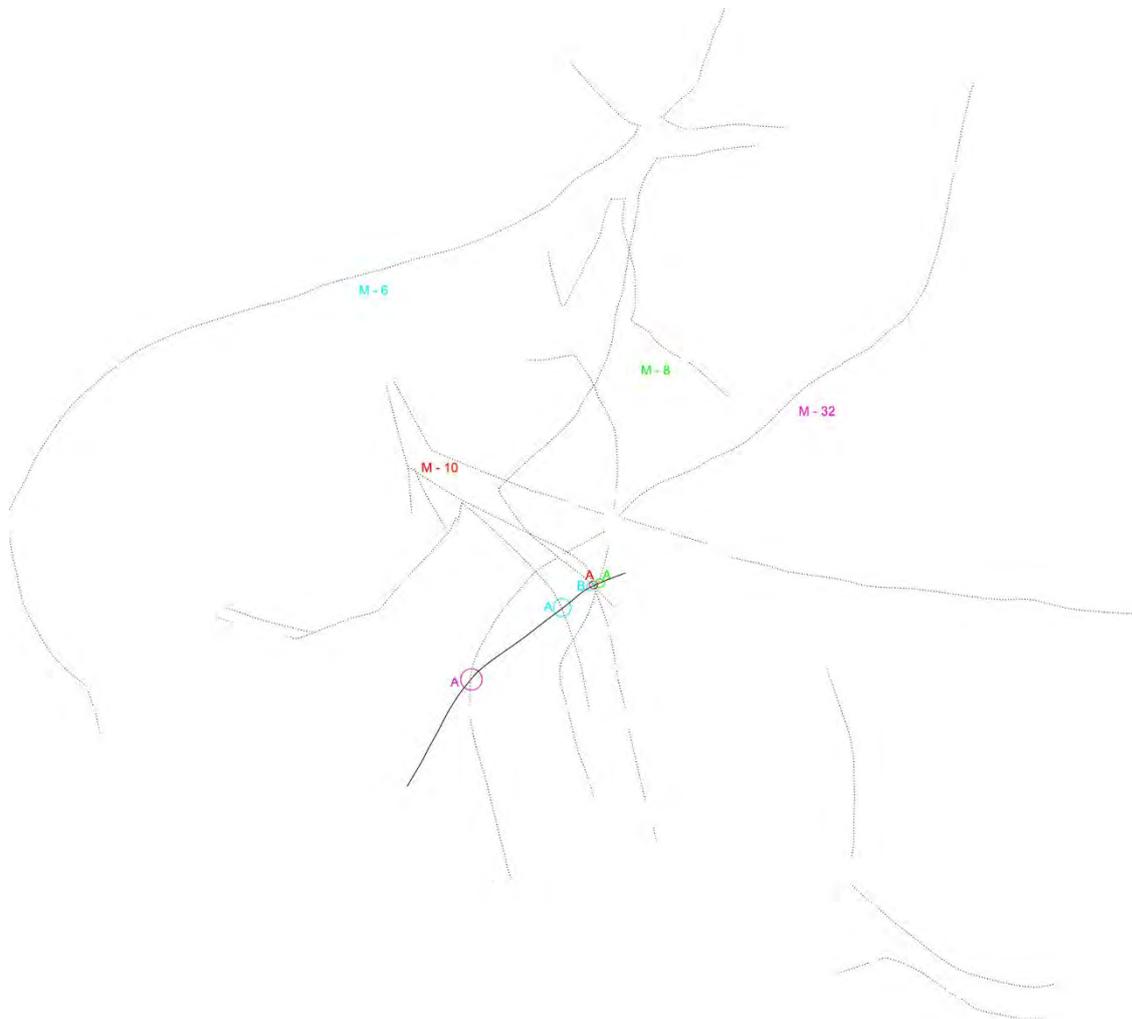
	Sg78 - Sg76		Sg78 - Sg77		Sg78 - Sg79		Sg78 - Sg85		Sg78 - Sg86
A	Sg78 > Sg76	A	Sg78 > Sg77	A	Sg78 > Sg79	A	—	A	—
		B	—	B	—				



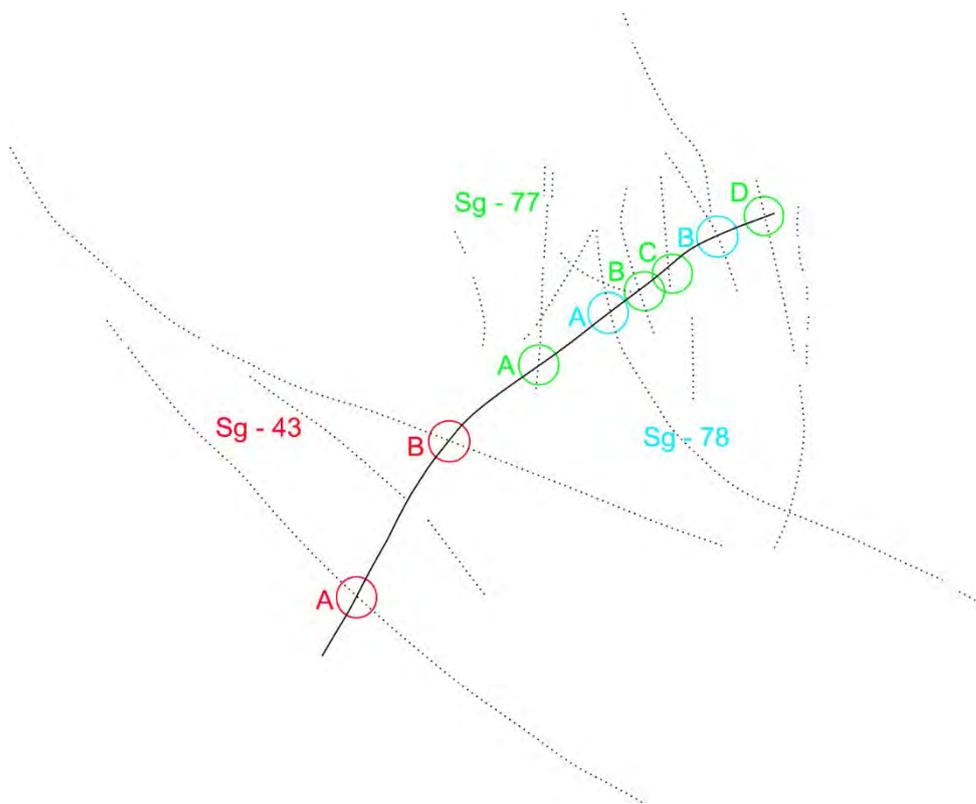
MOTIVO SG-79

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg79 - M6		Sg79 - M8		Sg79 - M10		Sg79 - M32
A	Sg79 > M6	A	—	A	—	A	—
B	—						



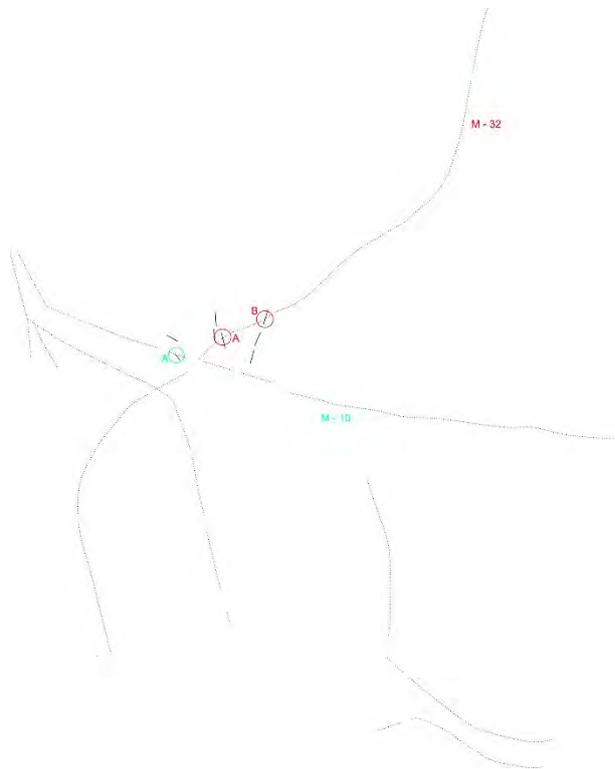
	Sg79 - Sg43		Sg79 - Sg77		Sg79 - Sg78
A	—	A	—	A	Sg79 < Sg78
B	—	B	Sg79 > Sg77	B	—
		C	Sg79 > Sg77		
		D	—		



MOTIVO SG-80

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

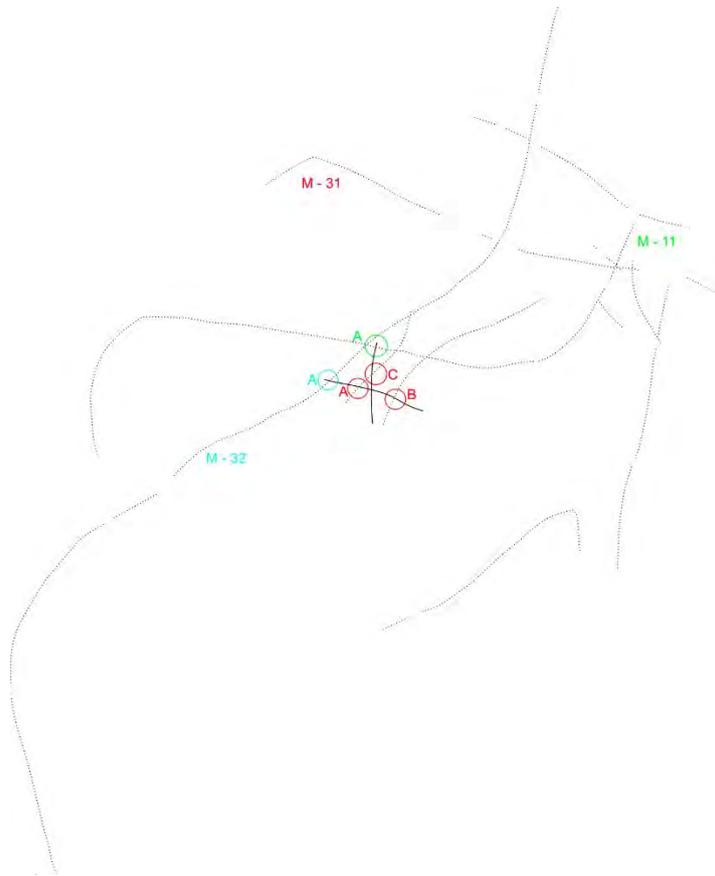
	Sg80 - M10		Sg80 - M32
A	—	A	—
		B	Sg80 > M32



MOTIVO SG-81

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg81 - M11		Sg81 - M31		Sg81 - M32
A	Sg81 < M11	A	Sg81 > M31	A	—
		B	Sg81 > M31		
		C	Sg81 > M31		

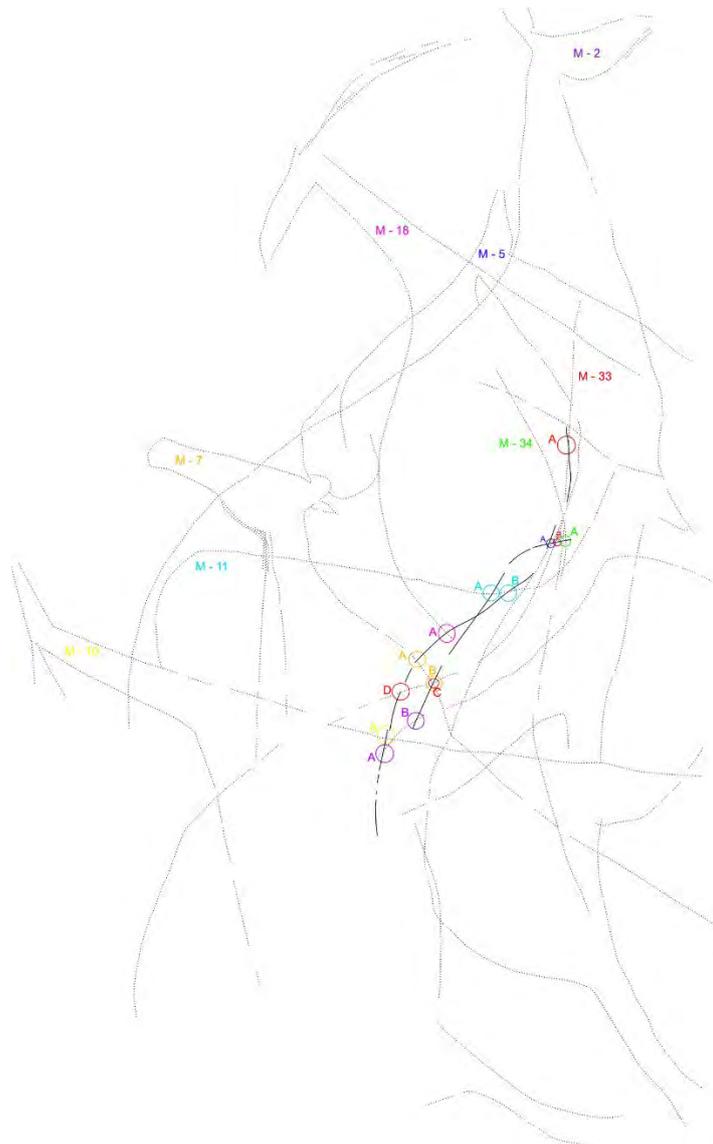


MOTIVO SG-82

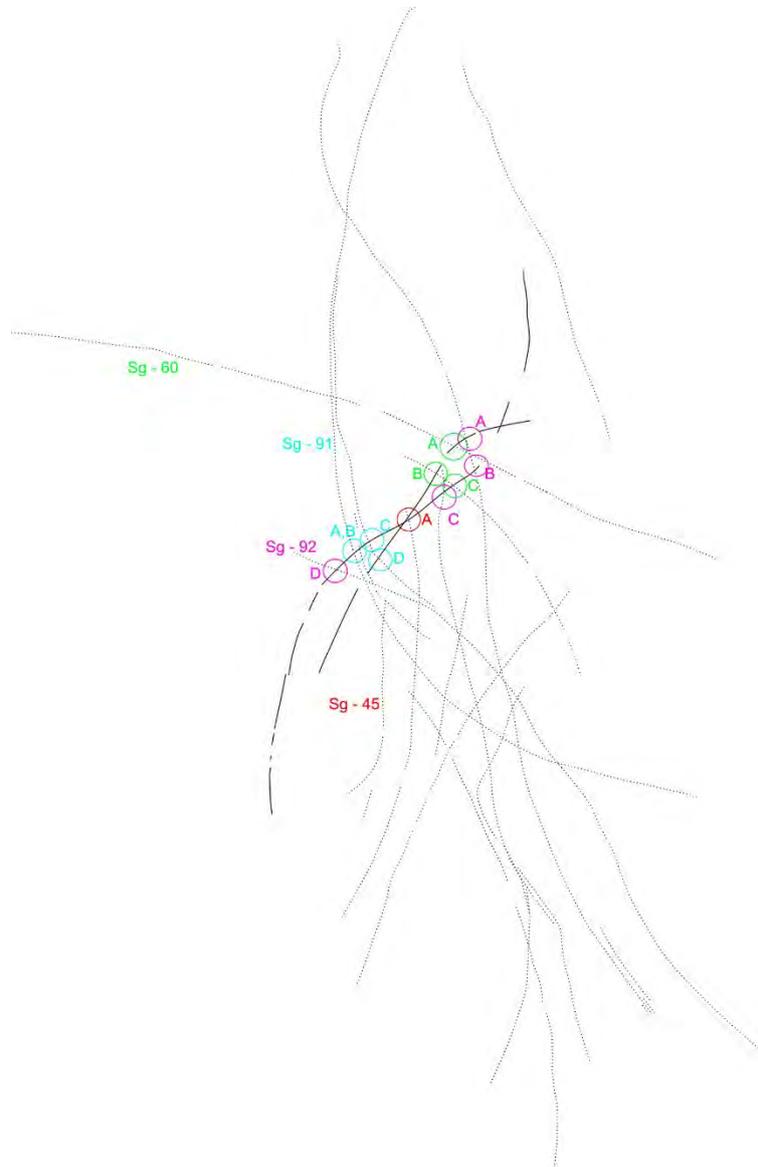
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg82 - M2		Sg82 - M5		Sg82 - M7		Sg82 - M10		Sg82 - M11
A	Sg82 < M2	A	—	A	Sg82 < M7	A	Sg82 < M10	A	Sg82 < M11
B	—			B	Sg82 < M7			B	Sg82 < M11

	Sg82 - M18		Sg82 - M33		Sg82 - M34				
A	Sg82 < M18	A	—	A	—				
		B	—						
		C	—						
		D	—						



	Sg82 - Sg45		Sg82 - Sg60		Sg82 - Sg91		Sg82 - Sg92
A	Sg82 > Sg45	A	—	A	Sg82 < Sg91	A	—
		B	—	B	—	B	—
		C	—	C	Sg82 < Sg91	C	—
				D	Sg82 < Sg91	D	Sg82 < Sg92



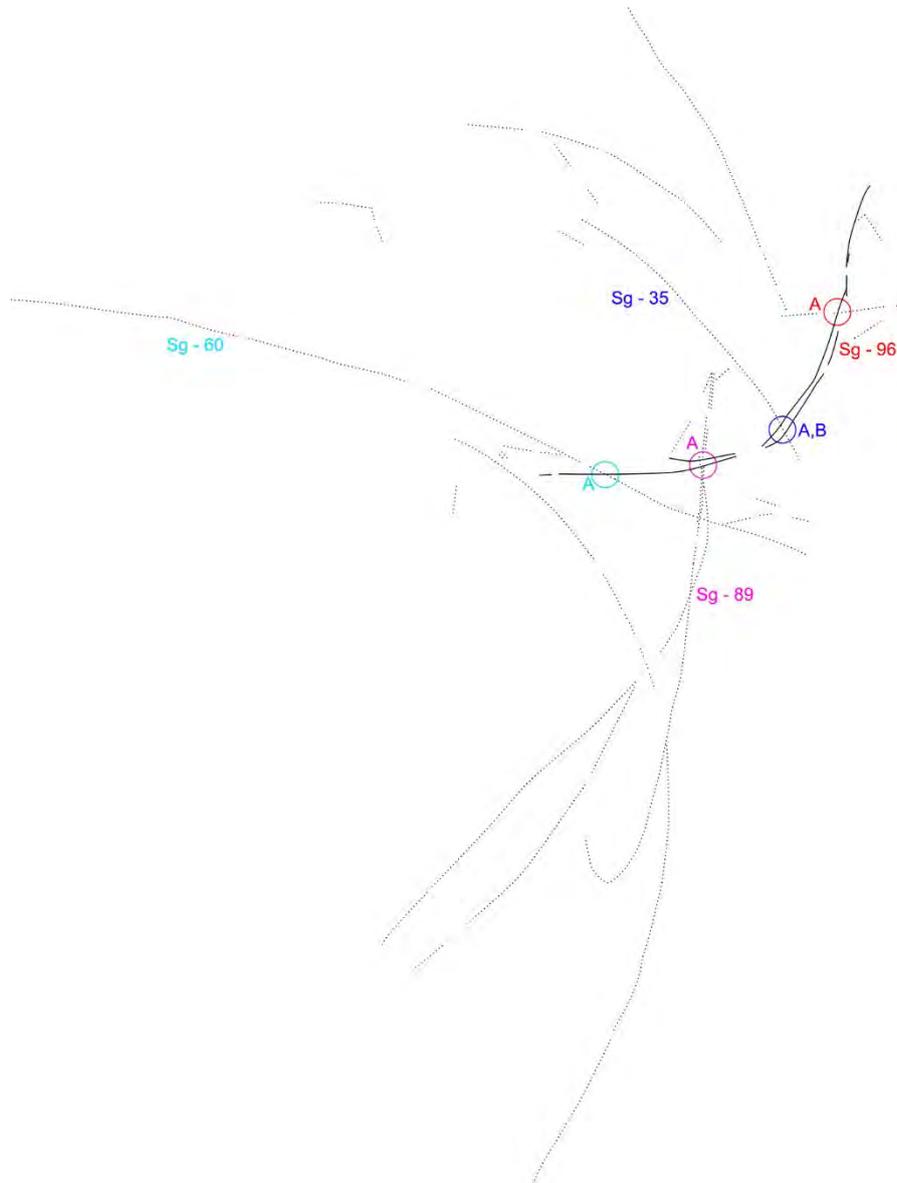
MOTIVO SG-83

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg83 - M2		Sg83 - M9		Sg83 - M11		Sg83 - M33
A	—	A	Sg83 < M9	A	—	A	—
B	Sg83 > M2			B	Sg83 > M11		



	Sg83 - Sg35		Sg83 - Sg60		Sg83 - Sg89		Sg83 - Sg96
A	Sg83 > Sg35	A	—	A	Sg83 > Sg89	A	—
B	Sg83 > Sg35						



MOTIVO SG-84

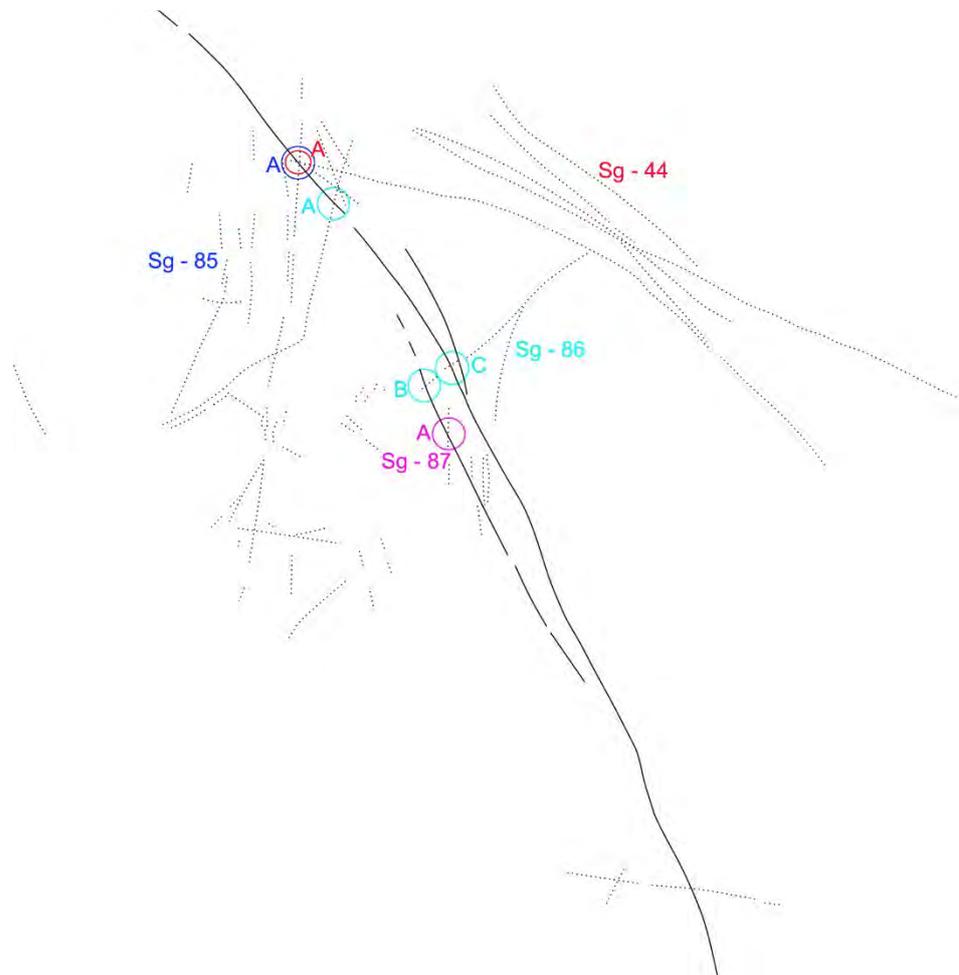
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg84 - M9		Sg84 - M10
A	Sg84 < M9	A	—
		B	Sg84 > M10
		C	Sg84 > M10
		D	Sg84 > M10



	Sg84 - Sg44		Sg84 - Sg85		Sg84 - Sg86		Sg84 - Sg87		Sg84 - Sg90
A	—	A	—	A	Sg84 > Sg86	A	—	A	Sg84 > Sg90
				B	—				
				C	—				

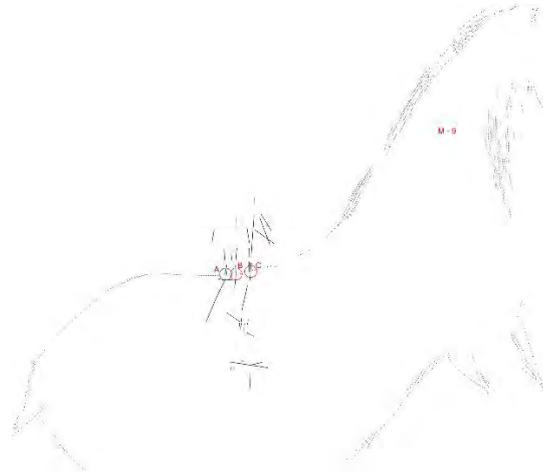
	Sg84 - Sg99
A	—



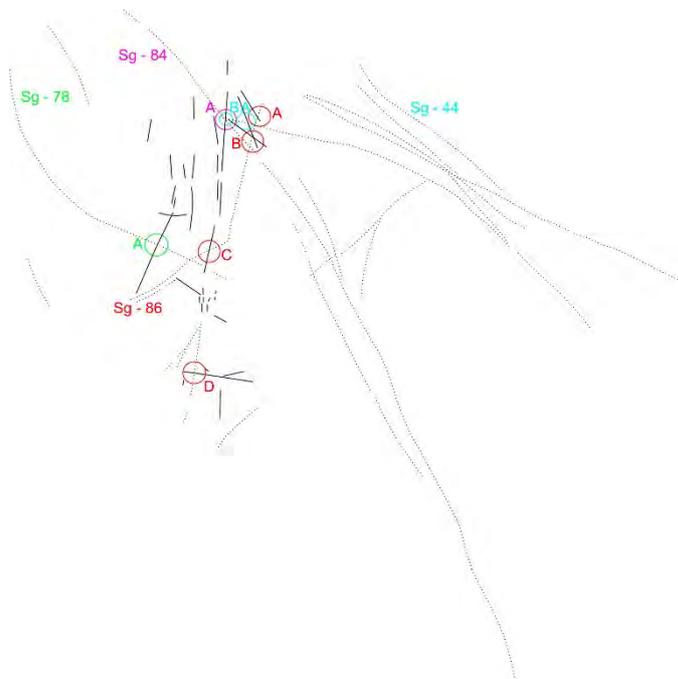
MOTIVO SG-85

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg85 - M9
A	—
B	—
C	—



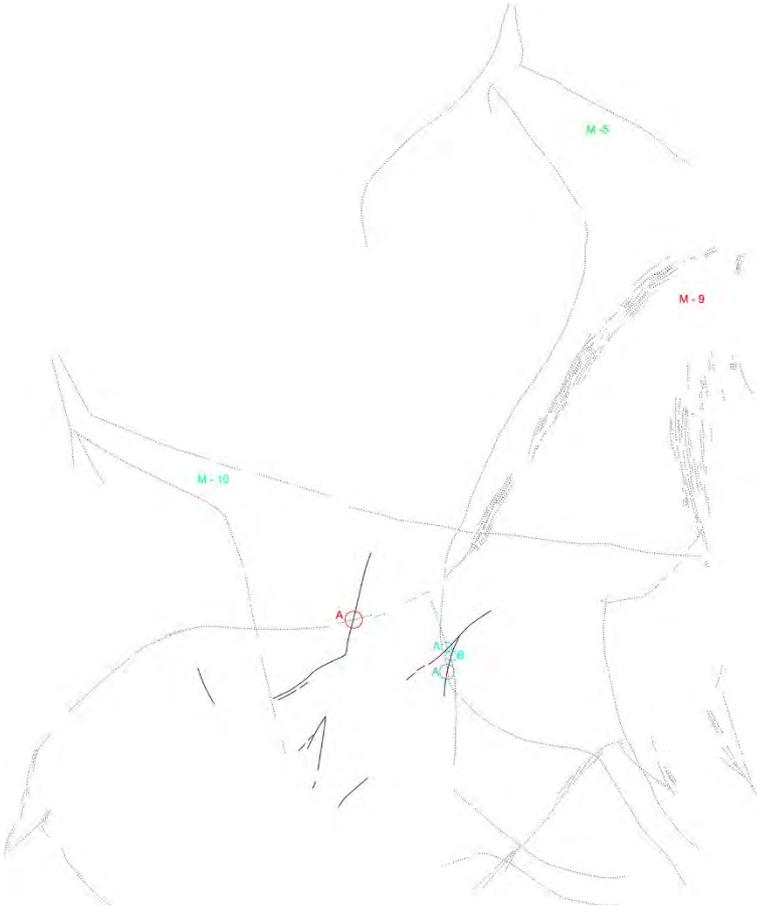
	Sg85 - Sg44		Sg85 - Sg78		Sg85 - Sg84		Sg85 - Sg86
A	Sg85 < Sg44	A	—	A	—	A	—
B	Sg85 < Sg44					B	Sg85 < Sg86
						C	—
						D	Sg85 < Sg86



MOTIVO SG-86

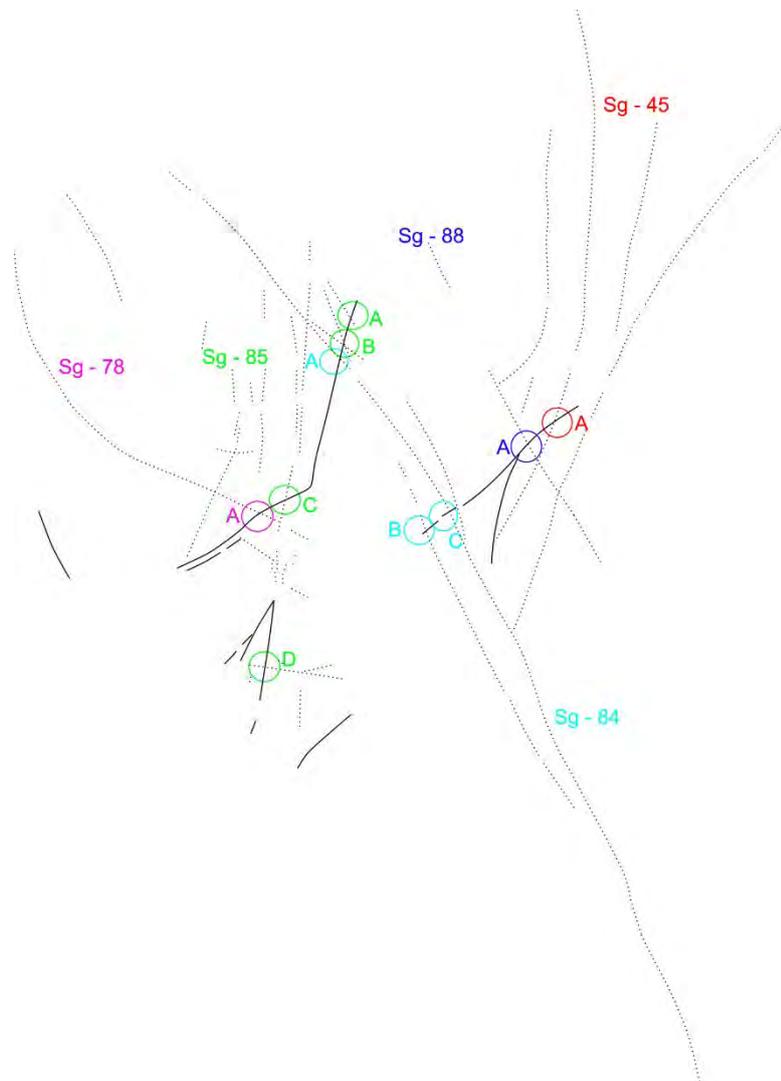
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg86 - M5		Sg86 - M9		Sg86 - M10
A	—	A	—	A	Sg86 > M10
				B	—



	Sg86 - Sg45		Sg86 - Sg78		Sg86 - Sg84		Sg86 - Sg85		Sg86 - Sg88
A	Sg86 > Sg45	A	—	A	Sg86 < Sg84	A	—	A	Sg86 < Sg88
				B	—	B	Sg86 > Sg85		
				C	—	C	—		
						D	Sg86 > Sg85		

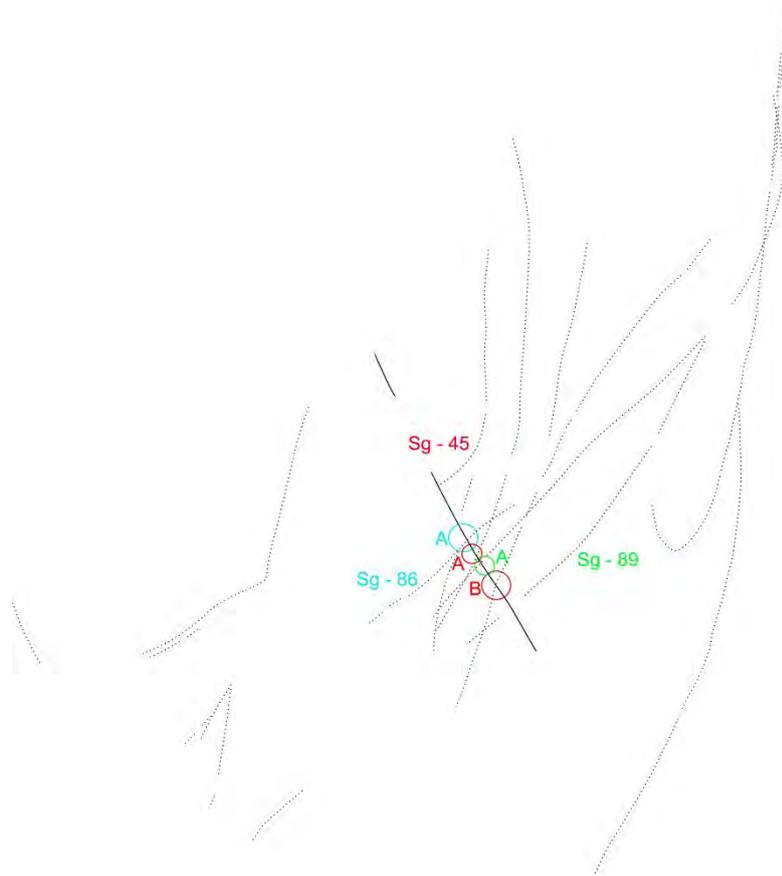
	Sg86 - Sg89
A	—



MOTIVO SG-87

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

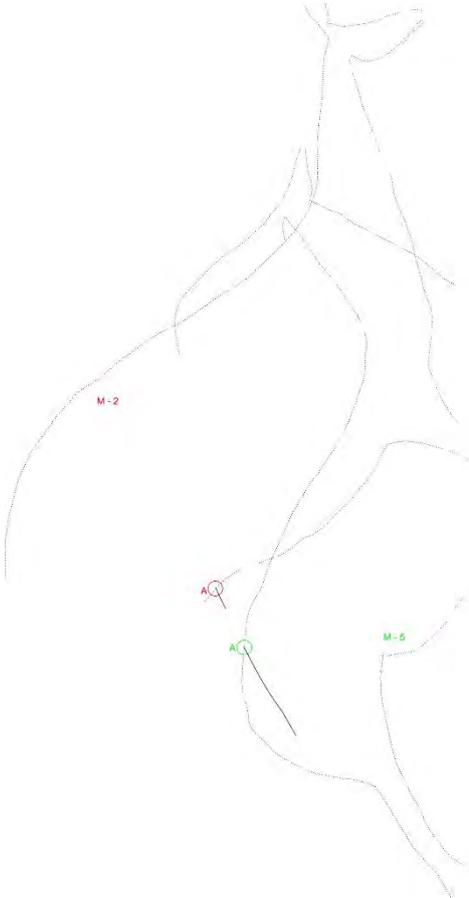
	Sg87 - Sg84
A	—



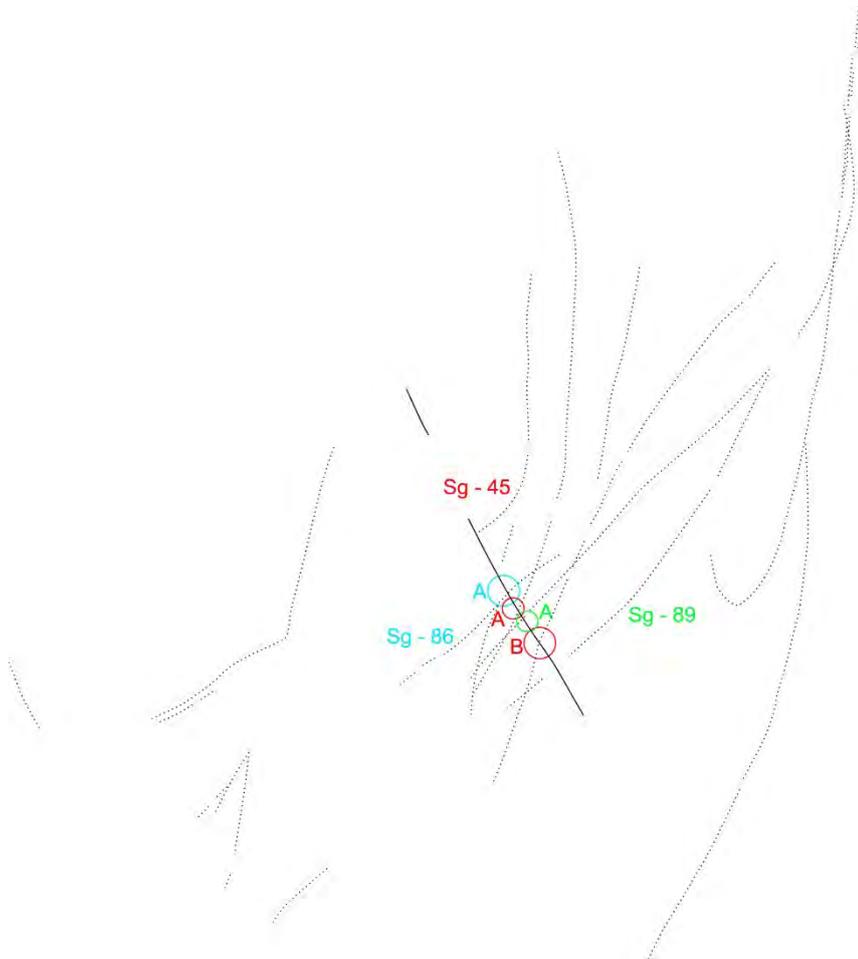
MOTIVO SG-88

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg88 - M2		Sg88 - M5
A	Sg88 < M2	A	—



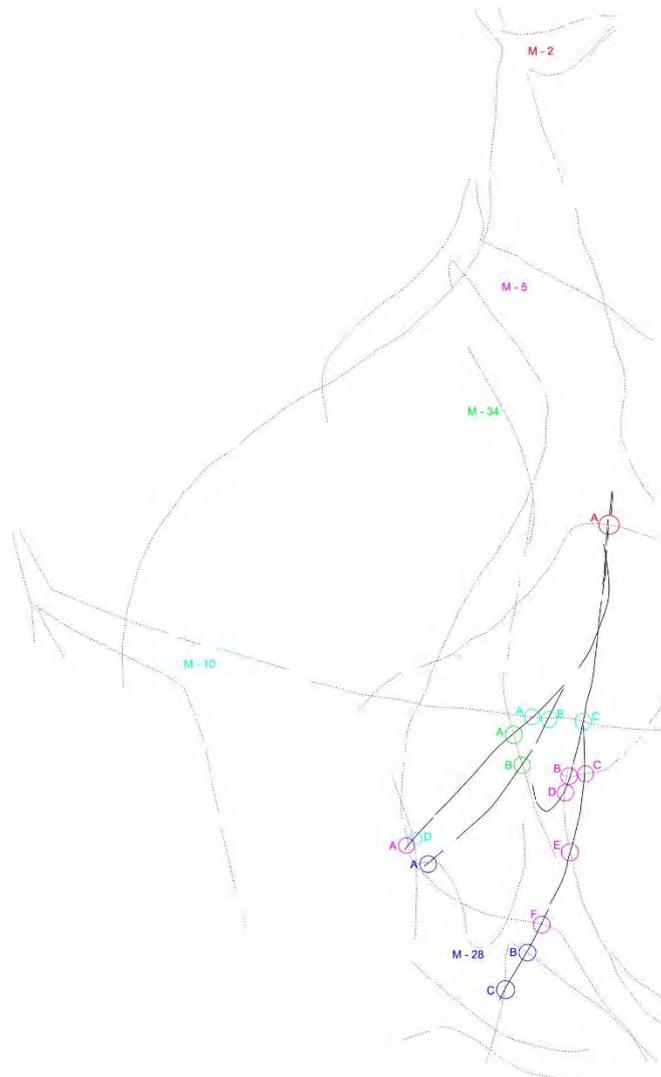
	Sg88 - Sg45		Sg88 - Sg86		Sg88 - Sg89
A	Sg88 > Sg45	A	Sg88 > Sg86	A	—
B	—				



MOTIVO SG-89

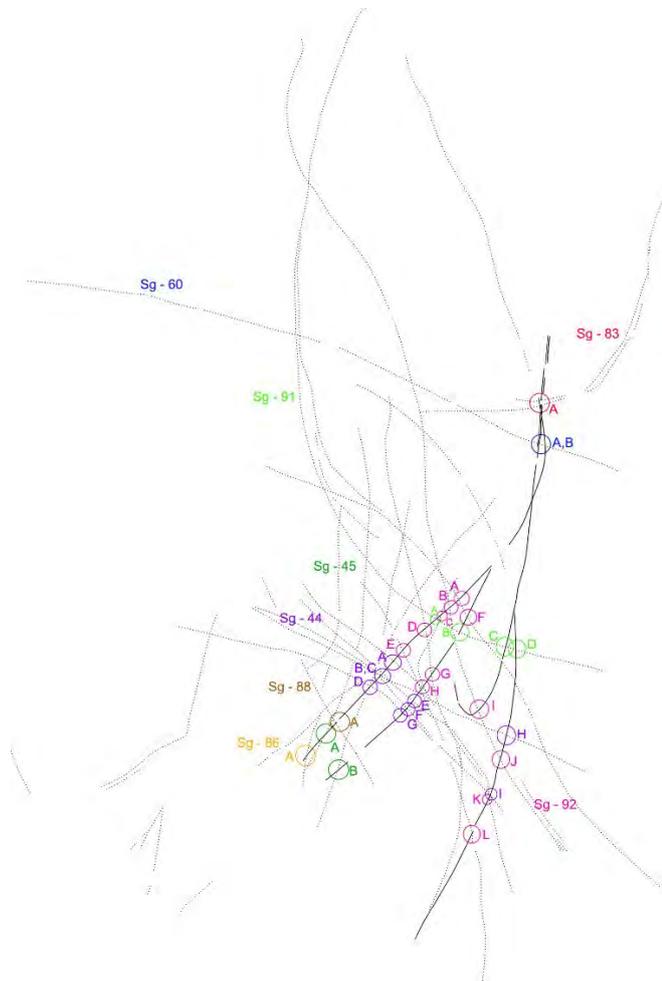
RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg89 - M2		Sg89 - M5		Sg89 - M10		Sg89 - M28		Sg89 - M34
A	—	A	—	A	Sg89 > M10	A	Sg89 < M28	A	Sg89 < M34
		B	Sg89 > M5	B	Sg89 > M10	B	Sg89 < M28	B	Sg89 < M34
		C	Sg89 > M5	C	—	C	—		
		D	Sg89 > M5	D	—				
		E	—						
		F	Sg89 > M5						



	Sg89 - Sg44		Sg89 - Sg45		Sg89 - Sg60		Sg89 - Sg83		Sg89 - Sg86
A	Sg89 < Sg44	A	—	A	—	A	Sg89 < Sg83	A	—
B	Sg89 < Sg44	B	—	B	—				
C	Sg89 < Sg44								
D	Sg89 < Sg44								
E	Sg89 < Sg44								
F	Sg89 < Sg44								
G	Sg89 < Sg44								
H	Sg89 < Sg44								
I	Sg89 < Sg44								

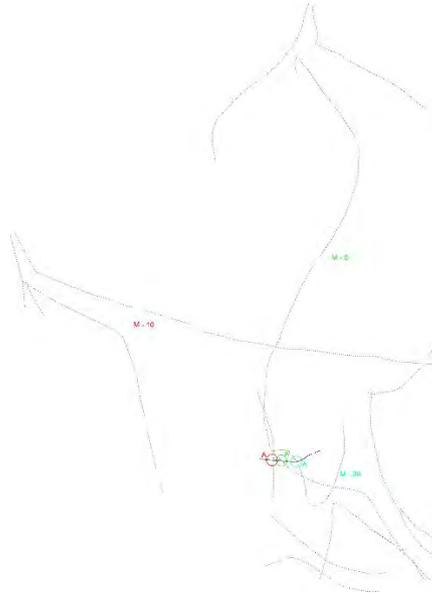
	Sg89 - Sg88		Sg89 - Sg91
A	—	A	Sg89 < Sg91
		B	—
		C	Sg89 < Sg91
		D	—



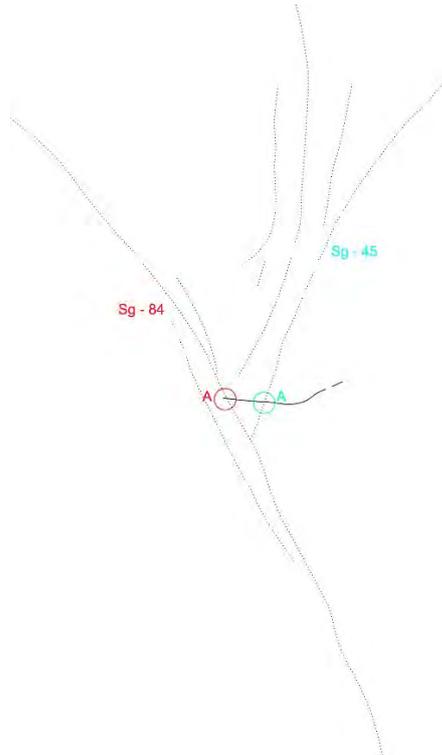
MOTIVO SG-90

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg90 - M5		Sg90 - M10		Sg90 - M28
A	—	A	—	A	Sg90 < M28



	Sg90 - Sg45		Sg90 - Sg84
A	—	A	Sg90 < Sg84



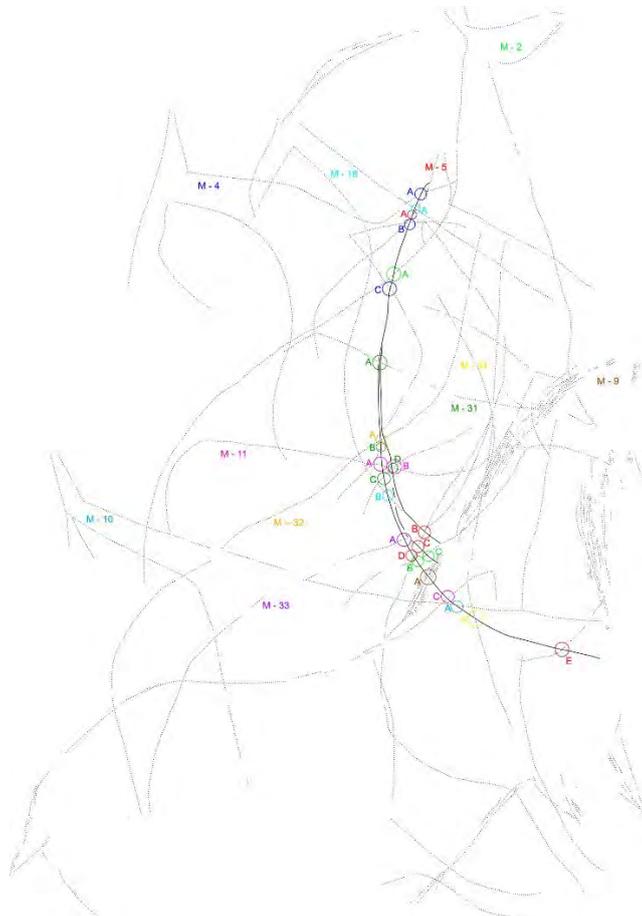
MOTIVO SG-91

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg91 - M2		Sg91 - M4		Sg91 - M5		Sg91 - M9		Sg91 - M10
A	Sg91 < M2	A	—	A	—	A	Sg91 < M9	A	—
B	—	B	Sg91 > M4	B	Sg91 > M5				
C	Sg91 < M2	C	—	C	Sg91 > M5				
				D	—				
				E	—				

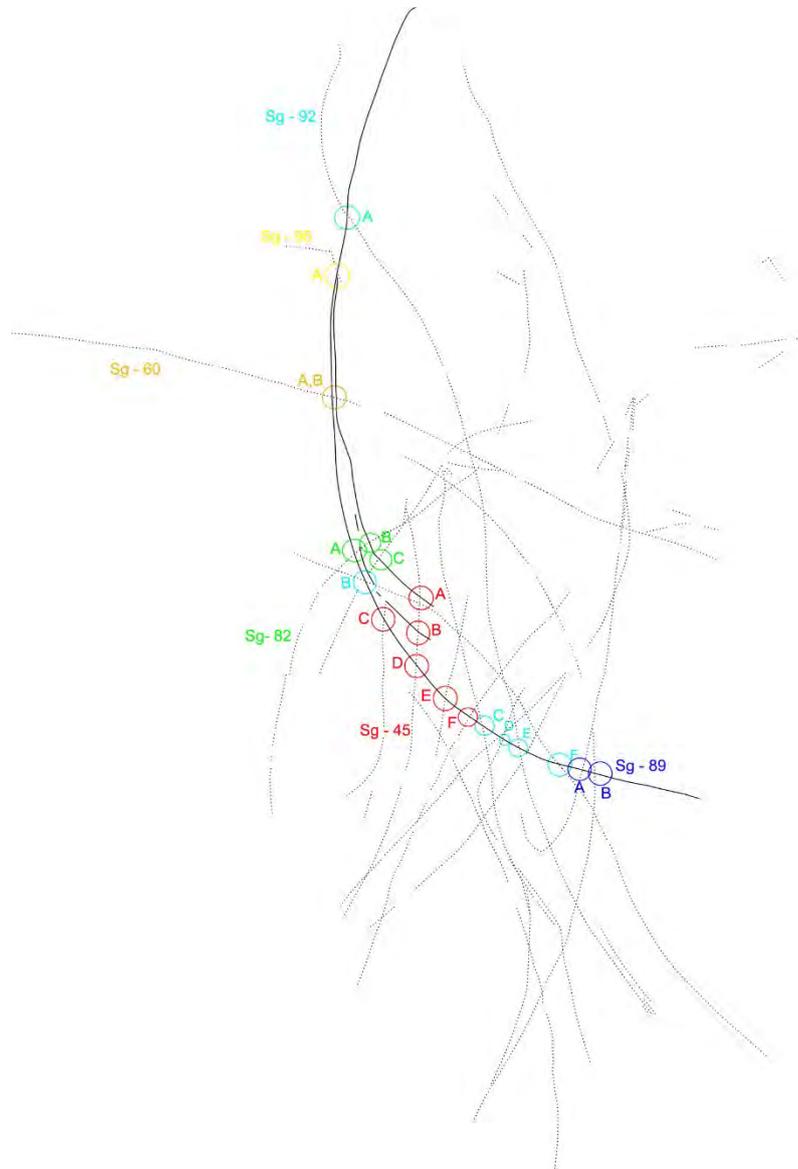
	Sg91 - M11		Sg91 - M18		Sg91 - M31		Sg91 - M32		Sg91 - M33
A	Sg91 < M11	A	—	A	Sg91 - M31	A	Sg91 < M32	A	Sg91 < M33
B	—	B	—	B	—				
C	—			C	Sg91 - M31				
				D	—				

	Sg91 - M34
A	Sg91 < M34



	Sg91 - Sg45		Sg91 - Sg60		Sg91 - Sg82		Sg91 - Sg89		Sg91 - Sg92
A	Sg91 > Sg45	A	Sg91 > Sg60	A	Sg91 > Sg82	A	Sg91 > Sg89	A	—
B	Sg91 > Sg45	B	Sg91 > Sg60	B	—	B	—	B	Sg91 < Sg92
C	Sg91 > Sg45			C	Sg91 > Sg82	C	Sg91 > Sg89	C	—
D	—			D	Sg91 > Sg82	D	—	D	—
E	Sg91 > Sg45							E	—
F	Sg91 > Sg45							F	Sg91 < Sg92

	Sg91 - Sg96
A	—

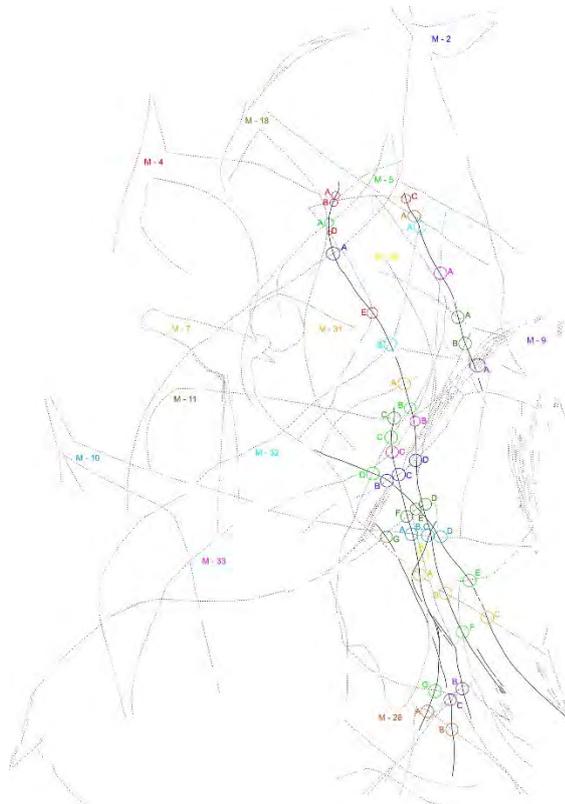


MOTIVO SG-92

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

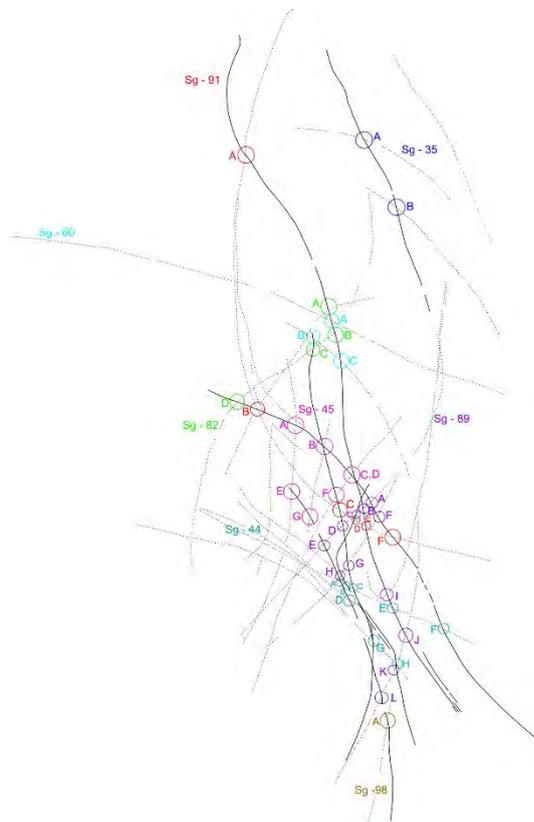
	Sg92 - M2		Sg92 - M4		Sg92 - M5		Sg92 - M7		Sg92 - M9		Sg92 - M10
A	—	A	Sg92 > M4	A	—	A		A	—	A	—
B	—	B	Sg92 > M4	B	—	B	—			B	—
C	—	C	—	C	—	C	—			C	Sg92 > M10
D	—	D	—	D	—					D	Sg92 > M10
		E	Sg92 > M4	E	—						
				F	—						
				G	—						

	Sg92 - M11		Sg92 - M18		Sg92 - M28		Sg92 - M31		Sg92 - M32		Sg92 - M33
A	—	A	Sg92 < M18	A	Sg92 < M28	A	—	A	Sg92 < M32	A	Sg92 < M33
B	—			B	Sg92 < M28			B	Sg92 < M32	B	—
C	—									C	Sg92 < M33
D	—										
E	—										
F	—										
G	—										
	Sg92 - M34										
A	—										



	Sg92 - Sg35		Sg92 - Sg44		Sg92 - Sg45		Sg92 - Sg60		Sg92 - Sg82
A	—	A	—	A	Sg92 > Sg45	A	Sg92 > Sg60	A	—
B	—	B	Sg92 > Sg44	B	Sg92 > Sg45	B	Sg92 > Sg60	B	—
		C	Sg92 > Sg44	C	—	C	—	C	—
		D	Sg92 > Sg44	D	—			D	Sg92 > Sg82
		E	—	E	Sg92 > Sg45				
		F	Sg92 > Sg44	F	—				
		G	—	G	Sg92 > Sg45				
		H	—						

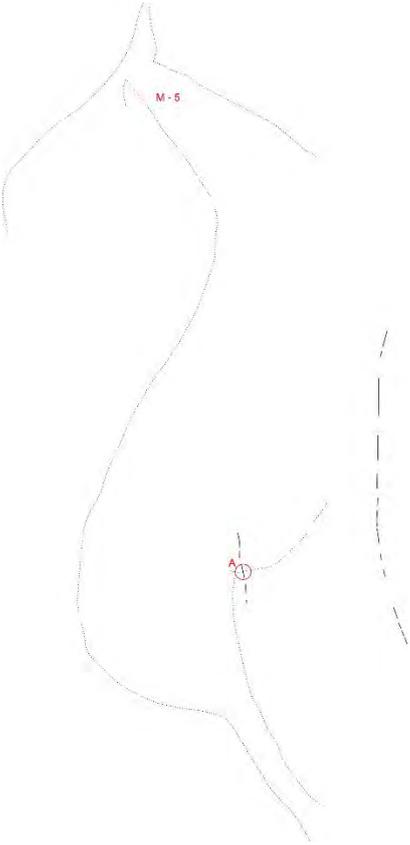
	Sg92 - Sg89		Sg92 - Sg91		Sg92 - Sg98		Sg92 - Sg100		Sg92 - Sg102
A	Sg92 > Sg89	A	—	A	—	A	Sg92 > Sg100	A	—
B	Sg92 > Sg89	B	Sg92 > Sg91						
C	—	C	—						
D	—	D	—						
E	—	E	—						
F	Sg92 > Sg89	F	Sg92 > Sg91						
G	—								
H	Sg92 > Sg89								
I	Sg92 > Sg89								
J	—								
K	Sg92 > Sg89								
L	Sg92 > Sg89								
M	Sg92 > Sg89								



MOTIVO SG-95

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

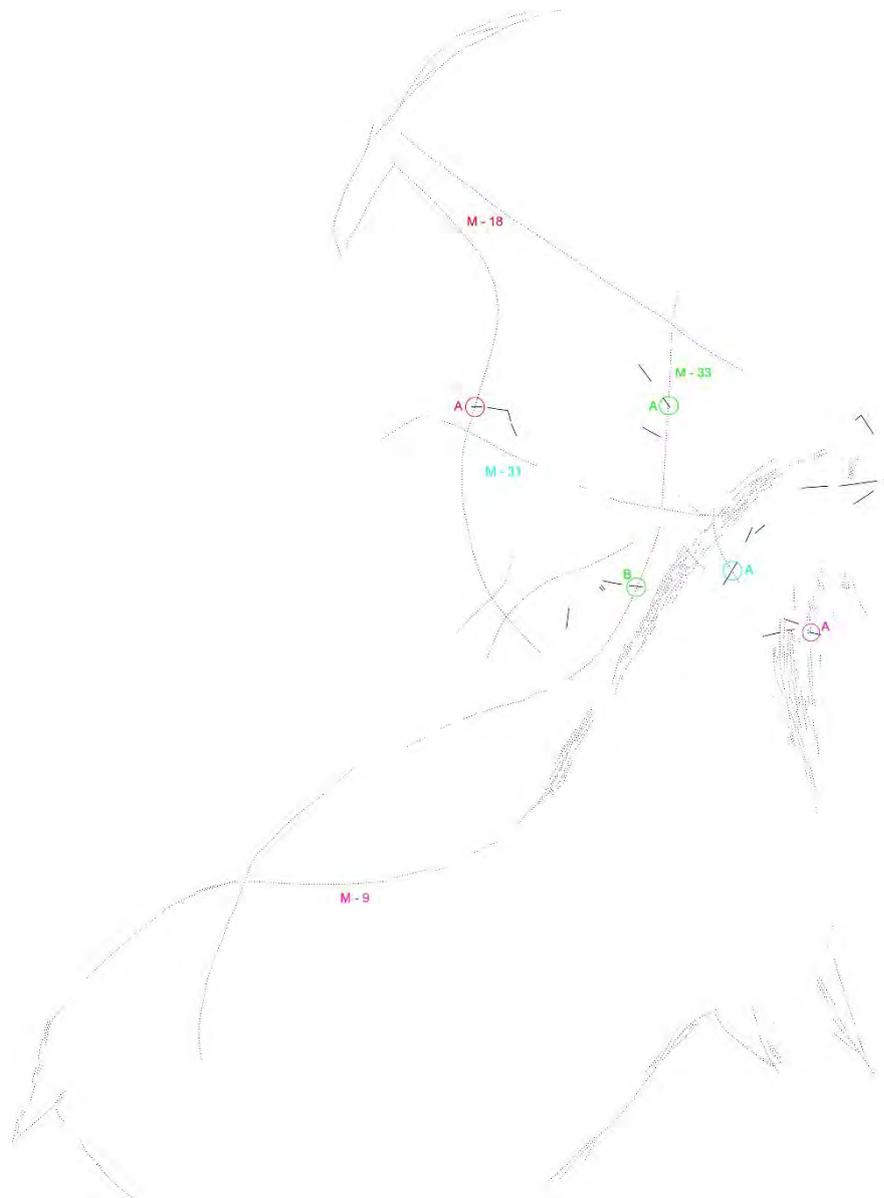
	Sg95 - M5
A	—



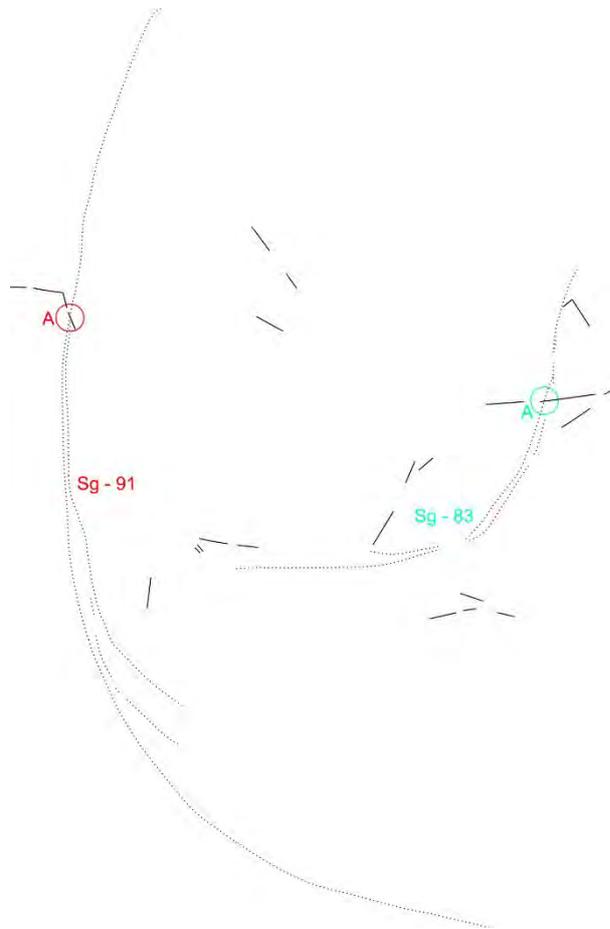
MOTIVO SG-96

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg96 - M9		Sg96 - M18		Sg96 - M31		Sg96 - M33
A	—	A	Sg96 < M18	A	—	A	—
						B	Sg96 < M33



	Sg96 - Sg83		Sg96 - Sg91
A	—	A	—



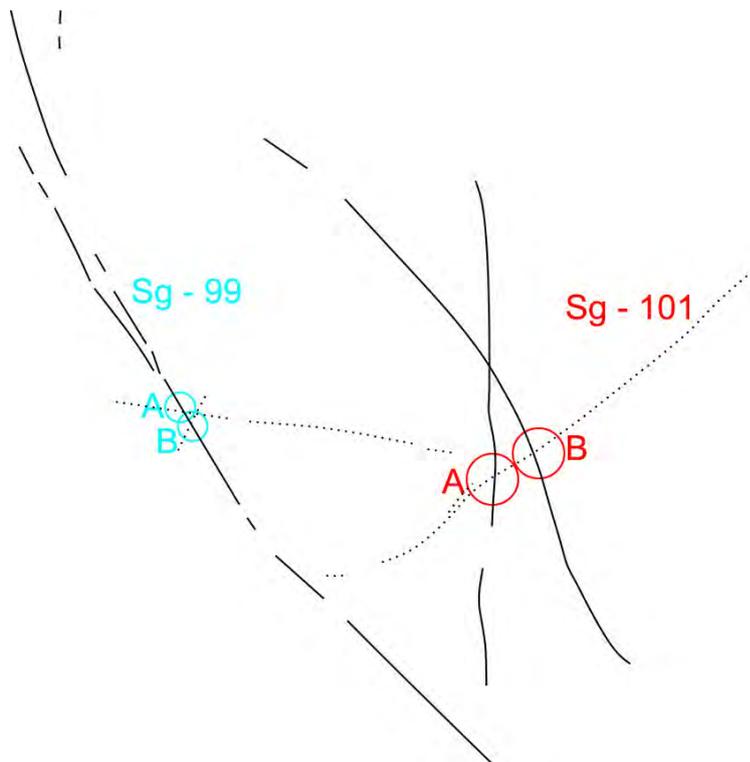
MOTIVO SG-97

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg97 - M10		Sg97 - M28
A	—	A	Sg97 < M28
B	—		
C	Sg97 < M10		
D	Sg97 < M10		
E	Sg97 < M10		



	Sg97 - Sg99		Sg97 - Sg101
A	Sg97 > Sg99	A	Sg97 < Sg101
B	—	B	—



MOTIVO SG-98

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg98 - M5		Sg98 - M9
A	—	A	—



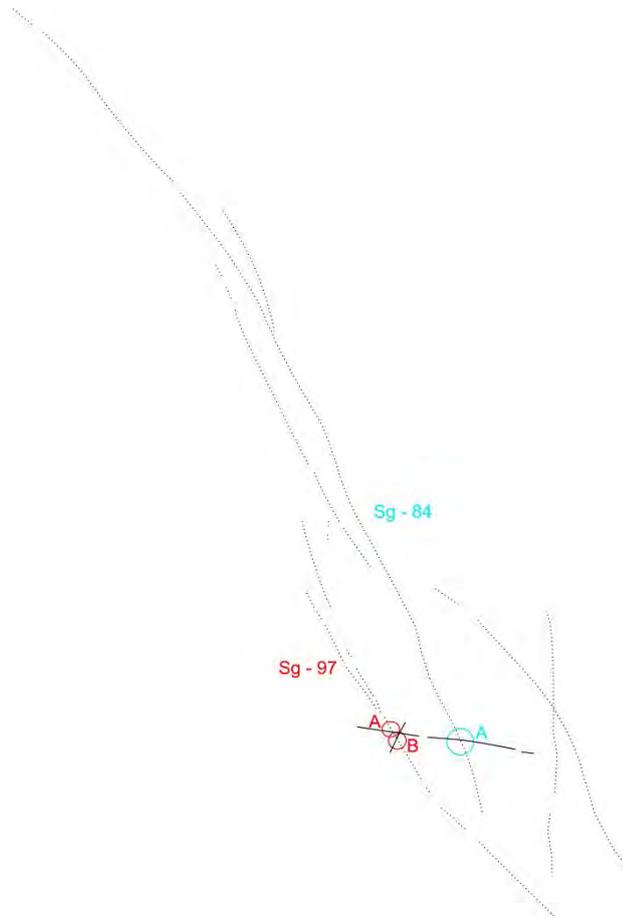
	Sg98 - Sg92
A	—



MOTIVO SG-99

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

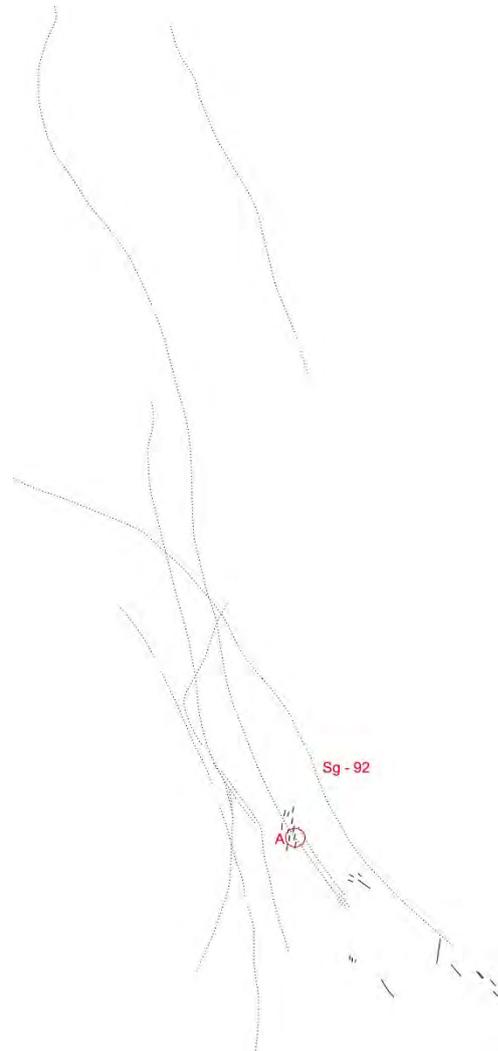
	Sg99 - Sg84		Sg99 - Sg97
A	—	A	Sg99 < Sg97
		B	—



MOTIVO SG-100

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

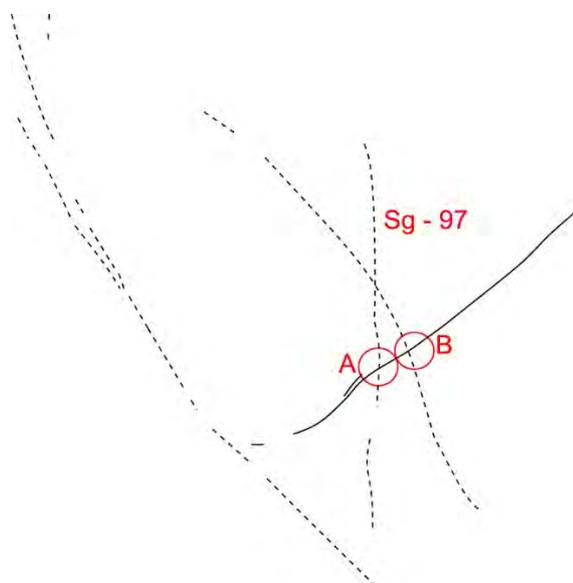
	Sg100 - Sg92
A	Sg100 < Sg92



MOTIVO SG-101

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

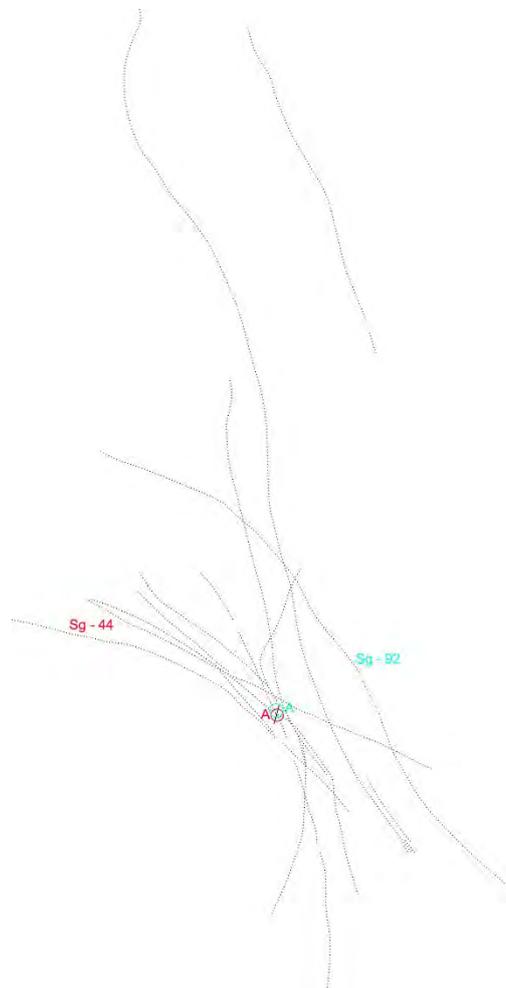
	Sg101 - Sg97
A	Sg101 > Sg97
B	—



MOTIVO MS-102

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

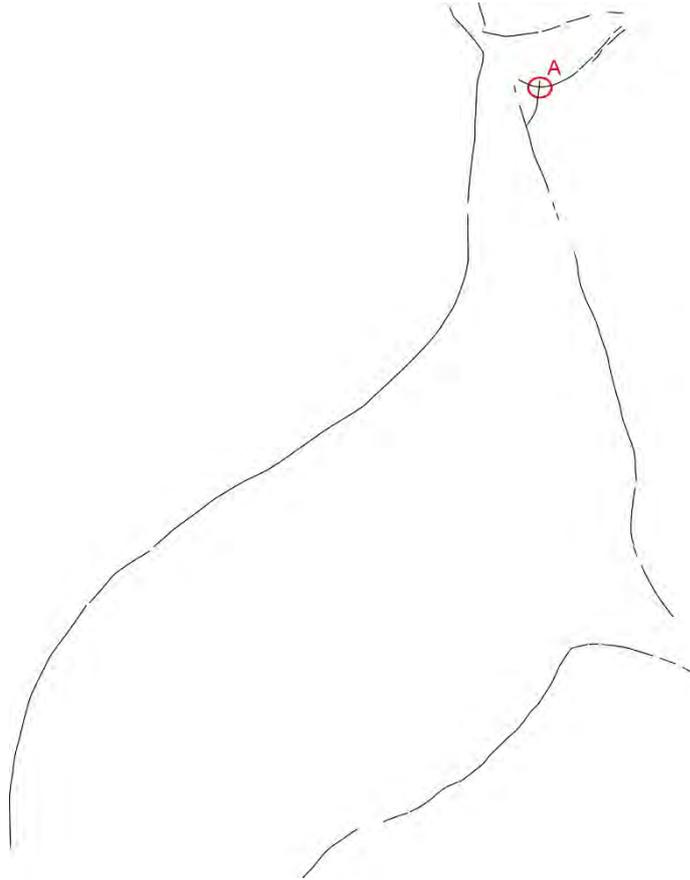
	Sg102 - Sg44		Sg102 - Sg92
A	Sg102 < Sg44	A	—

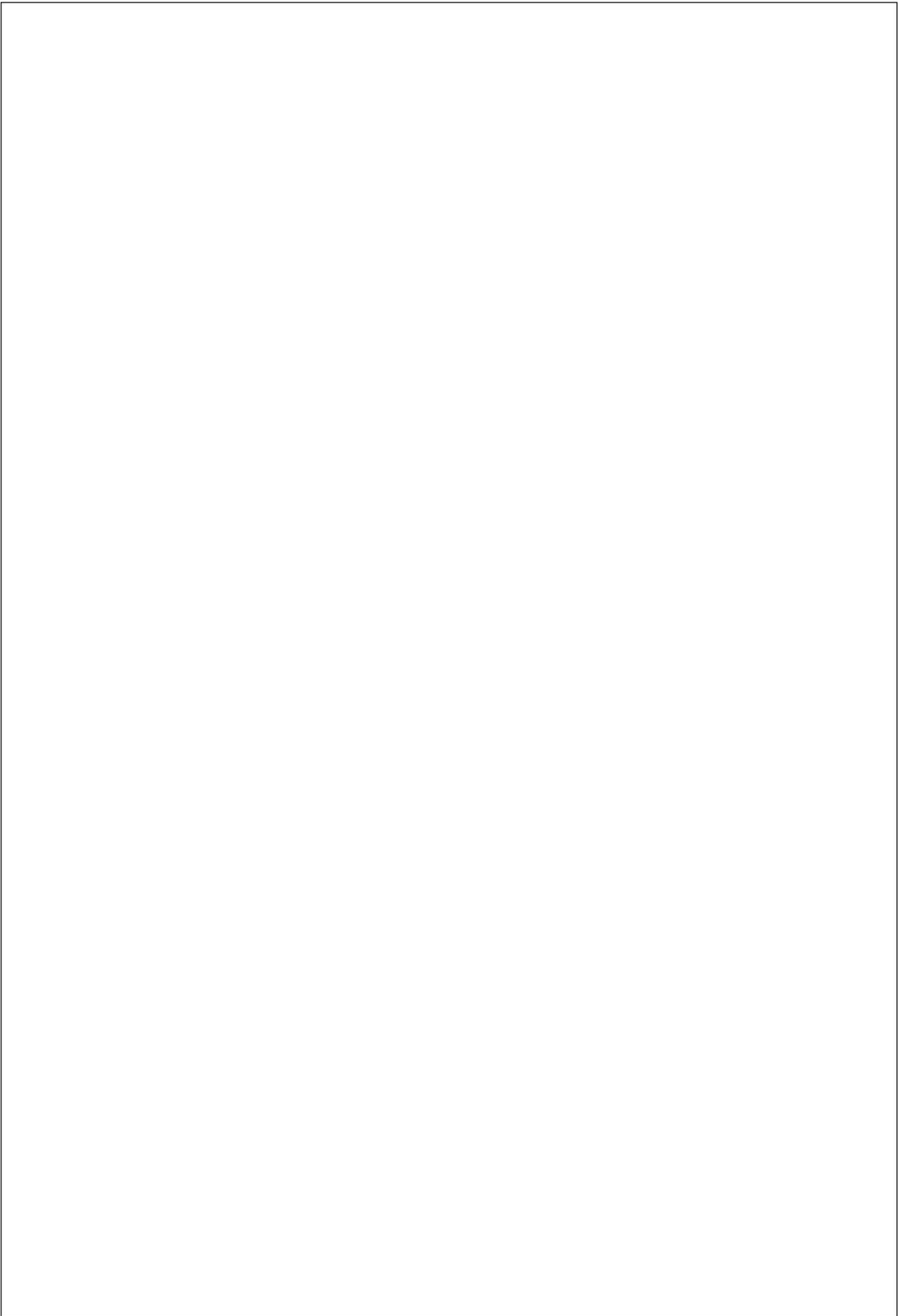


MOTIVO SG-265

RELACIONES ESTRATIGRÁFICAS:

	Sg265 - M2
A	Sg 265 < M2







VNIVERSITAT DE VALÈNCIA