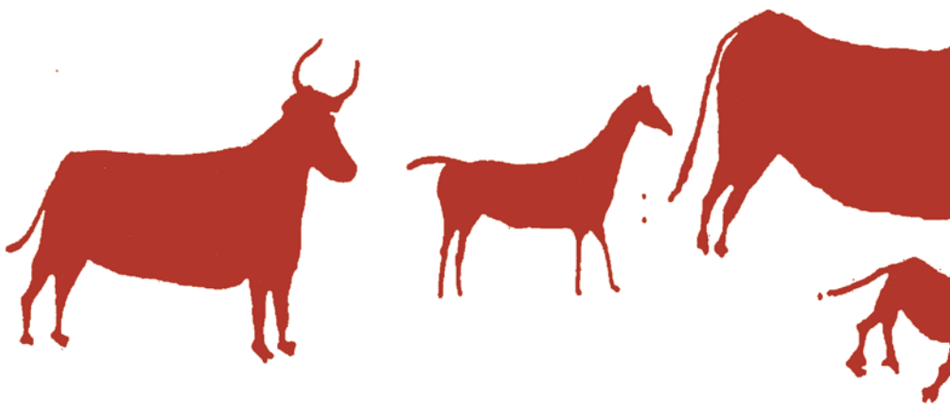
ARTE rupestre en Aragón

– 1998 / 2018 –

Veinte años como Patrimonio Mundial



ARTE rupestre en Aragón

2018 AÑO EUROPEO DEL PATRIMONIO CULTURAL #EuropeForCulture

GOBIERNO DE ARAGON

CRÉDITOS

EDITA
Departamento de Educación, Cultura y Deporte
Gobierno de Aragón

COORDINACIÓN CIENTÍFICA
José María Rodanés Vicente

TEXTOS (AUTORES ORGANIZADOS POR ORDEN ALFABÉTICO)
Manuel Bea Martínez
Mª Ángeles Hernández Prieto
Abigail Pereta Aybar
Jesús V. Picazo Millán
José María Rodanés Vicente
José Ignacio Royo Guillén
Pilar Utrilla Miranda

DISEÑO GRÁFICO
Samuel Aznar

FOTOGRAFÍA
Vicente Baldellou Martínez (pp. 35, 77, 82, 138, 145, 152, 171)
Manuel Bea Martínez (pp. 36, 222, 223, 224, 230, 231, 233, 236, 238, 378, 379)
Fondo Antonio Beltrán, Museo de Zaragoza (pp. 211)
Hilario Dalda (pp. 68, 69, 96, 311, 313, 314, 389)
Rosa Gasque (pp. 331)
Archivo P. C. Río Martín. Juan Carlos Gordillo (pp. 255, 257, 258)
Archivo P. C. Río Vero. Nieves Juste Arruga (pp. 255, 257, 258)
Julia Justes Floría (pp. 144)
Ignacio Pardinilla (pp. 116, 117, 128, 137, 148, 152, 154)
Marcos Pastor (pp. 196)
Jesús V. Picazo Millán (pp. 63, 72, 292)
Archivo I.A.R.A. Gobierno de Aragón. José Ignacio Royo Guillén (pp. 57, 58, 59, 60, 64, 66, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 94, 95, 99, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 134, 136, 140,141,142, 143, 146, 147, 151, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 216, 218, 219, 220, 221, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 235, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 254, 256, 261, 263, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 294, 296, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 316, 317, 318, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 369, 370, 371, 372, 374, 376, 377, 380, 383, 384, 386, 387, 390, 392, 393)
Archivo P. C. Río Martín. José Royo Lasarte (pp. 93, 99, 250, 251, 283, 291)
Pilar Utrilla (pp. 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 81)

CARTOGRAFÍA
Nxo Publicidad

IMPRESIÓN
Ino Reproducciones

ISBN
8

DEPÓSITO LEGAL
Z-2002-2018

In memoriam
Antonio Beltrán Martínez

In memoriam
Vicente Baldellou Martínez

ÍNDICE

9 El arte rupestre: legado de la Humanidad
Antonio Beltrán MartÍnez

19 Arte rupestre prehistórico en Aragón: cien años de investigaciones
José Ignacio Royo Guillén

33 El arte rupestre paleolítico en Aragón
Pilar Utrilla Miranda

55 El arte rupestre levantino en Aragón
Jesús V. Picazo Millán - José Mª Rodanés Vicente

75 El arte rupestre esquemático en Aragón
Vicente Baldellou Martínez

89 La gestión del arte rupestre prehistórico en la Comunidad Autónoma de Aragón
Mª Ángeles Hernández Prieto - Abigail Pereta Aybar

103 Catálogo de yacimientos: pinturas
Manuel Bea Martínez

105 HUESCA

189 ZARAGOZA

201 TERUEL

363 Catálogo de yacimientos: grabados
José Ignacio Royo Guillén

366 HUESCA

370 ZARAGOZA

378 TERUEL

395 Bibliografía

El arte rupestre: legado de la Humanidad

Antonio Beltrán Martínez

El arte rupestre: legado de la Humanidad

Antonio Beltrán Martínez

Abrigo de El Garroso. Alacón, Teruel (calco según Beltrán, 1968)

El arte rupestre, que es una parte del prehistórico al que habría que añadir el mobiliar, debería ser definido como el medio de expresión gráfica de las ideas, convirtiendo lo conceptual y abstracto en visible y hasta tangible, y permitiéndonos disponer, para una época en la que no contamos con escritura ni con otros restos de información que la cultura material, con una traducción de lo a veces abstracto y teórico de los pensamientos, creencias y cultura material en figuraciones que reflejan animales, personas, objetos y mitos. Llegan a lo invisible desde lo visible y relegan a segundo término, ante la significación de las figuras, las cuestiones de estética y cuantas preocupan a la teoría de las formas, a través de una ordenación forzosamente cronológica que obliga a considerar pinturas y grabados ejecutados por el hombre como una fuente de información histórica. Información que es preciso interpretar tratando de subrogarnos en la mente y la acción de los autores y de la sociedad a la que han servido a través de su "arte" y conocerlos a falta de otros medios, con lo que, si añadimos su "modernidad" y en ocasiones la extraordinaria belleza y perfección técnica, aparte de la capacidad para reducir a esquemas o a síntesis, se comprende que se piense en su importancia como legado de sus autores y de sus tiempos. Nos situaremos así ante todos los problemas deducidos de la "interpretación" de lo representado y de la subrogación en la mente de quien convirtió un conjunto de figuras en una cosmogonía o la antítesis de la luz y oscuridad en la síntesis del bien y del mal que ha gobernado el mundo desde los primeros pasos del hombre sobre la tierra. Y eso lo hallamos, excepcionalmente, en lo que llamamos "arte prehistórico" sea parietal o mobiliar.

Como consecuencia además de un proceso técnico y de evolución formal y de la consideración objetiva de las figuras habrá que tener en cuenta la significación del propio acto de pintar o grabar, de los factores de sacralización de lugares seleccionados para hacerlo y de la adjudicación de un carácter especial a los que reciben la acción humana y el modo cómo ésta otorga un papel especial a cuevas, paredes rocosas, abrigos. Tal conjunto de pinturas y grabados nos sorprende porque, desde sus primeros remotísimos orígenes, alcanzan estas obras humanas una calidad que parece asombrosa a nuestros gustos modernos –piénsese en los bisontes de Altamira o en los caballos de Chauvet– sobre todo si partimos de la errada idea de que el hombre de la Edad de la Piedra era un ser dominado por su animalidad y gobernado por los instintos y ayuno de lo que luego llamaremos cultura, en sentido estricto. Estamos, pues, ante documentos de importancia definitiva para el conocimiento de la Humanidad mediante un legado que de sí misma ha dejado, insertándolos en la serie cultural de nuestra historia del arte con tal fuerza que el propio Picasso ante el toro grande, negro, de la cueva de Lascaux, obra de un cazador paleolitico exclamó "ninguno de nosotros es capaz de pintar así" o H.G. Bandi ante la movida y llena de vida obra de los pintores de estilo levantino, como cualquiera de los numerosos que pintaron en tierras aragonesas, se rindió asegurando que era el legado más vivo que la humanidad de cualquier época había dejado de sí misma. Añádase que, frente a la idea vigente de hace poco más de un siglo, de que el arte paleolítico era exclusivo de zonas concretas de España y Francia y que los añadidos posteriores tanbién restringían su extensión geográfica, ahora sabemos que este "arte" se extiende por los cinco continentes desde los principios de la vida humana y que no ha habido pueblo que no haya dejado memoria suya, de sus ideas y concepciones, a través de grafismos.

El territorio que comprende nuestro actual Aragón y al que, necesariamente nos referimos, ha resultado de conductas universales militares, sociales y políticas que no se corresponden con territorios naturales ni con determinismos geográficos, aparte de que separar la humanidad en bloques culturales es fenómeno a veces muy reciente, derivado de nacionalismos que han acusado diferencias sobre la unidad del género humano, sobre todo en las culturas prehistóricas donde se acusaban los elementos comunes con ventaja sobre los diferenciales. Plantea esta cuestión la añadida y complementaria de la difusión y trasmisión de las ideas y la convergencia de las formas que aparecen simultáneamente y sin relación directa en puntos muy alejados entre sí y de los pensamientos elementales que responde a la unidad del género humano. Es posible que resulte la semejanza de la propia elementalidad de las ideas o de sus modos de expresión, pero también de las bases comunes de la naturaleza humana que pueden conducir a análogos resultados extendidos

Abrigo del Barranco de las Olivanas. Albarracín, Teruel (calco según Breuil, 1910)

considerablemente en el tiempo cuando se plasman plásticamente sobre paredes rocosas u objetos muebles pero, de hecho, las diferencias regionales o locales son evidentes desde los tiempos más remotos, por lo que no resulta abusivo hablar de *arte prehistórico aragonés.*

La necesidad de considerar una síntesis actualizada de estas manifestaciones culturales destinada a gentes de nuestro tiempo, resulta no solamente de nuevos hallazgos de figuras y estilos, sino de investigaciones que escapan de la estricta consideración arqueológica sobre el paleoclima y circunstancias culturales o acerca de los medios para conseguir una cronología científica, absoluta o relativa, que lleva los albores de la expresión sistemática de las ideas por medios gráficos a antes de 40.000 años desde nuestros días, con extensión universal y respondiendo a pautas culturales que se adueñan de modo regular de todo el mundo, sin que podamos explicarnos porqué la Humanidad ha tardado millones de años en advertir que podía transmitir ideas por el medio que citamos. Por otra parte resulta deformador de los planteamientos generales el considerar el arte prehistórico solamente desde el punto de vista estético y separarlo de las demás manifestaciones, conocidas por vías arqueológicas, de la vida humana. E indudablemente es totalmente convencional empezar esta particular historia del arte en el Paleolítico Superior cuando resulta evidente que antes, desde los primeros vagidos de la Humanidad, se manifestó por trazos, expresiones gráficas simples, huellas corporales y otras actividades que podrían sumarse a las normas seguidas en la fabricación de artefactos dentro de un esquema de racionalidad humana que es tan antigua como la propia aparición del hombre y la expresión exterior de la chispa divina de la inteligencia uno de sus movimientos irrefrenables. Son las primeras páginas de nuestra Historia y el arte prehistorico el más antiguo legado gráfico de la propia historia de sus autores.

Necesitamos síntesis que, sin duda, han de apoyarse en exhaustivos análisis. Aparecen como depositarios de estas informaciones 24 países en África, 13 en Asia, otros 13 en América; 14 en Europa y 6 en Oceanía aparte de los misterios que Australia tiene reservados. Pero esta clasificación no refleja bien la realidad, dada la diferencia en contenidos de cada área, porque en África la zona de Drakensberg, en Lesotho y África del Sur, guarda unos 5.000 yacimientos con 3 millones de figuras aproximadamente; solamente el parque de Kakadu en el Territorio Norte de Australia contiene, que sepamos, 2 millones,

Abrigo del Barranco de las Olivanas. Albarracín, Teruel (calco según Breuil, 1910)

el Tassili N'Ajjer, en Argelia, asombra con 600.000 figuras, el Negev en la Península del Sinaí medio millón y la Valcamónica, al norte de Italia, es depositaria, en las laderas de sus profundos valles de 250.000 figuras [1]. Dando una cifra, muy sujeta a error, para todo el mundo podríamos anotar 50 millones de figuras pintadas o grabadas conservadas y conocidas a las que se irán añadiendo, sin duda, cada año muchas más. Se comprenderá que la consideración del restringido número de yacimientos de Aragón debe plantearse como una minúscula parte del gigantesco mosaico universal del que forma parte sin posibilidades de desgajarse de él salvo que pierda su sentido humanístico. De aquí que se hayan subrayado las características diferenciales dentro del común conjunto y los rasgos que pueden servir para definir nuestra cultura con singularidades desde los tiempos prehistóricos. Un aragonés del paleolítico no puede aislarse, sin deshumanizarlo, de los demás de la Península y aun del universo, pero sus expresiones materiales pueden servir para tratar de ver cuándo, cómo, dónde y porqué aparecen las diferencias que han conducido, a lo largo de los tiempos, a hacer que los aragoneses sean distintos de los demás españoles y entre ellos mismos; y es así, aun partiendo de su común base y aceptando que se hayan producido las regionalizaciones y comarcalizaciones, que el arte rupestre denuncia desde la época "levantina" lo que hace, por ejemplo, que algunas pinturas de tal estilo de la sierra de Albarracín sean radicalmente distintas de las de la comarca del rio Vero, a pesar de su sincronismo. No cabe duda que el arte rupestre aragonés cuenta la historia de nuestras tierras y nuestras gentes.

Y forzoso es admitir que el sentido artístico es connatural a los hombres desde su primer vagido. En efecto no solamente uno de nuestros más remotos antecesores, el *Homo erectus*, hace un millón de años, recogió objetos curiosos que llamaron su atención forzando a una interpretación artística de tal actividad, sino que el *Hombre de Neanderthal* practicó incisiones intencionales sobre los huesos y utilizó el ocre rojo con fines decorativos o rituales. Sin duda, el *Homo* sapiens sapiens fue el creador de una expresión gráfica que, en los cinco continentes, constituyó un sistema de comunicación con sus contemporáneos y, seguramente, con el más allá y las fuerzas impalpables que gobiernan los mundos ensayando esquemas de cosmogonías y teogonías y, forzando el argumento, estableciendo una secuencia que dura hasta nuestros días. Por eso, convencionalmente, hay que iniciar cualquier síntesis en el Paleolítico Superior. No obstante, hace unos 300.000 años el Homo erectus en Turingia, yacimiento de Bilzinsleben, dejó muestra de sus intenciones en grabados seriados sobre huesos de elefante; y en Singi Talat, en la India, se hallaron cuidadosamente guardados seis fragmentos de cristal de roca extraños al lugar según propósito ritual o coleccionista. En ninguno de los dos casos puede pensarse en meras preocupaciones utilitarias y económicas. Y lo mismo cabe decir del intento de traducir en formas bellas, volúmenes ponderados, simetrías estéticas, los utensilios y armas de uso práctico, hace entre 300.000 y 10.000 años, aumentándose los ejemplos en las obras de mano del Hombre de Neanderthal o en el uso sistemático del ocre rojo en las sepulturas del Musteriense, con valoración de color, de la pintura corporal o del adorno de tumbas con ofrenda de flores como en Shanidar, en Iraq. Clottes habla del paso de la "sensación" a la "creación" como movimiento originario del arte en sentido estricto. En Europa, durante el Auriñaciense, hace 30 o 35.000 años, se nos ofrecen los primeros ejemplos de esta etapa, figurillas naturalistas en escultura como el caballito de Vogelherd, en Alemania o la complejidad de otra en marfil de un ser compuesto, hombre con cabeza de león, de Hohlenstein-Stadel en Alemania. En el resto del mundo aducimos las fechas anteriores al 35.000 de Namibia y aún más remotas en objetos grabados de la Border Cave de Kwazulu en África del Sur o pueden valorarse los 28.000 años del Boqueirao da Pedra Furada, en Piaui, Brasil, si se acepta la datación de Giedon. Todo lo dicho es, indefectiblemente, un precedente de lo que hallaremos en Aragón.

Independientemente de las razones que condujeran a ello no cabe duda que el nuevo hecho va acompañado, aunque tengamos dudas respecto de su causalidad, de cambios radicales en la geografía social, de la abundancia y complejidad de informaciones al alcance del hombre de tal tiempo y de un desarrollo mental que permitía establecer sofisticadas síntesis y abstracciones y traducirlas a signos, esquemas y figuras. El sujeto de

1. Aprovechamos la cita para explicar la sacralización del conjunto de Capo di Ponte, Italia que puede servir de paradigma, donde la enorme acumulación de grabados de muchas épocas se sitúa entre una montaña de cumbre aguda e incluso actual nombre masculino, el Pizzo Badile, frente a otra, redondeada de cumbre y de nombre femenino, la Conca Arena, con lo que la varonil iluminada al salir el sol quedaría en penumbra cuando levantándose el astro rey diera predominio al elemento femenino, mientras el masculino se oscurece. La conjunción del elemento masculino inicial y el femenino posterior, originaría la sacralización del lugar con miles de figuras grabadas sin solución de continuidad desde el mesolítico hasta la época romana.

este arte rebasará la imitación naturalista, la copia de huellas de animales e introducirá complicados resortes gráficos, como los trazos digitales sobre las paredes que cubren decenas de paredes de las cuevas como las de Cosquer en el sur de Francia, o la Fosca de la Vall de Ebo, en Valencia, bajo otras pinturas o grabados. De aquí que no sirvan o resulten confusas las explicaciones simples de los estímulos creativos: el arte por el arte, la magia de caza de aprehensión o destrucción, el totemismo, la organización de santuarios partiendo del dualismo sexual y del valor de la situación de las figuras o simplemente la expresión de elementos explicativos que no necesitan ser historicistas de grandes acontecimientos, sino que convierten las pinturas y grabados en intermediarios entre un arte que refleja el mundo habitual en relación con otro sobrenatural pero presente en sus inquietudes normales. Decimos que no sirve cada una de estas explicaciones en exclusiva porque es muy posible que todas concurran a razonar el orígen del arte.

Por otra parte una inmensa suma de tiempos para los que se dispone de exiguas informaciones transcurre antes de que la expresión gráfica sistemática conocida en otras partes del globo llegue a Aragón. El hombre, desde los principios de la Historia, será capaz de vocalizar y usar el lenguaje, pero se expresará también por gestos; que como los sonidos y ademanes no se han conservado ni pueden ser reconstruídos. Sus modos de expresión, desde hace unos 40.000 años en Namibia, Australia y 25.000 en la India, según lo que ahora sabemos, se han conservado en el "arte rupestre" que refleja no solamente los modos de vida y actividades de sus autores, sino sus mitos y ritos, símbolos y esquemas y, en definitiva, juntamente con las tumbas, el único medio efectivo de penetrar en la mente y mundo intelectual de los autores de las representaciones y de la sociedad a la que van dirigidas.

Abrigo de Los Trepadores. Alacón, Teruel (calco según Beltrán, 1968)

Asombra que los principios del arte correspondan a poblaciones cazadoras y recolectoras hoy desaparecidas que se extendían por los territorios más inhóspitos e inhabitables de nuestros tiempos; desiertos de Australia y el Sur de África, selvas tropicales de la Amazonia brasileña, del sudeste de Asia o de la cuenca del Congo o la tundra ártica. Y que el proceso de extensión a todo el mundo se inicie precisamente en el Paleolítico Superior cuando se producen cambios generales, técnicos, físicos y geográficos, que provocan las mismas manifestaciones culturales comunes a todo el universo, sustitución en el utillaje de los grandes artefactos polivalentes por instrumentos pequeños y especializados, formación de las actuales terrazas marinas, precisiones climáticas, etc. Habrá pues, una relación de las expresiones gráficas con la situación geográfica y con los procesos de valoración económica de las actividades.

Claro que en España apenas llegamos al Solutrense antiguo para las muestras conocidas y a fechas del 34.000 para las pinturas y grabados más antiguos en Cueva Ambrosio, en Almería, y al 16.000 en las maravillas de Altamira y antes de esta última fecha al investigar a los cazadores aragoneses de Fuente del Trucho, cerca de Colungo. Pero con lo que sabemos se puede trazar una historia gráfica e incompleta de los recolectores y cazadores paleolíticos y epipaleolíticos, de los agricultures de pico y coa simple o palo cavador, de los pastores y sujetos de agricultura mixta y de los alfareros y tejedores para llegar a los metalúrgicos de la Edad del Bronce, campesinos de arado y pastores de rebaños y cerrarse el oscuro período de la Prehistoria con la I Edad del Hierro que en nuestras tierras significa un contacto directo con otras culturas europeas conocedoras y beneficiarias del uso del metal, primero el cobre, luego el bronce y finalmente el hierro, y la perpetuación de ideas expresivas que enlazan con el esquematismo y con planteamientos que podríamos llamar indigenistas que durarán hasta que el mundo ibérico reciba las influencias clásicas griegas y fenicias y finalmente la cultura unificadora romana que dejará lugar sólo a provincialismos y modos particulares de matizar las grandes ideas generales clásicas.

Los grabados o pinturas sobre fragmentos de hueso, placas de piedra, guijarros, marfil etc. muestran una especial significación de este modo expresivo; no solamente se produce una aparente anomalía en relación con la difusión de una u otra forma expresiva, sino que se llega al caso límite de que, mientras en el arte parietal se huye de las representa-

Abrigo de La Tía Mona. Alacón, Teruel (calco según Beltrán, 1968)

ciones realistas de la figura humana, con pocas excepciones, en el mobiliar numerosas estatuillas, principalmente femeninas, llamadas vulgarmente “venus”, florecen en lugares con escasas muestras de representaciones parietales. Aunque coincidan convencionalismos expresivos que permiten suponer una comunidad de realización, los estímulos parecen diferentes, pudiéndose hablar de “santuarios” especializados de plaquetas, como el valenciano de El Parpalló con miles de ellas, o los hallazgos del litoral mediterráneo en el Epipaleolítico. La ventaja de que los objetos aparezcan en estratos datados permite comparar este arte mobiliar con manifestaciones análogas del parietal, pero desgraciadamente los ejemplos aragoneses son escasos y poco significativos, aunque no se descarta que puedan aparecer algún día, como muestra el hallazgo de Abauntz en Navarra, en excavaciones de Pilar Utrilla.

El arte prehistórico en Aragón

El proceso histórico de la evolución del arte rupestre, en Aragón o en cualquier lugar, es una conquista de la Humanidad que va en paralelo con la conquista de los instrumentos y artefactos, iniciándose por la elementalidad de lo que el poeta latino Tito Lucrecio Caro llamó *unguas dentesque* a las creaciones del intelecto, que imitaron formas reales exteriores o crearon las que convinieron en cada momento. Piedras esféricas para ser arrojadas por una especie de boleadoras, guijarros acomodados a la forma de la mano o a la acción emprendida, como podríamos apoyar en las defensas de elefante encontradas en Aragón, en Garrapinillos y otros lugares, o toscos instrumentos como los hallados en las

terrazas turolenses de San Blas, en Borja, en Calatayud y en numerosos lugares, correspondientes a las industrias denominadas musterienses que podemos llevar hacia el 40.000 y que ponen la piedra, el hueso, la madera a reflejar la acción del hombre sobre la materia. Se pasará de la gran masa y la polivalencia, a los pequeños instrumentos y la especialización y ello coincidirá con los inicios del arte parietal paleolítico. No contamos con muchos yacimientos pero el conocimiento de la Fuente del Trucho, cerca de Colungo, la cueva de los Moros en Gabasa, la Eudoviges en Alacón, los importantes hallazgos de Chaves, Montón, Miedes, cuenca del Jalón y los encontrados cada vez en más lugares nos proporcionan informaciones preciosas. Podemos sintetizar diciendo que nos hallamos frente a unos 30.000 años de evolución conceptual y formal, desde la aparición, ignoramos porqué estímulos, del arte parietal y mobiliar. Se trata de obra de cromañones, que constituyen una humanidad muy semejante a la actual en lo físico, pero depredadora y consumidora de los alimentos que la naturaleza le proporciona y respecto de los cuales es un recolector, omnívoro y creador de técnicas para favorecer sus acciones.

Abrigo del Riparo Villabruna A. Dolomitas, Italia (fotografía de A. Broglio)

El arte prehistórico aragonés iniciado en el Paleolítico Superior tiene muy pocas manifestaciones en Aragón, esencialmente la Fuente del Trucho, a la que se refiere extensamente Pilar Utrilla más adelante, y que informa de una complicación mental fundada en la coexistencia de grabados, pinturas rojas, abundancia de manos y de caballos y una amplia serie de puntuaciones que en alguna ocasión hemos supuesto una representación de la bóveda estrellada, una mitología de las manos izquierdas o derechas, enteras o mutiladas y complicaciones que se repiten en el arte paleolítico universal, aunque no podamos establecer una secuencia sin solución de continuidad pues cerca de este yacimiento está el de arte levantino de Arpán, del mismo barranco de Villacantal que se separa formalmente de modo absoluto del paleolítico, como si nos trasladásemos a otro mundo intelectual.

Durante algún tiempo se supuso que existió un “hiatus” entre el final de las pinturas paleolíticas magdalenienses y el inicio de las más antiguas levantinas, pero el descubrimiento de muchas pinturas aún mal sintetizadas indudablemente postpaleolíticas pero prelevantinas, fuerzan a modificar los esquemas. No tenemos desgraciadamente en Aragón casos como los cantos pintados del Riparo Villabruna en los Dolomitas italianos, de hacia el 12.000, ni algo semejante a las plaquetas numerosas de yacimientos del sur de Francia en niveles azilienses, es decir postpaleolíticos, pero de estilo netamente paleolítico, cosa que se repite en el litoral mediterráneo español. Pero alcanza a la zona oriental de la Península, donde aparece el arte levantino, la alternancia de períodos húmedos y secos que permiten establecer una secuencia entre el 12.000 y el 6.000/5.000 en la que se insertaría el que hemos llamado “arte prelevantino”, que englobaría una serie de manifestaciones como las que acabamos de citar, los estilos macro-esquemático y linealgeométrico españoles y raros ejemplos, mal definidos en Aragón como el evidente de la cueva de Labarta.

La probada comarcalización no supone que cada conjunto agrupado geográficamente se diferencie totalmente de los demás puesto que dentro de cada uno de ellos pueden hallarse los desarrollos y evoluciones que exhiben desde un naturalismo acusado a un híbrido seminaturalismo y la tendencia a la estilización y aún geometrismo, por lo que tal vez no nos hallemos sólo ante un problema exclusivamente estético o técnico, sino frente a la selección de comarcas concretas para concentrar en ellas los abrigos y, por consecuencia, ante las sacralizaciones, ceremonias o ritos que en ellos tuviesen lugar. Estas agrupaciones se forman partiendo de no pocos elementos convencionales, pero no puede olvidarse que se acumulan muchos abrigos en la misma zona, a veces muy próximos unos de otros y frecuentemente con extensos espacios geográficos vacíos entre ellos. Parece como si estos lugares de reunión religiosa, civil o ritual, agrupasen a los participantes de amplias comarcas que acudirían, a veces desde bastante lejos de sus ubicaciones sujetas a un nomadismo relativo, a zonas sacralizadas o designadas especialmente para tales concentraciones que además duraron milenios en el mismo lugar. Por otra parte, las “comarcas” del arte levantino no coinciden exactamente con grandes zonas naturales, aunque sí están

Hocino de Chornas. Obón, Teruel (calco según Beltrán, Burillo y Picazo). 1981

delimitadas por barrancos o fondos de río y sus laderas. La simple consideración de los abrigos de la sierra de Albarracín entre el Prado del Navazo y el Barranco de las Olivanas, incluyendo los de Tormón y Bezas en una comarca serrana de más de 40 km. de longitud, nos permite reflexionar sobre el sentido de la acumulación de tal número de abrigos pintados en contraste con las zonas carentes de ellos que, no obstante, tienen la misma cultura material y ofrecen yacimientos donde aparecen artefactos uniformes y comunes a cada cultura. Las comarcas de arte levantino aragonés se relacionan geográficamente con las vecinas de las que, a veces, resulta imposible separarlas; las de Albarracín, con las pinturas conquenses de Selva Pascuala, Marmalo y las demás que fueron pintadas sobre las areniscas triásicas del rodeno, y las del río Martín con las del Maestrazgo castellonense.

Una especial consideración merece la sacralización de lugares, cañones del río Martín entre Albalate y la sierra de Arcos, de la cueva de la Higuera, en Alcaine, con un ciervo, fuerza animal, actuando sobre un árbol, fuerza vegetal, para producir como fruto hombrecillos que se relacionan con un mito de fecundidad y mujeres embarazadas, o el caso de la serpiente del abrigo de los Chaparros, de Albalate, que nace de una grieta desde el fondo de la tierra, la oscuridad, la luna, el mal para reptar hasta una mancha solar, la luz, la vida el bien, o las representaciones de hombres en pie sobre cuadrúpedos y de relaciones astrales, hombres cornudos y numerosos ejemplos de escenas rituales o danzas que superan las cinegéticas o puramente económicas. Lo más sencillo es clasificar la fauna, comprobar la casi total ausencia de vegetales, identificar tipos humanos, diferenciación de mujeres, peinados, adornos y datos objetivos, pero lo esencial quizá esté en determinar la posibilidad de que algunas de las escenas sean teogonías o cosmogonías, que mujeres con lujosos ropones sean divinidades, que la asociación de éstas con cuadrúpedos y la presencia de bastones nudosos en sus manos representen algo que supera la mera representación formal. Aparte de ello supuestas anormalidades reflejan misterios maravillosos como la serpiente de los Chaparros de Albalate hacia la que se vuelven todas las figuras del entorno y que tiene aparte de la teórica anomalía de dos apéndices o modo de sexo o patas como las halladas en un ejemplar fósil hallado por los colegas de Tell Aviv cerca de Jerusalén, o las mujeres blancas, adornadas, de Bezas,o la extraña conversión de toros en ciervos de Tormón, o los hombres cornudos o la modificación del toro blanco de la Ceja de Piezarrodilla, en Albarracín, en otro negro que superpuso cuidadosamente los trazos, invalidando cualquier intento de establecer una secuencia cronológica por colores.

Es decir, los misterios exigen un proceso de trabajo analítico, como el paso del estilo levantino al esquemático, sin solución de continuidad, puesto que muchos abrigos esquemáticos se han incorporado a conjuntos levantinos o en éstos se han insertado figuras esquemáticas lo que equivale a que no se repudiaba la expresión gráfica de una época que suponemos diferente en creencias y que lo es, evidentemente, en expresiones.

Sin un conocimiento analítico de los abrigos y su decoración se corre el peligro de que las síntesis resulten equivocadas o den el carácter de leyes generales o puras referencias comarcales o locales en la forma que hemos tratado de mostrar en esta brevísima introducción y según es bien conocido al tratar de establecer síntesis cuando no existen los suficientes análisis y cobran mucha fuerza los hechos negativos, lo que no ha aparecido hasta ahora.

Este texto constituye el último documento escrito que nos dejó D. Antonio Beltrán Martínez.

Arte rupestre prehistórico en Aragón: cien años de investigaciones

José Ignacio Royo Guillén

Arte rupestre prehistórico en Aragón: cien años de investigaciones

José Ignacio Royo Guillén

MISCELÁNEA TUROLENSE

DOMINGO GASCON

Preguntas y respuestas.

Miscelánea Turolense, 1892. E. Marconell

Introducción

El descubrimiento, documentación y difusión científicas del arte prehistórico disperso por la geografía aragonesa, ha supuesto una labor continuada que abarca desde el final del siglo XIX hasta los comienzos del XXI. En esos más de 110 años de hallazgos, estudios y síntesis han participado en mayor o menor medida las figuras más representativas de la investigación arqueológica en Aragón, pero en este punto quiero recordar muy especialmente a uno de sus investigadores más señalados: D. Antonio Beltrán Martínez, maestro y referente obligado de varias generaciones de estudiosos de las manifestaciones rupestres prehistóricas. A lo largo de una trayectoria de más de 60 años dedicados al estudio, defensa y difusión del arte rupestre en general, pero muy especialmente del localizado en nuestra comunidad autónoma, todos los que ahora participamos en esta publicación nos hemos sentido en un momento u otro influenciados por su magisterio, por su entusiasmo y capacidad de trabajo, por su vehemencia en la defensa de nuestro patrimonio rupestre y sobre todo por su capacidad de comunicar a todos la importancia de las manifestaciones artísticas para el conocimiento de los primeros pobladores de nuestro territorio.

Pero reconociendo la deuda de gratitud que la comunidad científica aragonesa tiene hacia la figura de Beltrán Martínez, no es menos cierto que el largo proceso de conocimiento y estudio no hubiera sido posible sin la colaboración y en muchos casos la complicidad de una larga nómina de investigadores y debe señalarse también, de una dilatada lista de ciudadanos, aficionados o simples personas sensibles que con sus hallazgos y descubrimientos, pusieron y todavía hoy siguen poniendo en manos de los estudiosos los más de 300 yacimientos conocidos en Aragón hasta la fecha.

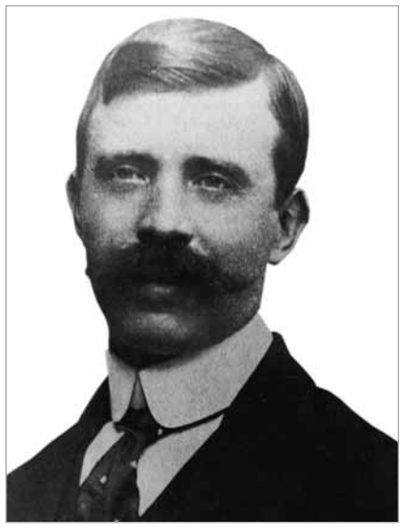
En las páginas que siguen y sin ánimo de ser exhaustivos, iremos desgranando este largo proceso de conocimiento y desarrollo de las investigaciones, desde los primeros hallazgos, hasta los últimos trabajos de síntesis, intentando en cada caso señalar los principales hitos en la investigación, los descubrimientos que han supuesto aportaciones de interés, las publicaciones más sobresalientes y las reuniones o congresos que han permitido avances significativos en la historiografía del arte rupestre aragonés.

La etapa de los pioneros y sus primeros estudios (1892-1930).

Aunque suele señalarse al comienzo del siglo XX como el inicio de los descubrimientos de arte rupestre prehistórico en Aragón, lo cierto es que el primer hallazgo y la noticia consiguiente del mismo se produce en la última década del siglo XIX, dándose a conocer por vez primera un conjunto de la provincia de Teruel que más tarde se conocerá internacionalmente como pintura rupestre levantina. Dicho hallazgo, realizado en 1892, corresponde a los abrigos de los *Toros del Prado del Navazo* y de la *Cocinilla del Obispo*, en plena Sierra de Albarracín (Marconell: 1892). A partir de este momento, los nuevos descubrimientos y estudios que se realicen en esta primera etapa se van a producir exclusivamente en dos áreas bien definidas: la Sierra de Albarracín y el Bajo Aragón.

De forma paralela, los primeros hallazgos de grabados rupestres prehistóricos al aire libre están asociados a las investigaciones que Cabré llevó a cabo a principios de siglo en la Sierra de Albarracín y Bajo Aragón, junto a las realizadas por el Marqués de Cerralbo en el Alto Jalón con el descubrimiento de la *Cueva de las Cazoletas*, en Monreal de Ariza (Aguilera y Gamboa, 1909, 101 y ss.). Entre ellos figura el abrigo del Barranco de la *Fuente del Cabrerizo*, que junto a los abrigos pintados son dados a conocer por Breuil y Cabré en 1911 en la revista L Anthropologie, momento en el que el núcleo rupestre de Albarracín se da a conocer internacionalmente, asignándole una cronología paleolítica impuesta por la corriente investigadora imperante en el momento y por la figura del Abate Breuil que en esos años nadie se atrevió a discutir.

Mientras tanto, en el Bajo Aragón turolense se producen los primeros hallazgos, vinculados a la figura de Juan Cabré, junto a otros colaboradores de la misma zona. En 1903 se descubre el núcleo del Barranco de Calapatá en Cretas, dándose a conocer el abrigo de la Roca de los Moros junto a otras manifestaciones parietales (Cabré y Vidiella: 1907). Ya en 1913 se localiza el panel de Val del *Charco del Agua Amarga* en Alcañiz, dándose a conocer dos años después (Cabré: 1915). En su obra Arte rupestre prehistórico Español, publicado en 1915, Cabré describe de forma pormenorizada todos los hallazgos realizados hasta la fecha en el territorio aragonés, aportando su visión e interpretación de dichas manifestaciones, en las cuales ya se percibe un sintomático cambio de opinión respecto a las tesis oficialistas, impuestas por la escuela francesa, básicamente por el Abate Breuil y Obermaier. Este libro, representa el primer intento de síntesis y continuará vigente durante más de treinta años. En esta misma obra se incluyen varios abrigos con representaciones esquemáticas poco citados en la bibliografía especializada, quizás entre otras cosas por su poca definición cronológica. De ellos conviene destacar los abrigos de la *Cueva de Mas del Abogat* y *Cueva de la Font de la Bernarda* en el Barranco de Calapatá y el abrigo de *Valrobira I*, todos ellos en Cretas (Cabré, op. cit.: 1915).



Juan Cabré

De gran trascendencia para el conocimiento de las religiones prerromanas, fue el descubrimiento en esta etapa, del impresionante conjunto de la *Cantera de Peñalba* en Villastar (Teruel), donde además de miles de motivos grabados, Cabré descubrió varias inscripciones en lenguas paleohispánicas y en latín (Cabré: 1910).

Ya en la década de los años 20, se producen nuevos hallazgos que incorporan diversas estaciones pintadas, sobre todo con representaciones de estilo levantino, como sería el caso de *El Secans* en 1917 y *Caidas del Salbimec* en 1920, ambos en el término de Mazaleón y descubiertos por Lorenzo Pérez Temprado. Por otra parte, la ampliación de las exploraciones en la Sierra de Albarracín dará sus frutos con el hallazgo en 1926 del conjunto de Tormón, con el panel de la *Ceja de Piezarrodilla* y el importantísimo abrigo de *Los Toros del Barranco de las Olivanas*, ambos publicados al año siguiente (Obermaier y Breuil: 1927). A pesar de la furibunda oposición de los investigadores franceses, los estudiosos españoles ya empiezan a distinguir que estamos ante un tipo de arte que manifiesta una personalidad propia respecto del arte franco-cantábrico, hablándose ya de una zona levantina, aún a pesar de que en este primer momento de la investigación, todavía se mantiene su origen y cronología paleolítica.

La ampliación de los descubrimientos y los primeros estudios de síntesis (1940-1970).

Tras el largo y obligado paréntesis de la Guerra Civil Española, va a ser la provincia de Teruel la que siga manteniendo el monopolio de los hallazgos y sus correspondientes estudios. Los descubrimientos de arte parietal, tanto pintura como grabado, no sólo ampliarán la zona de dispersión de las estaciones en las áreas ya conocidas, como la Sierra de Albarracín o el Bajo Aragón, sino que se extenderán por la práctica totalidad de las serranías turolenses, apareciendo nuevos conjuntos rupestres en el curso alto del río Guadalope, en el río Martín, o en la localidad de Bezas.

Este nuevo impulso tiene mucho que ver con la incorporación de una serie de jóvenes investigadores, como A. Beltrán, M. Almagro, E. Ripoll, o T. Ortego, que serán los que de forma rotunda y definitiva romperán con las clasificaciones cronológico-culturales impuestas por Breuil y Obermaier, aportando con sus nuevas teorías un claro intento de sistematización cronológica y de contextualización cultural del arte prehistórico, en especial del arte levantino y del esquemático, aportando para ello sus primeras caracterizaciones, sus corpus iconográficos y sobre todo las primeras documentaciones científicas de los paneles pintados o grabados, en forma de calcos fiables.

L'ANTHROPOLOGIE

MÉMOIRES ORIGINAUX

LES PEINTURES RUPESTRES
DU BASSIN INFÉRIEUR DE L'ÈBRE

L'Antropologie, 1909. H. Breuil y J. Cabré

Durante estos treinta años, pero sobre todo, a partir de 1950, la actividad será febril, sucediéndose los hallazgos y sus posteriores estudios. Sin ánimo de ser exhaustivos, citaremos algunos de los más importantes. En 1949 se da a conocer el abrigo de *Doña Clotilde* en Albarracín, donde Almagro estudia un importante panel pintado de estilo esquemático asociado a un depósito arqueológico con industria lítica prehistórica (Almagro: 1949). Entre dicho año y 1960, descubrirá y publicará varios abrigos con pinturas levantinas en el término de Albarracín, como el *Arquero de los Callejones Cerrados* y *El Pajarejo* (Almagro: 1952 y 1960). De forma paralela, entre 1947 y 1949, Ortego estudia el conjunto de *Las Tajadas* de Bezas, donde se localizan tres nuevos abrigos con pinturas esquemáticas y levantinas (Ortego: 1951). Este investigador también descubre y estudia los conjuntos rupestres de la localidad de Alacón: *El Barranco del Mortero* y *El Cerro Felío*, donde se localizan importantes frisos pintados de estilo levantino (Ortego: 1948). Este mismo estudioso dará a conocer el abrigo de *La Cañada de Marco* en Alcaine, prolongando los hallazgos del río Martín en su cuenca superior (Ortego:1968). Los nuevos descubrimientos se centran también en el Alto Guadalope, en las localidades de Santolea y Ladruñán, donde Ripoll da a conocer en una publicación monográfica un importante conjunto de abrigos pintados levantinos, como el de *La Vacada*, *El Arquero*, *El Torico y El Friso Abierto del Pudial* (Ripoll: 1961).

Hay que destacar varias monografías que dieron un vuelco importante en la superación de las viejas teorías propuestas a principios de siglo. La primera de ellas es *La Prehistoria del Bajo Aragón*, donde Almagro, Beltrán y Ripoll en 1956 aportaron una síntesis detallada de la arqueología y del arte rupestre de la zona, señalando ya las más que seguras relaciones entre los abrigos pintados con las industrias líticas de carácter prehistórico aparecidas en la zona (Almagro, Ripoll y Beltrán: 1956). El inicio en 1966 de la serie *Monografías Arqueológicas* publicada por el Departamento de Prehistoria y Protohistoria de la Universidad de Zaragoza, cubrirá durante el final de esta década y la siguiente, buena parte de los estudios realizados en algunos de los conjuntos parietales más importantes. En esta serie aparece en 1968 la obra *Arte rupestre levantino* del profesor Beltrán, la primera gran publicación de síntesis a nivel peninsular sobre esta manifestación artística, en la que se incluyen todos los yacimientos aragoneses conocidos hasta la fecha, aportando además una clasificación tipológica de las manifestaciones pintadas, así como su cronología, para la que se plantean varias fases, con orígenes en el Epipaleolítico. Este libro supone de algún modo el reconocimiento internacional de un arte, el levantino, que a partir de este momento entrará en los grandes círculos artísticos de la prehistoria europea. Pero quizás, la obra que marcará el final de esta etapa sea la publicación de la monografía sobre el abrigo de *Val del Charco del Agua Amarga* en Alcañiz (Beltrán:1970) en la que tras una detallada labor de documentación y calco, Beltrán basándose en el estudios de los colores, la tipología de las representaciones y sus superposiciones, propone una seriación cronológica para el arte levantino que no será cuestionada durante casi treinta años.

La reactivación de las investigaciones y la incorporación de nuevos investigadores (1970-1990).

Tras casi setenta años de descubrimientos y estudios centrados en las serranías turolenses, una nueva generación de investigadores, formados en muchos casos por el magisterio del profesor Beltrán, se incorporará a las labores de búsqueda, documentación, estudio y publicación, aportando nuevas interpretaciones a las teorías establecidas, pero también ampliando al resto del territorio aragonés los hallazgos, con lo que se incorporan las provincias de Huesca y Zaragoza. La lista de autores que viene a sumarse a la existente es importante: P. Casado, A. Sebastián, Mª. J. Calvo, F. Piñón, P. Utrilla, V. Baldellou, J.J. Eiroa o F. Burillo. De este grupo, solamente P. Utrilla y V. Baldellou seguirán

de forma continuada hasta nuestros días sus estudios sobre arte rupestre. A lo largo de los años siguientes y muy en especial a partir de la década de los ochenta, un nutrido grupo de jóvenes licenciados se unirán a los investigadores ya existentes: P. Ayuso, J. A. Benavente, O. Collado, F. Gómez, R. Loscos, L. Montes, A. Painaud, J. Picazo y J. I. Royo.

A lo largo de estos años, los trabajos se centrarán en tres aspectos importantes: la documentación, mediante calcos cada vez más fiables y exactos, la relación entre los conjuntos rupestres y su territorio, su terminología, iconografía y cronología y de forma muy especial, lo relacionado con su protección y difusión.

La prospección sistemática que en estas décadas empieza a batir las sierras exteriores pirenaicas en busca de manifestaciones rupestres, da sus primeros frutos con el descubrimiento en 1968 y publicación monográfica posterior de las pinturas esquemáticas de los abrigos de *Gallinero* en Lecina (Beltrán: 1972). Este será el inicio de una fructífera secuencia de hallazgos y publicaciones referidas a uno de los conjuntos rupestres más importantes de Aragón: el río Vero, donde el equipo de V. Baldellou, Mª J. Calvo, P. Ayuso y A. Painaud concentró sus investigaciones a partir de 1978. Pronto se dará la primera noticia sobre un panel de grabados con fauna naturalista asociados a las pinturas paleolíticas del covacho de la *Fuente del Trucho*, localizado en un barranco afluente del río Vero (Beltrán y Baldellou: 1981), mientras se publican los "macarroni" paleolíticos de la *Cueva del Forcón*, estudiados por P. Casado (1983). Durante varios años seguidos se suceden los hallazgos y muy pronto se publicarán las primeras síntesis sobre el tema, con diferentes estudios sobre las estaciones de *Labarta, Arpán, Regacéns, Muriecho, Chimiachas, Cueva Palomera, Quizáns, Barfaluy y Mallata*, donde se localizan paneles pintados de estilo esquemático y levantino de enorme interés (Baldellou: 1984-85 y 1987).

De la serranía de Albarracín, se publica la monografía *Las pinturas rupestres de Albarracín* (Teruel), donde se dan a conocer las estaciones pintadas y grabadas conocidas hasta la fecha en Albarracín, Bezas y Tormón, incorporándose los nuevos hallazgos y en la que se plantean nuevas metodologías para el estudio del arte rupestre (Piñón: 1982). En las estribaciones de la Sierra de Albarracín, se publican los grabados ecuestres del *Puntal del Tío Garrillas II* en Pozondón (Ripoll: 1981). Muy cerca de los anteriores, J. I. Royo y O. Collado descubren en 1988 en la cabecera del *Barranco Cardoso*, varias losas horizontales de rodeno con grabados picados prehistóricos, como *Barranco Cardoso I*, tipologicamente similares a los petroglifos gallegos. También O. Collado, J. I. Royo y J. Sáez descubren en 1986 el conjunto de grabados de *La Masada de Ligros* (Royo y Gómez: 1988 a; Royo: 1991 a; Royo y Gómez: 1991), con más de 30 abrigos con varios cientos de motivos grabados con una variadísima tipología y una dilatada cronología que se sitúa entre el Neolítico Pleno y la Edad del Hierro, aunque en menor medida también aparecen grabados posteriores.

También es en la década de los 80 cuando J. I. Royo y F. Gómez descubren en la localidad zaragozana de Mequinenza uno de los grupos de arte rupestre esquemático más interesantes del valle medio del Ebro, en una zona vacía de este tipo de manifestaciones. En el periodo comprendido entre 1984 y 1990 se localizaron y documentaron una veintena de abrigos con pinturas y grabados esquemáticos entre los que destacan los abrigos de *Valmayor I* (Royo: 1986-87), *Barranco de la Plana I-II* y *Barranco de Campells I-II* (Royo y Gómez: 1988 b) y *Mas de Fayonet* (Royo y Gómez: 1991 b). A estos conjuntos hay que añadir otros que aparecen en términos cercanos, como *La Coscollosa* en Alcañiz (Benavente: 1986-87), o los localizados en 1984 por J. A. Pérez en Lumpiaque en su trabajo de prospección del Bajo Jalón, en el yacimiento de *Chilos*, en la actualidad todavía inédito. Pero junto a los hallazgos de grabados y pinturas esquemáticas, se produce en este momento el descubrimiento de la primera y hasta el momento única estación con arte rupestre levantino de la provincia de Zaragoza. El hallazgo se realiza en el término de Caspe, en pleno Bajo Aragón zaragozano en el año 1983, cerca del poblado de La loma

Henry Breuil

Hugo Obermaier

de los Brunos, en un pequeño abrigo denominado *El Plano del Pulido*, que rápidamente es estudiado y publicado en la serie *Ars Praehistorica* (Eiroa, J.J.: 1984-85).

En el río Martín, se amplía la nómina de abrigos con la incorporación del término de Obón, gracias a los descubrimientos de Javier Andreu y del trabajo del equipo de J. Picazo, el cual entre 1980 y 1990 dará a conocer los abrigos con pinturas y grabados esquemáticos y las pinturas levantinas del *Hocino de Chornas* (Burillo y Picazo: 1981), *El Cerrao* (Andreu et Alii: 1982) y *La Coquinera* (Picazo et Alii: 1991. En este punto citaremos el descubrimiento en 1988 por F. Gómez y J.I. Royo, del yacimiento con grabados esquemáticos al aire libre de *Los Pozos Bolletes* en Peñarroyas (Montalbán), aunque publicados a finales del siglo XX. En el alto Guadalope queda por citar el hallazgo en el término de Castellote del abrigo del *Barranco Hondo*, en el cual se documentó un interesantísimo conjunto de grabados incisos naturalistas, con representación de cérvidos que su descubridora clasificó como levantinos (Sebastián: 1988).

Durante la década que va de 1980 a 1990 se celebran varias reuniones monográficas sobre arte rupestre realizadas en diferentes puntos de nuestra geografía, donde se aportaron las últimas novedades, se discutieron aspectos metodológicos o se plantearon propuestas sobre la conservación de nuestras estaciones con arte parietal. La primera de ellas fue el *I Congreso Internacional de Arte Rupestre*, celebrado en Caspe en 1985, donde se presentaron novedades aragonesas, entre las que destacó el conjunto rupestre del río Vero. En 1986 Beltrán publica en la serie Cartillas Turolenses de la Diputación de Teruel su monografía sobre *El arte rupestre en la provincia de Teruel*, donde a modo de síntesis expone un estado de la cuestión sobre los yacimientos turolenses conocidos hasta la fecha (Beltrán: 1986). Como complemento de esta publicación citaremos la *Guía Arqueológica del Valle del Matarraña* (Mazo et Alii: 1987), donde se ponen al día los conocimientos sobre el arte rupestre de la zona y su contexto arqueológico. A partir de 1985, aparece la serie del Gobierno de Aragón *Arqueología Aragonesa*, en el cual se publican entre 1984 y 1994 todos los nuevos hallazgos realizados en nuestra Comunidad. El año 1987 marcó un punto de inflexión; durante el mes de mayo se celebró en Albarracín una reunión de expertos patrocinada por el Gobierno de Aragón, para discutir sobre *Documentación, Protección, Conservación y Difusión del Arte Rupestre*, en la que por vez primera en España se planteó la idea de los Parques Culturales como medio para proteger y acercar al gran público nuestros yacimientos con manifestaciones parietales (Baldellou et Alii: 1988). En el otoño del mismo año 1987 se reunió en Barbastro y Alquezar otro grupo de expertos en la II Reunión de Prehistoria Aragonesa, con el tema: *La Terminología en el Arte Rupestre Postpaleolítico*, durante la cual se intentaron unificar criterios de denominación, tanto estilísticos, como técnicos, como cronológico-culturales (Baldellou: 1989). El interés demostrado por la administración autonómica quedó plasmado en la celebración en abril de 1989 de las *Jornadas sobre Parques con Arte Rupestre*, donde se plantearon las experiencias de países en los que el arte rupestre se protegía mediante parques y en la que, tras exponerse un estado de la cuestión sobre el estado de nuestros yacimientos rupestres (Beltrán: 1989 a), se presentaron los proyectos en el río Vero (Baldellou: 1990) y Albarracín (Collado: 1990). En ese mismo año, se daban a conocer los primeros datos sobre dos nuevos conjuntos: *Forau del Cocho* en Estadilla, y los espectaculares frisos pintados de *Los Estrechos* y *Los Chaparros* en Albalate del Arzobispo, muy cerca ya del Bajo Martín (Beltrán: 1989 c).

La investigación del arte rupestre en Aragón a finales del siglo XX (1990-2000).

La llegada de la década de los 90 trajo consigo la ampliación de los hallazgos de grabados y pinturas rupestres a la práctica totalidad del territorio aragonés, incluyéndose algunas zonas en las que no se conocían este tipo de manifestaciones, no sólo en todas las

grandes cadenas montañosas aragonesas, sino también en amplias zonas situadas en el llano, con la sola limitación de la presencia de un soporte rocoso adecuado. Se inician nuevas líneas de investigación, incluida la utilización de las nuevas tecnologías, tanto en lo que se refiere a los calcos, como al tratamiento de la información con la aplicación de medios informáticos.

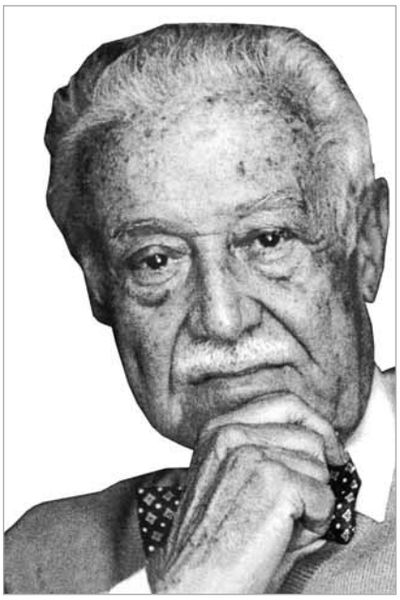
En los primeros años de esta nueva década hay que señalar por su importancia la celebración en Lérida en 1992 del *Primer Congreso Internacional de Grabados Rupestres y Murales*, donde por vez primera se plantearon las bases para el estudio científico de este tipo de manifestaciones parietales, aunque la demora en su publicación pueda hoy haber dejado algunas cuestiones algo anticuadas. En este congreso se da a conocer un significativo grupo de yacimientos con grabados rupestres incisos en el extremo Norte de la comarca de la Litera (Rovira: 2003), junto al panel grabado de *La Fuente del Trucho*, del que se avanza un estudio preliminar (Mir: 2003). De gran interés, es el cercano abrigo de *Arpán E 2*, de donde se publica un grupo de pinturas y grabados esquemáticos, algo novedoso hasta el momento en el río Vero (Baldellou et Alii: 1993a). En otras áreas cercanas del Prepirineo se dan a conocer algunos conjuntos esquemáticos de enorme interés, completándose el amplio catálogo de publicaciones monográficas sobre el arte rupestre pirenaico que viene investigando el equipo dirigido por V. Baldellou, como es el caso del abrigo de *Remosillo*, muy cerca de la *cueva de Olvena* (Baldellou et Alii: 1996), el *Barranco de Mascún*, en Rodellar (Painaud et Alii: 1994) y *La Raja*, en el término de Nueno (Baldellou et Alii: 1997).

EL HOMBRE FÓSIL

El Hombre Fósil, 1916. H. Obermaier.

A esta importante sucesión de hallazgos, hay que sumar la incorporación de nuevas áreas con conjuntos de grabados rupestres, como en el caso del Maestrazgo turolense en su área limítrofe con la provincia de Castellón, donde Mesado y Viciano publican las estaciones de *La Estrella I* en Mosqueruela, y *Los Cerradicos de la Masía de Casagranja I-II* en Cantavieja (Mesado y Viciano: 1994). A estos enclaves, habría que añadir *Los Pozos Bolletes* de Peñarroyas en Montalbán, cuyo estudio se convierte en la primera monografía publicada en Aragón sobre un conjunto de grabados rupestres (Royo y Gómez: 1996). Otro yacimiento a destacar es el *Abrigo de Pena*, situado en la presa del embalse de Pena, en Valderrobres, en el Bajo Aragón turolense, donde se descubren grabados circulares de la Edad del Bronce (Ramón: 1997). En el Bajo Aragón, Beltrán Martínez da a conocer varios grabados prehistóricos, como la representación antropomorfa de *Los Baños* de Ariño, las cazoletas en la ermita de *San Pedro Mártir* de La Portellada, o las combinaciones de cazoletas y canalillos en las *Lastras de San José* en Albalate del Arzobispo, todos ellos asociados al parecer a determinados rituales relacionados con el agua (Beltrán: 1998).

Por lo que respecta a los abrigos con manifestaciones pintadas, los descubrimientos se suceden, como puede verse en la síntesis publicada por Beltrán en 1993 sobre Arte Prehistórico en Aragón, donde se ofrece una visión general del estado de la cuestión y se aporta un primer inventario de yacimientos. Estos descubrimientos son especialmente significativos en el río Martín, pero también en la Sierra de Albarracín. La creación de los Parques Culturales del río Vero (Baldellou: 1991a), Albarracín (Collado: 1992), y algo más tarde el del río Martín, genera nuevos hallazgos y estudios. En la Sierra de Albarracín se descubren y se avanzan los estudios preliminares sobre los abrigos de *Las Cabras Blancas* (Collado et Alii: 1991-92) y de *La Paridera* (Beltrán: 1997) ambos en Tormón, pero también se localiza otro conjunto con paneles esquemáticos de *La Peña de la Moratilla*, en Frías de Albarracín y que todavía permanece inédito. Merece destacar en este punto el descubrimiento y estudio preliminar de los abrigos del *Barranco de Gibert I-II* en Mosqueruela, dos de las estaciones rupestres con localización topográfica de más altura en Aragón (Royo et Alii: 1997). En este contexto de continuos hallazgos y estudios debe inscribirse la tesis doctoral realizada por Mª. José Calvo que puede calificarse como el primer intento de "corpus" de nuestro arte rupestre prehistórico y en la que se recogían de forma exhaustiva los calcos y descripciones de la mayor parte de las estaciones descubiertas hasta la fecha (Calvo: 1993).



Antonio Beltrán

Por su parte, en el año 1994 se inicia la serie de monografías sobre arte rupestre del río Martín, donde A. Beltrán y J. Royo Lasarte, ofrecerán sus estudios sobre los nuevos conjuntos y las revisiones sobre los ya conocidos. Así se publicarán en esta década los abrigos de *La Higuera del Barranco de Estercuel* de Alcaine (Beltrán y Royo: 1994), *El Frontón de la Tía Chula* en Oliete y el *Recodo de los Chaparros* en Albalate (Beltrán y Royo: 1995), la revisión del abrigo de *La Cañada de Marco* en Alcaine (Beltrán y Royo: 1996), los conjuntos de *Los Chaparros*, *Recodo de los Chaparros* y *Los Estrechos* en Albalate del Arzobispo (Beltrán y Royo: 1997) y la revisión del conjunto del *Barranco del Mortero* en Alacón (Beltrán y Royo: 1998). Como complemento de estas publicaciones surge como órgano de expresión de este parque la revista *Cauce*, cuyo primer número ve la luz en 1999, con una sección fija sobre arte rupestre y de la que se han publicado una treintena de números hasta la fecha.

En este ambiente de interés científico y social sobre las manifestaciones rupestres, se celebra en Zaragoza y Caspe, el *I Seminario sobre Arte Rupestre*, en el que se presentan varios trabajos sobre la conservación del mismo o sobre su gestión (Beltrán: 1995-96; Baldellou: 1995-96). En el área de Mequinenza, se localizan y estudian nuevos yacimientos, como los abrigos de la *Vall de Caballé* (Royo y Gómez: 1992), *Sierra de los Rincones* (Royo y Gómez: 1994 c), o *Vall de Mamet I-II*, a sumar a la ya larga nómina de hallazgos de este conjunto.

Otro hito en la catalogación e investigación del arte rupestre de Aragón, supone el inicio a fines de 1996 del Inventario de *Arte Rupestre de Aragón –I. A. R. A.–*, realizado por el Gobierno de Aragón bajo la dirección de J. I. Royo y concluido en una primera fase de cara a presentar la candidatura de Aragón para la declaración de nuestros yacimientos rupestres como Patrimonio Mundial. Tras la declaración de la UNESCO del arte rupestre prehistórico del Arco Mediterráneo Español como Patrimonio de la Humanidad en Diciembre de 1998, la sociedad presenta un renovado interés por las manifestaciones parietales, traducido en Aragón en la renovación de los estudios sobre las pinturas y grabados rupestres prehistóricos que se produce tras la citada declaración. Como respuesta científica a este reconocimiento internacional aparece en el año 1998 el *Boletín de Arte Rupestre de Aragón –B. A. R.. A.–*, dirigido por A. Beltrán, del que hasta la fecha han aparecido cuatro números y un año después, en 1999, se presenta la primera exposición itinerante sobre el arte rupestre del Arco Mediterráneo, al que acompaña un catálogo con el inventario completo de yacimientos (Royo: 1999 a). También en este año y como culminación de los trabajos de conservación y adecuación en el abrigo de *Val del Charco del Agua Amarga*, se publica una guía sobre este yacimiento donde se pone al día el estado de la cuestión sobre la conservación del arte rupestre en Aragón (Royo y Benavente: 1999).

En este contexto hay que situar las *Jornadas Técnicas sobre Arte Rupestre y Territorio Arqueológico* celebradas en Octubre de 2000 en la localidad oscense de Alquezar, donde se exponen los más recientes planteamientos relacionados con el arte rupestre prehistórico y su relación con el territorio arqueológico circundante. En dichas jornadas se presentan dos trabajos sobre la contextualización arqueológica del arte rupestre (Baldellou y Utrilla: 1999) y sobre la cultura material de los yacimientos aragoneses en relación al arte rupestre levantino (Utrilla y Calvo: 1999), así como otro dedicado a las manifestaciones rupestres de la Edad del Hierro (Royo: 1999 b).

Los estudios sobre arte rupestre en los inicios de un nuevo milenio (2000-2009).

Junto al natural relevo generacional que se viene observado en los últimos años, el nuevo milenio ha traído consigo una renovación en las técnicas de estudio y documentación del arte rupestre, basado no sólo en la aplicación de las nuevas tecnologías de tratamiento

de la imagen, sino también en la topografía por escáner 3-D, o la contextualización de una estación rupestre con el territorio arqueológico que la circunda y en el análisis más estructuralista de los propios paneles y motivos parietales. Especialmente significativas son las nuevas técnicas de calco de las representaciones pintadas o grabadas que permiten una documentación mucho más fiable y real, lo que facilita la posterior labor de estudio de las mismas. Pero también están en pleno desarrollo otras facetas relacionadas con la conservación y estudio del arte rupestre, como la toma informatizada de datos y muestras para el correcto diagnóstico del estado de conservación de los paneles rupestres, el estudio geológico, geomorfológico y patológico del soporte rocoso que sustenta las representaciones pintadas o grabadas e incluso los nuevos modelos de protección física de las estaciones rupestres, con cerramientos más acordes con la función para los que han sido creados y los tratamientos más adecuados para su conservación, limpieza o consolidación.

Arte rupestre levantino, 1968. A. Beltrán

El primer caso en el que se ha realizado un tratamiento de limpieza integral de un abrigo con pinturas rupestres, ha sido el de *Val del Charco del Agua Amarga*, trabajo dirigido por E. Guillamet durante 1999 y cuyos resultados han sido dados a conocer en la magnífica monografía, que tras la revisión del conjunto y la realización de un nuevo calco, ha dirigido A. Beltrán (Beltrán et Alii: 2002). Más recientemente (2008), se han llevado a cabo estos mismos tratamientos en otras estaciones, de las que podemos destacar el abrigo de *la Fenellosa* en Beceite. Tampoco se han descuidado los trabajos relacionados con la gestión del arte rupestre y fruto de ello es la aparición en 2001 del nº 1 de la revista Panel, órgano técnico de difusión y seguimiento de las seis Comunidades Autónomas implicadas en la declaración del arte rupestre del levante español como Patrimonio Mundial y en la que se actualizan los inventarios, se aportan nuevas metodologías y se investiga sobre la protección de los conjuntos rupestres (Royo: 2001). Los estudios sobre el soporte rocoso y su interacción con las manifestaciones rupestres también son abordados en algunos trabajos monográficos (Royo y Andrés: 2000). Tampoco se dejan de lado las obras de síntesis como la realizada en *Arte Rupestre en Aragón*, monografía de divulgación en la que se abordan las últimas novedades sobre el patrimonio rupestre aragonés (Utrilla: 2000). Otras monografías plantean un marco más teórico sobre el *Mito, Misterio y Sacralidad en la Pintura Prehistórica Aragonesa*, ensayo en el que se plantean las teorías más al uso sobre la interpretación y funcionalidad del arte rupestre y en especial del localizado en Aragón (Beltrán: 2002).

El descubrimiento e inmediato estudio del magnífico panel pintado levantino del abrigo de *La Cueva del Chopo* en Obón (Picazo et Alii: 2001-2002) completa la nómina de hallazgos de este término municipal, donde se dan a conocer entre 1999 y 2005 más de una docena de nuevos yacimientos, como *La Negueruela I-III, Solana de Arzán*, *Frontón de la Cueva de la Pez*, o *El Tollo del Pozo del Mortero*, de los que algunos, como *El Tollo de la Morera* ya han aportado su estudio monográfico (Royo: 2004-05). Otros hallazgos de interés publicados en estos momentos son el conjunto de *Muriecho L y E1-E2*, del que destaca sin duda alguna el magnífico panel de estilo levantino con la captura de un ciervo (Baldellou et Alii: 2000), así como los cantos pintados de *La Cueva de Chaves* (Utrilla y Baldellou: 2001-2002), cuyo estudio permite contextualizar muchas manifestaciones esquemáticas de la zona pirenaica en el Neolítico Antiguo.

Por otro lado, financiados por el Parque Cultural de Albarracín y el Gobierno de Aragón, entre los años 2000 y 2001 se llevan a cabo sendos estudios sobre los núcleos de pinturas rupestres de la Sierra de Albarracín, de los que se ha realizado un exhaustivo diagnóstico sobre su conservación y de los grabados presentes en las localidades de Albarracín, Rodenas, Pozondón, Guadalaviar, o Almohaja, en las que se han descubierto más de treinta nuevos yacimientos que abarcan una dilatada cronología, entre el Neolítico-Bronce y la época Contemporánea. Durante el año 2004, se han producido un número significativo de nuevos hallazgos en el Parque Cultural de Albarracín, concretamente entre la localidades de Bezas y Albarracín, donde se han localizado los abrigos con arte

Arte prehistórico en Aragón, 1993. A. Beltrán

prehistórico de *Los Callejones I, Arroyo de Bezas I y II, El Campanario, La Cerrada de Florentín y Las Cerradas de Gaspar*, todos ellos en fase de catalogación y protección.

La prospección de nuevas áreas y los hallazgos casuales permiten poco a poco ir completando un mapa de dispersión de conjuntos grabados o pintados que cada vez va dejando menos vacíos. Así entre 2000 y 2004 se lleva a cabo el trabajo de documentación de los grabados filiformes de *La Costera* de Apiés y de forma sucesiva se descubren otros nuevos conjuntos, como la *Cueva de Lasque* en Orés, *Las Lastras de San José* de Albalate (Beltrán et Alii: 2002), los grabados filiformes de *Valrobira I* en Cretas, o los prehistóricos y protohistóricos del *Arroyo del Horcajo* en Romanos.

También en estos años se dan a conocer dos nuevos yacimientos con grabados al aire libre que se han fechado en el Paleolítico Superior y que contribuyen a llenar un vacío en la investigación, como son la *Roca Hernando* en Cabra de Mora (Utrilla et Alii: 2000) y *Valdearcos* en Tabuenca (Aguilera y Blasco: 2000-2001), ambos entroncados con otras manifestaciones similares del interior de la Península Ibérica.

La publicación en 2004 de dos monografías sobre grabados rupestres aragoneses, ha permitido clarificar parte del entramado iconográfico de nuestros conjuntos grabados, estableciendo unos criterios metodológicos que pueden permitir avanzar en el panorama todavía confuso de este tipo de manifestaciones parietales. La definitiva publicación de los grabados del *Barranco Hondo* de Castellote, magníficamente dirigida por P. Utrilla y V. Villaverde, ha demostrado la existencia de grabados de estilo levantino (Utrilla y Villa verde: 2004), lo que ha permitido retomar otros ejemplos ya constatados en abrigos pintados de la Sierra de Albarracín, pero que ahora pueden releerse a la luz de los nuevos datos (Martínez Bea: 2004). Por otra parte, la definitiva publicación de los grabados ecuestres del *Puntal del Tío Garrillas II* y la extensa monografía consecuencia de dicho estudio, ha planteado muchas novedades respecto a los grabados de la Edad del Hierro y su contextualización arqueológica y cultural (Royo: 2004). A partir de dicha monografía, se han analizado con otra metodología diversos paneles grabados o pintados aragoneses, dando como resultado su correcta clasificación dentro de un nuevo tipo de arte parietal en el que se manifiestan entre otros motivos las representaciones ecuestres y que está centrado en la Edad del Hierro (Royo: 2005a; 2006), tal y como se ha demostrado en un estudio sobre algunas figuras pintadas del *Abrigo de la Vacada* en Castellote (Martínez Bea: 2004a) y algo más tarde con la publicación de la Estela de *Torre Cremada* en Valdeltormo (Royo et Alii: 2006).

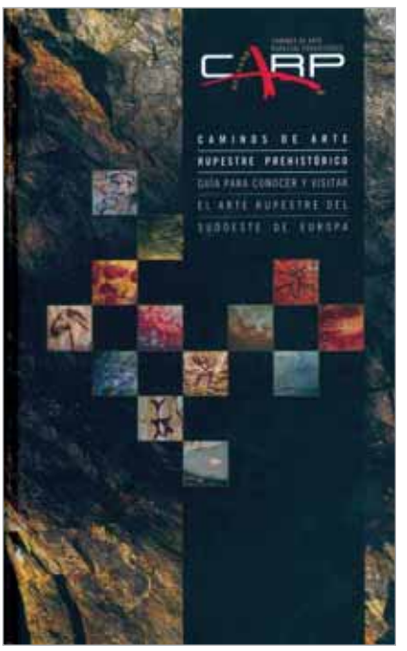
El trabajo intenso de inventario, catalogación y documentación de algunas agrupaciones con manifestaciones parietales, como en el caso del río Martín, ha posibilitado la publicación del *Corpus de Arte Rupestre del río Martín*, dirigido por A. Beltrán (2005), que se ha convertido en una obra de obligada referencia y consulta para los investigadores.

El fallecimiento de A. Beltrán, el 26 de abril de 2006 a la edad de 90 años, marca sin duda el final de una de las etapas más fructíferas en el estudio y documentación del arte rupestre aragonés. Como muestra de su tenacidad, todavía pudo asistir, días antes, a una de sus postreras ilusiones: ver la inauguración de una gran exposición sobre el arte rupestre en Aragón, celebrada en el marco incomparable del Paraninfo de Zaragoza (Rodanés: 2006).

Pero las semillas dejadas por el profesor Beltrán con su prolongado magisterio y que pueden resumirse a través de su ya conocida frase "*vivat, crescat, floreat*" han germinado y dado sus frutos. En estos últimos años se han multiplicado los descubrimientos, así como los estudios y publicaciones sobre arte rupestre, además de otros muchos trabajos relacionados con su protección y difusión.

Para no ser exhaustivos, cabe citar los trabajos de documentación en la cueva de *La Fuente del Trucho*, donde se ha identificado uno de los santuarios parietales paleolíticos más

importantes de la Península Ibérica fuera de la cornisa cantábrica (Ripoll et Alii: 2001), la revisión del abrigo de *La Vacada*, objeto de la Tesis Doctoral de M. Martínez Bea recientemente publicada (2009), o los trabajos de actualización de las teorías sobre el arte rupestre aragonés perfectamente sistematizadas por la doctora Utrilla en el Congreso sobre Arte Rupestre en la España Mediterránea, celebrado en Alicante en 2004 (Utrilla: 2005). En ese mismo congreso se presenta una importante novedad: las armas arrojadizas o bumeranes documentados en *La Cueva del Chopo* de Obón, con su contexto cultural y arqueológico (Picazo y Martínez Bea: 2005). En otros trabajos se insiste en la relación entre las expresiones esquemáticas y la distribución geográfica de las estaciones (Hameau y Painaud: 2006), o en la revisión de algunos conjuntos esquemáticos, bajo la perspectiva de nuevas lecturas, como es el caso de los abrigos de *Gallinero* en Bárcabo (Hameau y Painaud: 2006-2008), aunque también se descubren nuevos paneles esquemáticos en abrigos en los que no se conocían este tipo de representaciones, como en el *Arenal de la Fonseca* (Royo: 2005b). Con relación a este tema algunos trabajos siguen insistiendo en el tema de la cronología del arte esquemático y sus relaciones con la cultura mueble (Utrilla y Martínez Bea: 2009). En otros casos, se plantean importantes novedades sobre la interpretación de algunos grupos parietales aragoneses, como el caso de la Sierra de Albarracín (Martínez Bea: 2008). También se revisan antiguas estaciones casi desconocidas, como la *Cueva de las Cazoletas* en Monreal de Ariza, donde se estudian los paneles grabados de la Edad del Hierro y se propone su relación con la necrópolis celtibérica de Arcóbriga (Royo y Gómez: 2005-2006).

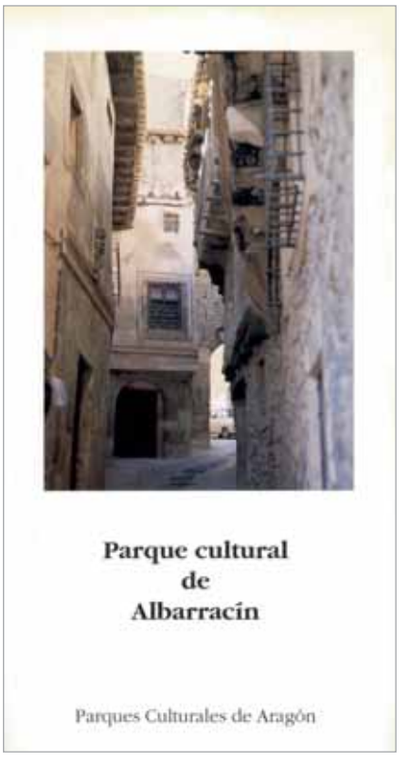


Caminos de Arte Rupestre Prehistórico, 2008. R. Montes et alii

Dentro de las actividades de verano del año 2008 de la Universidad de Teruel y con sede en el Parque cultural del Río Martín, se realiza un curso sobre "Parques Culturales y Arte Rupestre. Conservación y Protección" en el cual se abordan cuestiones sobre la sacralización del paisaje, sobre el contexto arqueológico, la cronología, los métodos de documentación, los grabados o sobre los distintos parques culturales aragoneses con arte rupestre, publicándose los resultados del mismo en la revista *Cauce* (Beltrán y Royo: 2008). Este tipo de cursos se ha reproducido en otros lugares de Aragón, como en Barbastro, donde a través de la UNED se han realizado en distintas ocasiones con la temática exclusiva del arte rupestre.

A la par de la protección de diversos conjuntos rupestres del Bajo Aragón, río Martín y Sierra de Albarracín, se desarrollan las publicaciones encaminadas a la difusión de nuestra riqueza parietal. Uno de los intentos más decididos en este sentido es la creación del REPPARP, Red Europea Primeros Pobladores y Arte Rupestre Prehistórico que ya ha publicado una Guía para Conocer y Visitar el arte Rupestre del Sudoeste de Europa, dentro de las ofertas del turismo cultural (Montes: 2006). Otras publicaciones se centran en aspectos más generales relacionados con los parques culturales, entre ellos los que contienen arte rupestre (Hernández y Pereta: 2008), destacando la reciente guía publicada sobre el arte rupestre del río Vero (Baldellou et Alii: 2009), obra que acerca al gran público el excepcional patrimonio parietal de este parque cultural. A estos trabajos hay que añadir los realizados en el contexto de la difusión de las comarcas aragonesas, donde hasta el momento se han publicado diversas síntesis divulgativas del arte rupestre relacionado con el Bajo Aragón (Benavente: 2005; Royo y Gómez: 2008), río Vero (Baldellou: 2006), río Martín (Beltrán y Royo: 2008; Loscos y Picazo: 2007), La Litera (Baldellou y Rovira: 2008), Bajo Cinca (Royo y Gómez: 2004), Maestrazgo (Royo: 2007) o Sierra de Albarracín (Gómez y Royo: 2008).

Dentro de las nuevas tendencias de la investigación en arte rupestre, interesa destacar los trabajos que a través del Laboratorio de Análisis e Investigación de Bienes Culturales del Gobierno de Aragón, R. Alloza y V. Baldellou están realizando en diferentes estaciones aragonesas, con la colaboración de un amplio equipo interdisciplinar y que están permitiendo documentar importantes avances en lo referido a los pigmentos utilizados en las pinturas rupestres (Resano et Alli: 2007), o bien los factores que provocan alteraciones



Parque Cultural de Albarracín, 1990. O. Collado

en los soportes naturales que contienen pinturas rupestres (Portillo et Alii: 2009). A esta línea de investigación, debe añadirse la documentación y estudio de estaciones con arte rupestre que en los últimos años se ha llevado a cabo en algunos conjuntos del Matarraña o del Maestrazgo, mediante la técnica del escáner 3D (Martínez Bea et Alii: prensa).

Entre los hallazgos más recientes de arte rupestre destacan las estaciones parietales del conjunto de Tormón en el Parque Cultural de Albarracín, descubiertas entre 2008 y 2009 y compuestas por los abrigos del *Barranco Prao Medias, Hoya de los Navarejos I, II, III, IV y V y Barranco de la Casa Forestal de Tormón I, II y III*. En las páginas de este libro se ofrecen los primeros datos sobre este importante grupo, a la espera de su exhaustiva documentación y posterior estudio y publicación (Royo: 2009a, b y c). También hay que destacar el hallazgo de un importante núcleo de estaciones parietales en el prepirineo zaragozano, en la localidad de Salvatierra de Escá, hasta el momento con representaciones de estilo esquemático que en estos momentos se encuentran en fase de catalogación, documentación y estudio (Gisbert y Pastor: 2009; Bea, et Alii: prensa). La Universidad de Zaragoza, a través del proyecto "Primeros Pobladores del Valle del Ebro" (financiado por el Gobierno de Aragón) y dirigido por Pilar Utrilla, cuenta con una línea abierta y muy activa de investigación del arte rupestre que está dando importantes resultados, como el reciente hallazgo de un conjunto de pinturas levantinas en la localidad zaragozana de Jaraba, en la *Roca Benedí*, estudiado y publicado por Utrilla y Martínez Bea (2010). Se trata de un hallazgo excepcional por su situación geográfica tan al interior, que seguro permitirá plantear nuevas interpretaciones sobre el origen y difusión de este tipo de arte rupestre por la geografía peninsular. A este selecto grupo de hallazgos hay que unir el localizado a finales de 2007 en la localidad de Villarluengo, en el abrigo de *El Cantalar I*, con otro importante conjunto levantino que viene a sumarse a los ya conocidos del Maestrazgo turolense y que ya ha sido documentado, protegido y publicado (Bea y Domingo: 2009).

No debo concluir este capítulo sin hacer mención específica al IV Congreso sobre el Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica, celebrado en Valencia a finales de 2008 y en el que se presentaron importantes novedades sobre hallazgos, metodología, gestión o nuevas tecnologías, destacando el informe sobre la gestión del arte rupestre en Aragón o un estudio sobre la conservación del arte rupestre aragonés (Alloza et Alii: 2009, 317 y ss.).

Las investigaciones en curso y los nuevos hallazgos, así como el empeño de especialistas, administraciones y público en general permitirá, sin duda alguna, la continuidad de un proceso que se inicio hace ya más de cien años, pero que cuenta cada vez con mejores perspectivas, debido entre otras cosas a una mayor conciencia social, a la demanda creciente de productos culturales relacionados con el Arte Rupestre y sobre todo, a la mejor preparación de los investigadores y gestores de este patrimonio cultural de la Humanidad.

El arte rupestre paleolítico en Aragón

Pilar Utrilla Miranda

El arte rupestre paleolítico en Aragón

Pilar Utrilla Miranda

[F. 1] Cueva del Forcón. La Fueva, Huesca: "maccarroni". Fotografía V. Baldellou

Los balbuceos del arte: los llamados "contornos inacabados"

Las únicas manifestaciones inequívocas de arte paleolítico en Aragón corresponden a las etapas iniciales del Paleolítico Superior. Aparecen en un yacimiento excepcional, la cueva de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca) ubicado en el Barranco de Villacantal, afluente del río Vero en el Prepirineo oscense. A este santuario, "cueva mayor "del arte parietal con más de 100 representaciones, dedicaremos la mayor parte de este capítulo.

Sin embargo, otros dos lugares con grabados de aspecto paleolítico merecen ser citados, aunque todavía es prematuro aseverar su adscripción a una cronología paleolítica. Nos referimos a una cueva del Prepirineo oscense decorada con *maccarroni* (trazos digitales de surco ancho realizados sobre la arcilla blanda de las paredes formando signos ondulantes): la cueva del Forcón, en Toledo de Lanata, (La Fueva, Huesca) y Roca Hernando (Cabra de Mora, Teruel).

En el primer caso los trazos se ubican en la parte más profunda de la cavidad y en ellos se aprecian formas geométricas, similares a las llamadas "chozas" del arte paleolítico de Altamira. Se trata de los llamados "contornos inacabados" que Leroi Gourhan (1971:125) define como "meandros, haces, trazos en cometas, líneas de barras y figuras animales". Los primeros ejemplos fueron considerados como auriñacienses cuando estaban someramente ejecutados pero en cambio existen casos, como una cabeza de bóvido de Altamira realizada con trazos digitales, en los que se encuentran convencionalismos que corresponden a fases avanzadas del arte paleolítico (Beltrán, 1993: 36).

En la cueva del Forcón [F. 1] Pilar Casado cita algunos de los temas habituales: por ejemplo, un punto central del que divergen líneas que ocupan el interior de la oquedad o, a la inversa, rayas que parten de los bordes de la misma. Como elemento figurativo comenta el hecho de que algunas líneas ondulantes sugieren el perfil de un équido. Éste aprovecharía además un relieve natural para completar la figura (Casado, 1983: 184).

Por otra parte, algunas cuevas cantábricas presentan ejemplos de maccarroni que han sido aceptados como paleolíticos, y no sólo en la famosa Altamira; hay otras cuevas "menores" en las que estos signos aparecen como tema único (las Brujas, en Suances) o en compañía de alguna otra figura (con una mano negativa en Cudón; con torpes bóvidos en la Clotilde de Sta. Isabel).

[F. 2] Roca Hernando. Cabra de Mora, Teruel: grabados de trazo profundo

El segundo yacimiento que podría clasificarse a priori en una etapa temprana del Paleolítico Superior se halla muy alejado del anterior, en la cuenca turolense del río Mijares. Se trata de la "Roca Hernando", ubicada en Cabra de Mora (Teruel), una roca vertical y exenta, de cinco metros de ancho por tres de alto que se encuentra totalmente grabada con surcos en V de trazo profundo. Los geomorfólogos descartan que los grabados sean naturales, al igual que los paleontólogos no reconocen icnitas, a pesar de que existen en poblaciones próximas (El Castellar, Galve).

Parece claro su origen antrópico, pero cuestión diferente es establecer su carácter paleolítico. Así, aunque se observa una tendencia animalística a base de largos cuellos, orejas, ojos y cuernos, sólo es posible vislumbrar, seleccionando trazos, una cabeza de ciervo o uro [F. 2] y algún otro ejemplo de bisonte o caballo, sin que sea posible reconocer claramente el bestiario paleolítico (Utrilla, Villaverde y Martínez-Valle, 2001).

Se trataría, en el mejor de los casos, de ese arte incipiente que recuerda las formas emergentes de yacimientos clásicos como Gargas, Rouffignac o la "Galería Auriñaciense" de Trois Frères, arte que ha quedado relegado ante las espectaculares figuras de esos santuarios pero que, en Roca Hernando, no aparece acompañado de figuras inequívocas como ocurre en los yacimientos citados.

Una cronología en el inicio del Paleolítico Superior se plantea aquí sólo como sugerencia, más por su lejana analogía con los grabados exteriores de Fuente del Trucho que por la tipología del yacimiento. No hay que descartar tampoco que la actividad de cantería que

se realizó en el entorno en tiempos pasados fuera la responsable de la aparición de estas figuras pero, en ese caso, debe anotarse que no se ha documentado en la pared grabada el más mínimo rastro de óxido de hierro, que sí aparece en abundancia en las rocas trabajadas para extraer sillares.

Por otra parte, existen en el Maestrazgo turolense yacimientos catalogados en el Paleolítico Superior Inicial que reforzarían el argumento de la cronología paleolítica para Roca Hernando: el más claro, el nivel gravetiense del abrigo de Ángel en Ladruñán datado en 25.330 BP y ubicado a unos 30 Km de Cabra de Mora; o la cueva de Los Toros de Cantavieja, con un asentamiento antiguo datado en 27.770 BP.

El santuario de la Fuente del Trucho: una cueva mayor del arte parietal

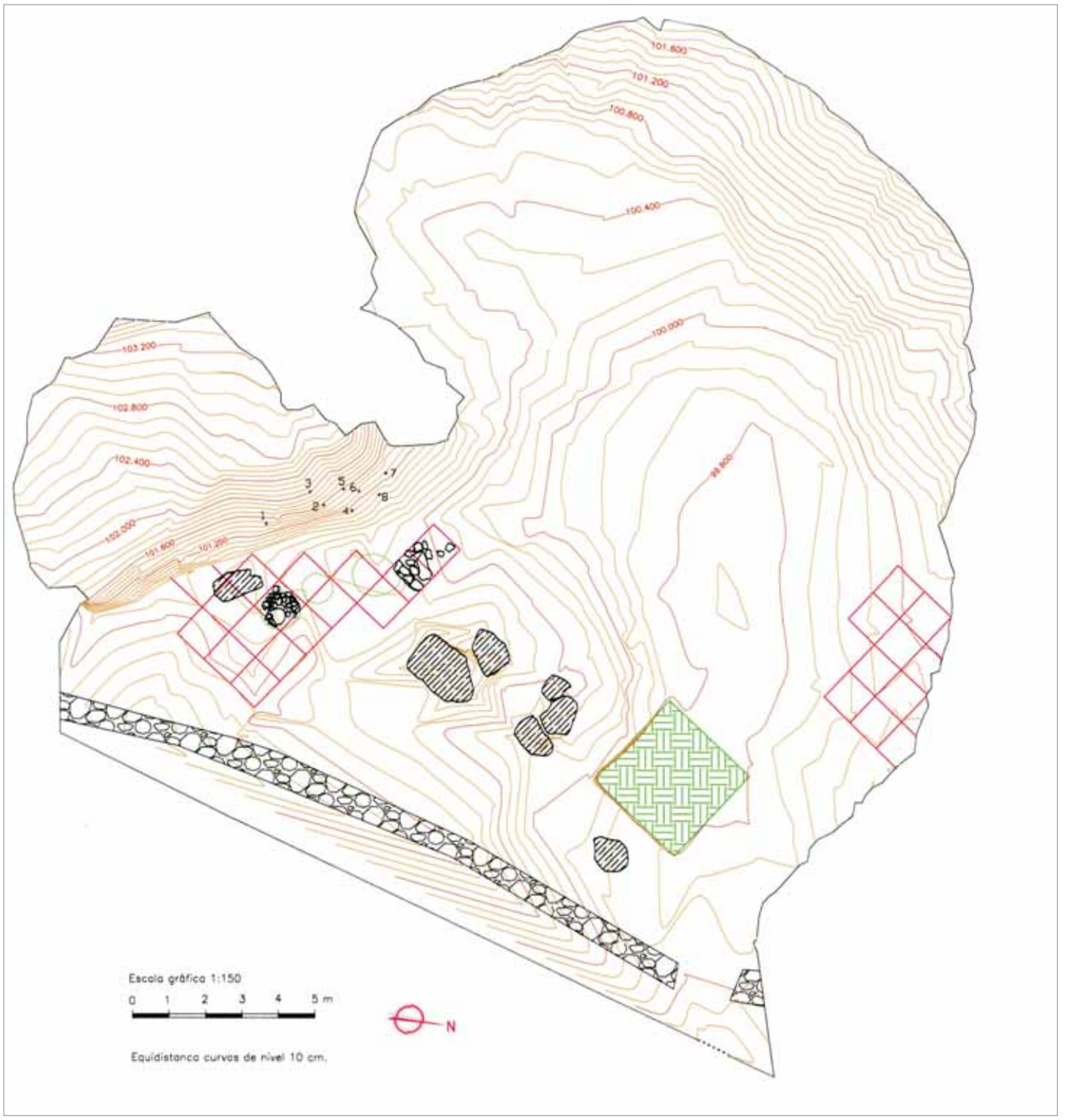
La Fuente del Trucho se sitúa en el barranco de Villacantal (o Piedracantal) en la margen izquierda del río Vero a 20 minutos de su cauce permanente y junto a la fuente que le da nombre. Se trata de una cueva poco profunda, con una gran boca de 22 m de ancho orientada al SE, que da acceso a una amplia sala de 24 m de profundidad dividida en dos lóbulos disimétricos. El menor de ellos, situado a la izquierda, posee una ahumada cúpula esférica y una ventana redonda (el "trucho") que permite la entrada del sol con iluminación casi cenital. Su suelo cae en forma de colada de calcita oblicua y sobre él se realizaron una serie de grabados toscos de trazo profundo que reciben el sol directo al amanecer.

En los sondeos practicados al pie de los mismos (en 1980 por P. Utrilla y en 2005 en colaboración también con L. Montes) se han localizado algunas hojitas de dorso paleolíticas y varias cubetas subcirculares excavadas en el suelo, alineadas en disposición paralela a la base del panel de los grabados. Una de ellas (de 1 metro de diámetro y 37 cm de profundidad) contenía los restos de un hogar que ha sido datado por C 14 en el 715± 35 d.C. indicando quizá el comienzo de la presencia musulmana en la zona de Alquézar.

El segundo lóbulo, en un ambiente de penumbra, presenta sus paredes y techo cubiertos con pinturas, la mayoría de color rojo. Éstas resultan apenas visibles ya que el polvo y el humo cubren parcialmente unas figuras que destacarían brillantemente en origen al estar realizadas sobre un soporte blanco. El suelo presenta la roca desnuda en una gran parte de la sala, a excepción de la zona central y la pared de la derecha, bajo los signos trilobulados. En este lugar realizamos en 2005 los sondeos arqueológicos que comentaremos más adelante [F. 3].

Más a la entrada, un sedimento de bloques calizos angulosos englobaba varios niveles musterienses de fuerte potencia. Éstos fueron excavados por Anna Mir a partir de 1979 durante 5 campañas, pero no tienen vinculación con el arte parietal de la cavidad. Vicente Baldellou, director que coordina las diversas actuaciones en la Fuente del Trucho, se ha ocupado personalmente del estudio directo de las manifestaciones parietales, ya sea en colaboración con Ramón Viñas en la elaboración de los calcos hasta 1991, ya sea con S. Ripoll, F.J. Muñoz y P. Ayuso en la realización de la documentación fotográfica y su tratamiento digital a partir del 2000.

El lugar donde se ubica la Fuente del Trucho pudo tener un carácter especial, quizá sagrado, durante la Prehistoria ya que, como caso excepcional en la Península, se concentran en el mismo barranco el arte paleolítico citado y el arte levantino y esquemático de Arpán, abrigo situado a tan sólo 15 minutos de la cueva pintada. Tal como ha señalado A. Alagón en su trabajo, todavía inédito, sobre las comunicaciones en la Sierra de Guara, en los 10 Km de cauce encañonado del río Vero, sólo hay dos entradas naturales que salvan las vertiginosas paredes para acceder al cauce de manera relativamente fácil por la vertiente izquierda. En ambas (barranco de Lumos en el puente de Villacantal y canal del Tozal de Mallata) existen pinturas prehistóricas. La Fuente del Trucho se encuentra además en el recorrido de un pequeño y antiguo camino, atestiguado por el



[F. 3] Cueva de la Fuente del Trucho: planta del suelo de la cueva con indicación de las zonas excavadas al pie del panel de los grabados (nº 1 a 8) (Topografía J. Angás)

Grabados exteriores

1. Trasero oso
2. Morro oso.
3. Zarpa oso.
4. Ojo oso pequeño.
5. Ojo caballo superior.
6. Nariz de cérvido.
7. ¿Pata de cérvido?
8. Nariz caballo inferior.

puente “romano” de Villacantal, que unía la media ladera de la sierra de Quizáns y el collado de San Caprasio, siendo paso obligado para las personas y animales que deben atravesar el cauce del río Vero.

Esta posición geográfica de control del paso, junto con la existencia de un accidente geográfico singular (la cueva se denomina también “Espluga da Ventaneta” por la perforación citada) y la presencia de una surgencia casi perenne favorecieron la reiterada ocupación de una cueva de amplias dimensiones. Además, la buena orientación de su boca la protegía bien del cierzo y del frío en las heladas etapas estadiales de las glaciaciones paleolíticas.

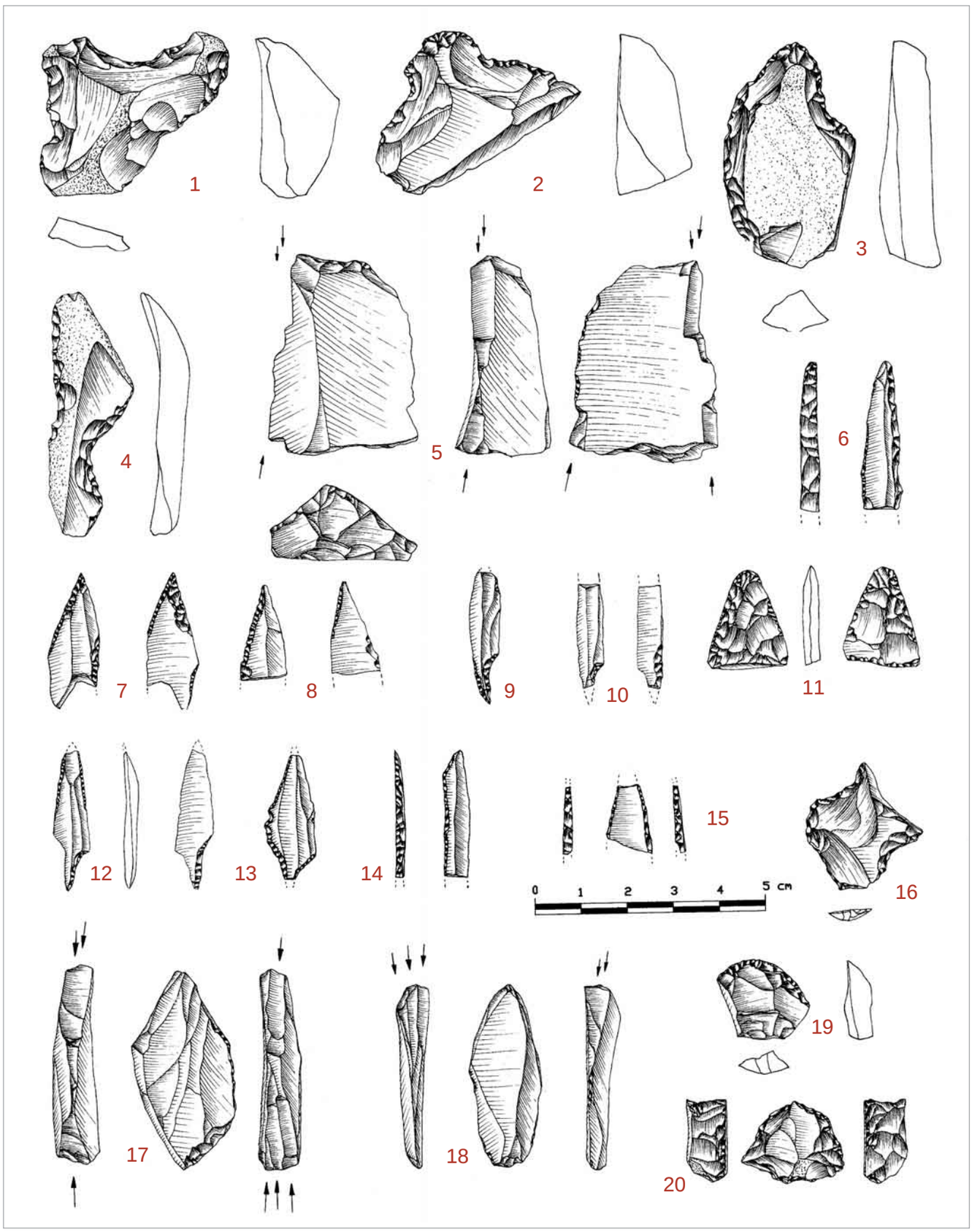
En efecto, la cultura material hallada en las excavaciones que realizamos en la campaña del 2005 ha entregado “fósiles directores” de la industria lítica que nos atestiguan una elección de la cueva por muy diversas gentes del Paleolítico. Allí estuvo, en una época indeterminada anterior al 40.000, el Hombre de Neandertal, quien dejó abundantes raederas transversales de sílex y cuarcita, de un tipo especial llamado “Quina”. Las antiguas excavaciones de A. Mir entregaron incluso restos de estructuras estables, como perforaciones de postes, cubetas y hogares que se interpretaron como elementos de calefacción (Mir, 1987, Mir y Salas, 2000).

Ocuparon también la cueva, entre el 30.000 y el 20.000, los primeros hombres modernos, auriñacienses y gravetienses, quienes abandonaron en el yacimiento raspadores en hocico, láminas estranguladas de sílex, buriles múltiples sobre truncadura y puntas de dorso llamadas de la “Gravette” [F. 4]. A ellos habrá que atribuir las representaciones de manos negativas, las series de puntos que recorren en tres y cuatro bandas el friso del fondo y que adornan la bóveda del techo y, probablemente, los grabados profundos del santuario exterior. Una fecha de 20.800 b.p. obtenida sobre un hueso extraído al pie del panel de los signos trilobulados confirma la presencia de los últimos gravetienses en la cueva.

Mil años más tarde llegarían los solutrenses, hacia el 19.000b.p., quienes perdieron en la cueva sus famosas “puntas de escotadura”, pequeñas piezas talladas con un pedúnculo lateral para facilitar el enmangue, que nos indica su procedencia mediterránea y no cantábrica o aquitana. Puntas similares se han hallado en yacimientos franceses del Languedoc-Rosellón (cuevas de la Salpetrière o Bize) o en el Levante español (cuevas valencianas de Parpalló o Mallaetes). Sin embargo, las más próximas son las encontradas en la gran cueva de Chaves de Bastarás, al pie de la Sierra de Guara, el más importante enclave paleolítico situado a una jornada a pie de la Fuente del Trucho.

A. Alagón, en su estudio sobre las comunicaciones entre los abrigos pintados de la sierra, calcula entre siete y diez horas para un itinerario que una ambos yacimientos, según los tramos elegidos entre puntos de agua, ritmo y escalas de los viajeros. Estas gentes solutrenses serían probablemente las autoras de las representaciones de caballos, desde las más antiguas (los dos ejemplares opuestos, uno de ellos con patas en líneas paralelas abiertas del panel XII) hasta las más recientes (caballos listados, con mayor profusión de detalles, del panel VI).

No hay que descartar tampoco la presencia en el yacimiento de gentes magdalenienses entre el 15.000 y el 10.000. A ellas se podrían atribuir algunos perforadores múltiples en estrella, puntas de pedúnculo central llamadas de “Teyjat”, algún raspador circular de procedencia francesa y muchos de los magníficos buriles que entrega el yacimiento. Esta cultura magdaleniense es la mejor atestiguada en el Prepirineo, con 15 yacimientos de excavación reciente, siendo los más próximos la citada cueva de Chaves y los abrigos de la Peña de las Forcas de Graus o cueva Alonsé de Estadilla. En cuanto a las hojitas de dorso halladas en el entorno de las cubetas, al pie de los grabados profundos, tanto podrían corresponder a la ocupación gravetiense (lo que concordaría con la tipología y técnica del santuario exterior) como a la magdaleniense (explicando así la asociación temática de caballos y reno). Todas estas gentes paleolíticas cazaron sarrios, caballos, cabras, cone-



[F. 4] Cueva de la Fuente del Trucho: piezas del Paleolítico Superior extraídas en la campaña del 2005 al pie de los signos trilobulados. Nº 1 a 3: Raspadores en hocico; 4: lámina estrangulada; 5: buril múltiple sobre truncadura; 6 a 8: puntas de dorso; 9 y 10 puntas de escotadura solutrenses; 11: pieza solutrense de retoque plano; 12 y 13: puntas pedunculadas magdalenienses; 14: hojita de dorso de truncadura oblicua; 15: punta de dorso; 16: perforador múltiple; 17 y 18: buriles diedros; 19 y 20: microrraspadores (unguiforme y circular).

[F. 5] Fuente del Trucho. Panel exterior con grabados en el que se observa una figura de oso en posición de hibernada y una zarpa excisa ubicada sobre su cabeza

jos, jabalíes y zorros junto a un buen número de aves, según la determinación preliminar de la fauna que ha realizado Fernanda Blasco.

En suma, la cueva de la Fuente del Trucho ha sido visitada por el hombre paleolítico a lo largo de más de 30.000 años, como también lo fueron otras cuevas más famosas, como el Castillo en la Costa Cantábrica o Parpalló en la Costa Mediterránea. Las tres tienen en común la posición central en sus respectivos territorios (lo que les convierte en un lugar ideal para sugerir una funcionalidad como "sitios de agregación") y una posición estratégica destacable, contando además con elementos geográficos singulares. Sin embargo, será la importancia de su arte parietal o mueble lo que les permite ser calificadas como Santuarios. Vamos a ver los temas más importantes representados en la Fuente del Trucho, de acuerdo con la numeración de los paneles ya publicada (Ripoll et *alii*, 2001).

Los grabados de trazo profundo del santuario exterior

Se localizan sobre la citada colada calcítica, ubicada de modo bien visible en el lóbulo pequeño de la cavidad y sobre las tres cubetas circulares excavadas en el suelo al pie de las figuras. El centro del panel lo constituye una gran figura de oso, mirando a la derecha y hecho un ovillo en la típica posición de hibernada. Como dato curioso hay que señalar que se halla tallado en negativo por una especie de "excisión" de la roca completando su cabeza con la técnica de incisión. Sobre la joroba de su lomo aparece tallada la zarpa de un oso, quizá aprovechando una cazoleta natural, a la que se le han añadido las cuatro garras excisas [F. 5]. Más a la derecha, y en posición inferior, se ha grabado una segunda cabeza de oso, de menor tamaño, que mira en la misma dirección que el anterior y que presenta un extraño morro cuadrangular.

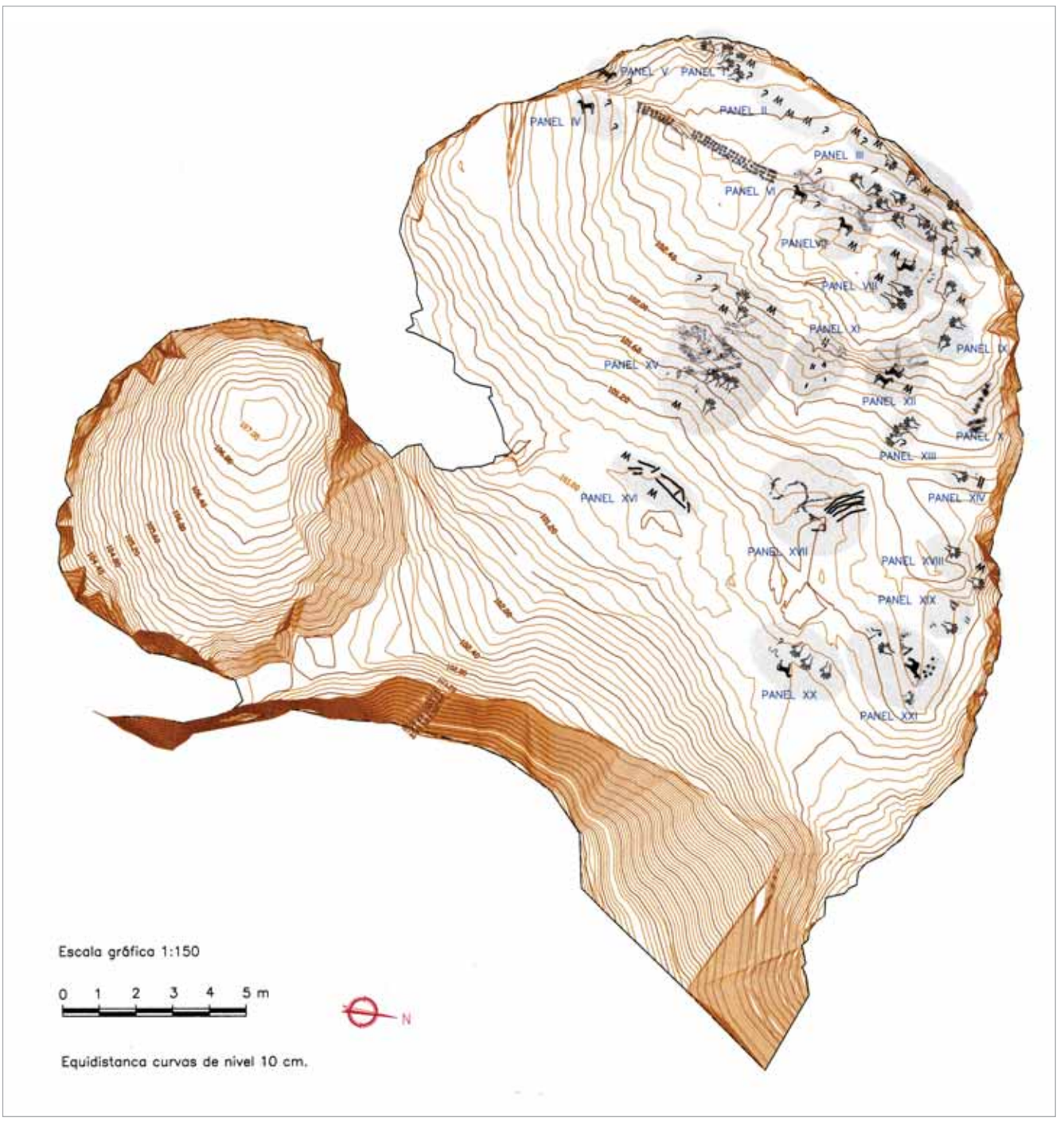
A continuación se distinguen tres figuras de herbívoros en la misma vertical. De arriba hacia abajo se individualiza una cabeza de caballo mirando a la izquierda (con restos de una segunda figura que no conseguimos diferenciar con claridad); una cabeza, también hacia la izquierda, de cérvido, probablemente reno o megaceros por el palmeo de sus cuernas, animal del que quizá pueda identificarse además el cuerpo entero en una de las versiones posibles de la figura; y una segunda cabeza de caballo, esta vez mirando a la derecha, que para algunos (Beltrán, 1993) podría tratarse de un felino por su morro cuadrado y su oreja triangular [F. 6]. De cualquier modo la cara rectangular aparece atestiguada en caballos antiguos, como los representados en La Lluera y Entrefoces. Detrás de esta cabeza se distingue una planta de pie quizá de oso, con cuatro dedos visibles, la cual aprovecha cazoletas complementadas con grabados. Cazoletas similares aparecen marcando los ojos de los tres animales citados. También en la cueva de Niaux (Ariège) existen representaciones negativas de zarpas de oso.

[F. 6] Fuente del Trucho. Panel exterior con grabados bajo la luz rasante de las primeras horas de la mañana, único momento en el que es posible fotografiar las tres figuras. Se observan dos cabezas de caballos y, entre ellas, una de cérvido, posible Megaceros o reno a juzgar por el palmeo inicial de sus cuernas.

El conjunto es claramente atípico, tanto por la técnica de ejecución (la "excisión del cuerpo del oso es realmente extraña) como por la temática y el estilo de los animales representados. El grabado de trazo profundo y la tosquedad de las figuras inclinan a pronunciarse por una cronología antigua, gravetiense quizá, pero en este caso no estamos ante los bisontes acéfalos de los santuarios exteriores de la Costa Cantábrica (en Murciélagos, La Lluera, Chufín, Hornos de la Peña o Venta de la Perra); ni ante ciervas de cabeza trilineal del grupo del Nalón, Chufín y Hornos de la Peña; ni ante la asociación de uros y caballos rodeados de ciervas de La Lluera; sino ante el protagonismo de unos osos que ocupan la posición principal y una asociación de reno y caballos. Este binomio se consideró tradicionalmente (Leroi-Gourhan, 1971) como típico del Magdaleniense avanzado (Tito Bustillo, Las Monedas) pero recientemente se ha documentado en el interior de la Península en épocas más antiguas, como un reno piqueteado junto a un caballo vertical en Siega Verde (Alcolea y Balbín, 2003, fig. 13). En la sorprendente cueva de Chauvet, que tanto destroza por su antigüedad la cronología estilística de Leroi Gourhan, un panel de renos aparece igualmente asociado a una cabeza de caballo. No obstante, si el cérvido se identificara con un Megaceros, dado el posible palmeo ancho de sus cuernas en la base, encajaría con el tema de la cronología antigua que se atribuye al santuario exterior. En efecto, el Megaceros está bien datado en santuarios antiguos (Cougnac) y está presente en representaciones grabadas y piqueteadas de la Meseta (Siega Verde en Salamanca y Cueva del Reno en Guadalajara) (Alcolea y Balbín, 2003).

El santuario de pinturas del interior

La zona interior de la cueva, en penumbra, se opone al santuario exterior por la técnica utilizada para plasmar las figuras. Aquí no hay grabados (salvo algunos escasos trazos lineales) sino pinturas, la mayoría en rojo, de cronología igualmente antigua. En el caso de la Fuente del Trucho, cueva de escasa profundidad, no parece que se pueda contraponer, como en otras cuevas cantábricas (Hornos de la Peña, por ejemplo), la existencia de un santuario exterior público, diseñado para ser visto, a un arte privado en la profundidad de la cueva, reservado sólo para iniciados. En este caso ambas manifestaciones parecen realizadas para ser vistas, cambiando la técnica para conseguir una mejor visibilidad en relación a la luz disponible.



[F. 7 Topografía del techo de la cueva elaborada por J. Angás durante la campaña de 2005. Se ha mantenido la numeración de los paneles realizada por Baldellou y Ripoll en 2001

[F. 8] Cueva de la Fuente del Trucho. Panel pintado: manos negras asociadas a series de puntos rojos

Ciertamente la espectacularidad que debió revestir la cueva pintada en su época tuvo que sorprender a un espectador que por primera vez viera el techo y las paredes cubiertos de manos rojas sobre un fondo blanco. Asociados habitualmente a ellas, encontrará también inquietantes series de puntos que unas veces recorrerán el friso del fondo en series de tres y cuatro filas en 6 metros lineales y en otras se curvarán en motivos complejos decorando el techo [F. 8].

En total, el inventario provisional de la Fuente del Trucho es de 22 paneles y 140 figuras, un centenar si descontamos las 34 manchas informes (probablemente restos de manos) y los siete trazos inconexos (Ripoll et alii, 2001: 221).

Las manos negativas

El inventario provisional antes citado documenta 39 manos negativas bien reconocibles que podrían llegar al centenar una vez se limpien las paredes y se traten las manchas con programas de retoque fotográfico. Entre estas manos se observa con claridad que al menos 13 de ellas son zurdas frente a 6 diestras, en una proporción habitual entre las representaciones de manos del arte franco-cantábrico. En algún caso aparece también pintado el arranque del antebrazo. No se reconocen manos positivas en el conjunto del Trucho, si exceptuamos la plasmación en rojo de cinco huellas en el panel del caballo de morro alargado (VIII) que podrían querer plasmar la garra de un oso.

Su ubicación en el espacio presenta una fuerte concentración en el fondo de la cavidad: 18 ejemplares en 3 paneles (I, III y VII) y en la pared derecha: 16 manos agrupadas en 8 paneles (VIII, IX, XIII, XIV, XVIII, XIX, XX y XXI). Sin embargo, el núcleo más espectacular de manos se ubica en el centro exacto de la bóveda del techo (panel XV) donde 3 manos negras, infantiles e incompletas (les faltan las terceras falanges), aparecen asociadas a series complejas de puntos pintadas en rojo. Junto a ellas, dos manos rojas aparecen junto a dos series curvas de puntos y una tercera más desplazada hacia la boca de

la cueva. Otras manos infantiles aparecen representadas en los paneles del fondo de la cueva, entre ellas una mano muy pequeña, casi de bebé, pintada en el panel I.

Como dato de interés que puede suponer un cierto valor cronológico se anotará que existe discrepancia sobre las superposiciones de manos y puntos. Para Ripoll y Baldellou (Ripoll et alii, 2001: 218) tanto las manos rojas como las negras del panel XV se hallan infrapuestas a las series de puntos rojos. En cambio, Beltrán y Baldellou (1981: 134) advertían, poco después del descubrimiento, que "una mano negra está encima de los puntos rojos, aunque el color es muy tenue y podría ser que la pintura roja retrepase sobre la débil capa negra". En 1993 Beltrán se ratifica de nuevo con las mismas palabras sobre esta superposición (Beltrán, 1993: 33). No es fácil de resolver esta cuestión ya que a la izquierda del dedo meñique parecen estar ocultos los puntos rojos bajo el halo negro de las manos mientras que en el dedo índice los puntos rojos están claramente sobre un desvaído negro [F. 8].

Curiosamente esta ubicación de las manos, al fondo de la sala y el centro exacto de la cavidad, se repite en la disposición de la cueva de La Garma, concentrándose las manos negativas en los sectores VI, VII, VIII y IX, asociándose, como en el Trucho, a digitaciones (paneles VI y IX de La Garma) o a trazos pareados (panel VIII). Sólo en el sector VII de esta cueva se hallaban aisladas (González Sainz, 2003). Otras características que este autor señala para el horizonte antiguo de La Garma se cumplen también en el Trucho: el ocupar espacios amplios, de ningún modo escondidos; el que los lienzos elegidos presenten límites naturales muy precisos; y que las composiciones sean fácilmente visibles (y, por tanto, comprensibles con rapidez, conociendo las claves).

Vistas su conjunto las manos de la Fuente del Trucho, observamos que presentan dos rasgos peculiares que las diferencian de las manos conocidas en la Costa Cantábrica y que, en cambio, las aproximan a las representaciones francesas de la vertiente norte del Pirineo: 1) que existen manos pintadas en negro; y 2) que muchas de ellas están incompletas, con ausencia de las terceras falanges. En efecto, si revisamos más de un centenar de manos representadas en cuevas de la Costa Cantábrica –la mayoría de Castillo (56), La Garma (32) y Fuente del Salín (14), con menores casos en Altamira (6), Tito Bustillo (1) y Cudón (1)– observaremos que sólo una de ellas está pintada en negro (en Fuente del Salín) y que sólo la mano de Cudón presenta dedos incompletos. En el Sur de la Península encontramos una mano negra en Ardales (Málaga) y dedos incompletos, con alteración del meñique, en Maltravieso (Cáceres). Sin embargo, en la vertiente francesa las manos negras no sólo están presentes, sino que son dominantes (un 59,9%, según estadística de Ripoll et alii, 2001).

Si nos fijamos en el segundo rasgo, la pérdida de falanges, la concreción es aún mayor, ya que se observa que en el centro del Pirineo (cuevas de Gargas y Tibiran) se concentran la mayoría de las manos representadas incompletas, estando ubicada la Fuente del Trucho en la vertical exacta de la vertiente Sur respecto a las dos cuevas citadas. Este dato nos llevó a sugerir como hipótesis (Utrilla, 2005) que quizá existiera una pérdida auténtica de falanges debida a la congelación de los dedos al cruzar el Pirineo por la parte central y más alta del mismo. Son hoy frecuentes los casos en montañeros que han subido al Himalaya, siendo mayor la incidencia en las personas más débiles, los niños [F. 9].

Sin embargo, son muchas las interpretaciones posibles, derivadas de la publicación de la cueva de Gargas, cueva donde se observa con mayor nitidez la ausencia de falanges: desde Luquet que habló de mutilaciones rituales, medios de reconocimiento tribal o mutilaciones por castigo de delitos; al médico Salhy que recopiló todas las enfermedades posibles que llevaban a la pérdida de falanges (lepra, síndrome de Raynaud...) o Leroi Gourhan que, utilizando los paralelos etnográficos, citó tanto a las viudas indias que se cortan las falanges a la muerte del esposo, como al código mudo de los aborígenes australianos que

[F. 9] Santuarios de manos en el arte francocantábrico (según P. Utrilla y M. Martínez-Bea). Se puede observar cómo las cuevas con manos incompletas por la ausencia de falanges se ubican a ambos lados de los pasos centrales del Pirineo (en rojo)

en su actividad de caza doblan algunos de sus dedos para señalar al animal. En la Fuente del Trucho, sin embargo, resultaría sorprendente esta interpretación cuando las manos incompletas son en su mayor parte infantiles. En esta línea más convendría a nuestro caso la terrible costumbre de los Yali de Nueva Guinea de cortar, con un golpe en el codo como única anestesia, un dedo a las niñas pequeñas para honrar a un familiar muerto.

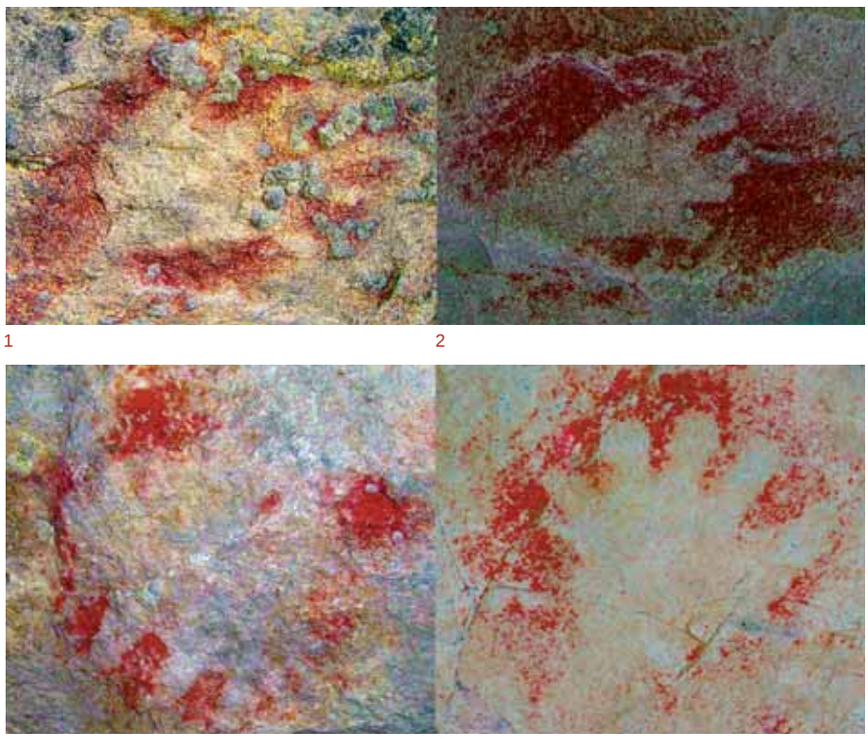
Las manos de la Fuente del Trucho representarían la primera fase de las pinturas realizadas en la cueva. Su cronología se situará en fechas próximas al 26.360±400 que han entregado las manos negras de la cueva Cosquer, en Marsella; el 26.860±460 en que se han datado unas esquirlas óseas depositadas en una grieta junto a las manos de Gargas; o el 22.340±510/480 resultado obtenido sobre los carbones de un hogar al pie de las manos de la Fuente del Salín, en Cantabria. Como dato de interés señalaremos que la única mano negra de este yacimiento ha sido datada a fines del solutrense, es decir, sería 4.000 años más reciente que las manos rojas restantes. De cualquier modo, no podemos extrapolar esta diferencia cronológica a las manos pintadas de la Fuente del Trucho ya que hemos visto que las manos negras datadas en cuevas francesas como Cosquer entregan fechas incluso más antiguas que las rojas de Salín.

Cueva de la Fuente del Trucho

Cueva de Gargas

En La Garma, González Sainz (2003) documenta un primer horizonte arcaico donde se agrupan en los paneles VI a IX series de digitaciones, grupos de trazos pareados y manos negativas, temas que también se asocian en la Fuente del Trucho. Este horizonte debe ser, en su opinión, algo más viejo de lo que tradicionalmente se creía ya que una costra que recubría una mancha roja del panel VI de las manos fue datada por Uth-8 (uraniotorio) en 33.000 (unos 5.000 años menos en la cronología convencional de C 14) lo que llevaría los paneles de manos al final del Auriñaciense o comienzos del Gravetiense.

Respecto a las manos de la Fuente del Trucho no es posible obtener una datación por radiocarbono ya que, según nos ha comentado V. Baldellou, las manos negras están pintadas con manganeso y no con carbón; pero sí sería posible datarlas por TL (termoluminiscencia) o Uth, ya que abundantes excrecencias de calcita cubren algunas manos del panel I [F. 10]. La tercera posibilidad de datación, que el sedimento arqueológico recubriera las figuras a ras de suelo (paneles XVIII, XIX y XXI) por el momento habrá que descartarla, ya que no nos ha sido posible encontrar todavía el nivel intacto durante la campaña realizada al pie de los signos trilobulados y la mano contigua. Lo que sí esperamos realizar es un estudio comparativo de materias primas con las piezas líticas obtenidas en los niveles gravetienses de la cueva de Gargas. Quizá ello pudiera ayudarnos a confirmar, o no, la vinculación propuesta para ambos yacimientos.



1 2

3 4

[F. 10] Fuente del Trucho. Manos en rojo del fondo de la cueva. La nº 1 presenta concreciones calcíticas sobre los restos de pintura susceptibles de ser datadas por TL y UTh. La nº 3 podría representar la zarpa de un oso. Fotografía con retoque digital.

Las series de puntos

Este tema se convierte sin lugar a dudas en protagonista, junto con las manos, de la iconografía de la Fuente del Trucho. Los encontramos representados en 8 paneles, ya sea en forma de series lineares de puntos (en IV, VI, XII y XXI) ya sea formando motivos más complejos (en VII, VIII y XV). En 5 casos se asocia a representaciones de caballos (paneles IV, VI, VII, VIII y XII) y en 1 a una figura de cáprido (XXI). Están presentes además, en forma de series lineares, en los dos paneles que contienen signos trilobulados (VI y XXI). En este último existe además una variación: oquedades naturales rellenas de pintura roja.

Su ubicación puede ser de disposición horizontal sobre la pared vertical, en particular en los 6 metros de recorrido del friso del panel VI y, en menor medida, en IV y XXI; o formar parte del techo en motivos más complejos (paneles VII y XV). En el primer caso marcan el inicio (panel XXI) y el final (IV) de la zona decorada, una disposición habitual en algunas cuevas cantábricas (Castillo, por ejemplo), lo que ha llevado a algunos investigadores a clasificarlos como marcadores de la zona decorada. En Llonín concentraciones de puntos ocupan el interior de las cavidades en el lugar donde se convierten ya en impenetrables (Fortea, de la Rasilla y Rodríguez, 2004: 14)

Estas series lineares que recorren frisos verticales las encontramos bien atestiguadas tanto en la Costa Cantábrica (Llonín, Pindal, Mazaculos II, Chufín, Porquerizo, Castillo, Cullalvera) como en el vecino Pirineo francés (Niaux, Marsoulas, Trois Frères, Bedeilhac...) modelos comunes en ambos territorios que nos hablan de una fuerte interrelación. Sin embargo, lo más sorprendente de las series de puntos de la Fuente del Trucho es la reiteración del mismo motivo (series lineares en 3 filas recorriendo un friso) en el arte levantino del vecino abrigo de Arpán, (Baldellou et alii, 1993a) lo que nos puede llevar a pensar en interpretaciones relacionadas con rudimentarios sistemas cartográficos, ya

[F. 11] Fuente del Trucho. Series de puntos del techo de la cueva (panel XV) asociados a manos infantiles en rojo y negro. Foto con tratamiento digital de imagen.

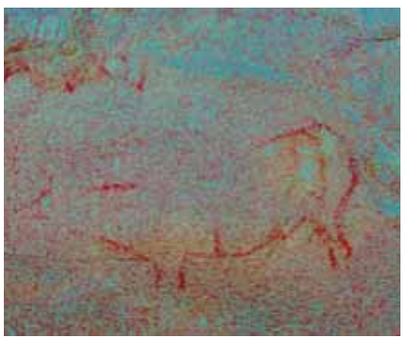
que, tanto Arpán como el Trucho, se encuentran en las rutas obligadas de paso de hombres y animales. No hay que descartar tampoco el que se trate de las mismas huellas de los animales ¿sobre la nieve? (ciervos en Arpán, caballos en el Trucho, dada la asociación a estos dos animales de las series lineares citadas) (sector 3 Arpán L para ciervos; paneles VI, VII y XII en Trucho para caballos).

Con respecto a las series complejas, los paralelos cantábricos se documentan en La Meaza (tres hileras de puntos que articulan un signo sinuoso), Arco A (donde parecen delimitar una figura similar a las existentes en los paneles VII y XV del Trucho) Chuflín (bordeando oquedades naturales) y asociadas a otras figuras en Candamo, Pasiega C, La Garma o Castillo (galería de los tectiformes). En Llonín, el panel del cono posterior presenta dos signos puntuados en forma de flecha (similares a otros del panel VII de Trucho) que delimitan los dos ángulos superiores del panel (Fortea, de la Rasilla y Rodríguez, 2004: 14)

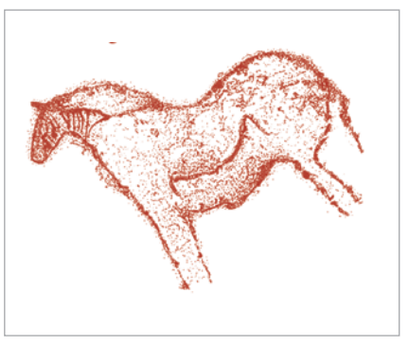
La interpretación de las series complejas, asociadas a manos incompletas en los paneles VII y sobre todo en XV, pudiera añadir un matiz más a nuestra aventurada hipótesis del paso de los Pirineos Centrales desde Gargas: las rutas de los puertos pirenaicos no siempre serían rectas, pudieron perder el rumbo dando rodeos como marcaría el panel XV... algunos pequeños viajeros, los más débiles, pudieron perder por congelación sus falanges. Ese acontecimiento dramático el que se plasmaría en las paredes, tanto de Gargas como de la Fuente del Trucho, en este caso en el panel de las manos infantiles pintadas de negro de la [F. 11].

1

2



3



4

[F. 12] Fuente del Trucho. Caballos listados del panel VI (nº 1 y 2) y caballo con cabeza muy desvaída del panel VII (nº 3). Éste quizá represente un cérvido a juzgar por los candiles que se observan en la parte superior y que podrían vincularse a esta figura. El caballo nº 4, también de cabeza listada, presenta unos cuartos traseros idénticos al nº 3. Fue publicado por Ripoll et al. (2005, fig. 3) como perteneciente al panel VI. Fotos con tratamiento digital de la imagen.

Sabemos que toda interpretación no deja de ser una mera suposición, por lo que no dudamos en sugerir otra, más sugestiva todavía, que ha propuesto Antonio Beltrán: que las series complejas del techo, que mantienen ritmos, representen la bóveda celeste, constelaciones de estrellas, "por más que se presentan no en las paredes verticales sino en el techo que cubre el espacio de la cueva" (Beltrán, 1993: 33)

En el campo de las digitaciones debemos anotar por último las cuatro series de trazos pareados en rojo que constituyen el panel XI muy similar a otro de la cueva de Niaux sito en una encrucijada de galerías (zona B). Estos trazos han sido tradicionalmente clasificados en el arte mobiliar dentro del Solutrense (Corchón, 1986) pero algunos autores como González Sainz (2003) proponen incluirlos en los paneles arcaicos del gravetiense asociados a las manos negativas y a las digitaciones. Estas últimas podrían ser susceptibles de ser datadas (por TL o Uth) en el panel XXI de la Fuente del Trucho ya que parecen introducirse bajo una costra calcítica. En Llonín, el horizonte de puntuaciones rojas forma parte de la fase más antigua del panel principal y del cono posterior, proponiendo los autores del estudio una fecha en el Solutrense o en un periodo anterior (Fortea, Rasilla y Rodríguez, 2004: 23).

Los caballos

En la Fuente del Trucho son reconocibles nueve ejemplares: dos grabados en el santuario exterior y siete pintados en rojo en la sala interior, con posibilidad de que existan dos más difíciles de identificar. La mayoría de ellos (paneles VI , VII y VIII) se ubican en una misma franja del techo, ocupando un espacio intermedio entre dos bandas con figuraciones de manos. Todos ellos parecen estar vinculados a series lineares de puntos (paneles VI, VII y XII) o a digitaciones (VIII). Llama la atención la similitud compositiva de las dos cabezas del panel VI, ambas con crines enhiestas y cebraduras en el cuello [Fig. 12.1 y 12.2]. Este gusto por representar los detalles (crinera, despieces, ojos y bocas) nos permite proponer un estilo III (Solutrense avanzado) en la cronología de Leroi-Gourhan para estos caballos listados. Las puntas de escotadura que hemos encontrado en el mismo yacimiento, datadas en el 19700 BP en la cercana cueva de Chaves, podrían corresponder perfectamente a la etapa solutrense en que se pintan estas figuras.

En cuanto a la figura con cabeza muy desvaída, el llamado "caballo acéfalo" del panel VII [Fig. 12.3], con voluminosos cuartos traseros, arranque de despiece en vientre y grupa y patas en líneas paralelas abiertas, es posible vislumbrar tenuemente su cabeza que presenta un morro alargado similar al del caballo contiguo del panel VIII. No obstante, el tratamiento digital de la imagen permite apreciar una especie de astas de cérvido, no visibles a simple vista. La figura de caballo nº 4, publicada por Ripoll et al. (2005, fig. 3) como perteneciente al panel VI, presenta unos cuartos traseros idénticos al nº 3 del panel VII y una cabeza listada como los caballos 1 y 2 del panel VI, aunque no hemos conseguido identificarla visualmente.

Algo anteriores que las figuras precedentes pudieran ser los caballos opuestos, uno de ellos herido por una lanza, representados en el panel XII asociados a dos series de digitaciones. Están ubicados algo más adelantados que los caballos citados, entre paneles IX y XIII de manos y junto a los signos pareados del panel XI. La ausencia de detalles en su interior, la curva cérvico-dorsal muy marcada, la existencia de una pata por par y la convención de las patas en líneas paralelas abiertas, dominante en la secuencia de Parpalló en el Solutrense Medio (Villaverde, 1994), nos lleva a clasificar estas figuras en el estilo II de Leroi-Gourhan, característico de una etapa antigua del solutrense o incluso del gravetiense, presente en el yacimiento por la datación de radiocarbono [F. 13]. La proximidad a los trazos pareados del panel XI podría plantear la contemporaneidad de ambos temas.

En paralelo, el caballo de morro alargado del panel VIII, también sin detalles, podría ser clasificado en la misma etapa arcaica. Es sugestiva la total similitud de este caballo con

[F. 13] Fuente del Trucho. Caballos opuestos del panel XII. Nótese la curva cérvico-dorsal muy marcada, la ausencia de detalles, la existencia de una pata por par y de su forma en líneas paralelas abiertas

el representado en el sector C2 de la Pasiega, de estilo arcaico: un morro alargado, un moñete curvado hacia delante en la de la crin, un morro doble caído hacia abajo e incluso una doble línea en la zona del lomo. Éste se halla asociado a dos series curvas de puntos y a un signo triangular en tinta plana. No son tampoco muy diferentes los dos caballos solapados pintados en una hornacina de la galería A de la misma cueva (González Sainz y Balbín, 2002: 170 y 178) [F. 14].

Señalemos por último algunos paralelos mediterráneos para estos caballos: así los belfos caídos en morros alargados se extienden por todo Levante hasta la Trinidad de Ardales; las asociaciones a series de puntos están presentes en el conocido bloque pintado del solutreogravetiense de Parpalló; y las crineras marcadas en cuellos listados aparecen idénticas en Languedoc-Rosellón en un caballo, grabado sobre canto, procedente del Solutrense superior de la Petite Grotte de Bize.

Los signos trilobulados

Aparecen bien visibles en los paneles VI (1) y XXI (3), y quizá de un modo parcial también en el panel XX, ubicado junto a una cabeza de caballo. En el primer caso se asocia también, y de modo muy claro, al caballo con cebraduras en el cuello, al que parece estar superpuesto, aunque podría deberse a la tonalidad más fuerte del signo. Los tres del panel XXI aparecen junto a una cabrita, a dos manos infantiles en rojo y a una serie de puntos que se introducen bajo la concreción de calcita.

Dos de estos signos, los que parecen rodear una de las manos descritas, presentan su interior relleno de trazos paralelos y sus frentes son semicirculares y no ojivales, como es el caso del trilobulado del panel VI [F. 15]. El tercer signo se encuentra más alejado, en el lado opuesto a la segunda mano, y no es tan claro como trilobulado, ya que podría tratarse incluso de un cuerpo de caballo con la cabeza rellena de tinta plana.

En cuanto al signo ojival del panel VI presenta uno de sus lóbulos surcado por un signo alargado (que podría corresponder por otra parte al vientre del caballo), lo que ha lleva-

1

2

3

[F. 14] Fuente del Trucho. Caballo con morro alargado del panel VIII comparado a un ejemplar idéntico de Pasiega C (nº 2) y otro de Pasiega A (nº 3) (Pasiega: fotos González Sainz y Balbín)

[F. 15] Fuente del Trucho. Signos trilobulados del panel XXI asociados a dos manos negativas en rojo. Nótese el rayado interior de uno de ellos

do a identificarlo como signo vulvar y a recordar la interpretación sexual de Leroi Gourhan para la asociación vulva-caballo (Beltrán, 1993: 32) [F. 12.1].

La tipología de estos signos trilobulados es totalmente original en la Península y tampoco conocemos paralelos claros en la zona francesa. Los motivos más parecidos serían las formas vulvares de Castillo (los famosos escutiformes) o Micolón (con trazo interior en ambos casos) o los signos triangulares que se encuentran en santuarios antiguos de la Costa Cantábrica como el citado de Pasiega C, la Lluera y Chufín, asociados en este caso a series lineares de puntos. Para Casado (1979: 91) las formas triangulares parecen más propias de la región central de la Península, con el núcleo más importante en Ojo Guareña y Maltravieso, en este caso curiosamente asociados, como en el Trucho, a manos y digitaciones.

Un último dato a reseñar acerca de los signos trilobulados es su distribución topográfica, con una posición bien visible en los paneles de la Fuente del Trucho. En efecto, están situados bien en el primer panel pintado (XXI), con suficiente luz natural, bien en el motivo central del panel de los caballos listados (VI) que parece ser uno de los preeminentes de la cueva. En este caso se separa, de nuevo, de la tónica general de los signos

[F. 16] Fuente del Trucho. Cabra en hornacina del panel XXI. El signo que aparece tras su cabeza podría corresponder a un cuarto trilobulado incompleto

cantábricos plenos (cuadriláteros y ovales) que se realizaron según González Sainz (2005: 206) “en divertículos, camarines laterales a los ejes de circulación o en los márgenes de las composiciones principales, evidenciando con frecuencia un afán de ocultación que contrasta con la visibilidad buscada para las figuras de animales”.

En cuanto a la pequeña cabra vertical en trazo lineal rojo, que parece estar asociada a los signos trilobulados descritos, debe destacarse su ubicación en una hornacina que delimita muy bien su espacio [F. 16]. La torpeza de su ejecución (con morro abierto y poco proporcionada, sin detalles) nos recuerda otros ejemplos del panel IV/6 de La Garma, cabras sobre las que se han datado (por Uth y TL) unas costras superpuestas a ellas que han entregado fechas ante quem de algo más de 30.000, es decir, en torno a 26.000 años una vez hechas todas las correcciones a la técnica de datación (González Sainz, 2003: 214, fig. 8). En la misma línea, hay que anotar la similitud con el ciervo de Pondra, al que la datación por TL le proporciona una antigüedad anterior al 22.000, una vez corregida la fecha de 26.972 a la cronología convencional (González Sainz y San Miguel 2001: 121). Por último, en La Lloseta existe una cabra similar a la del Trucho sobre una pequeña protuberancia que precede al resto de las figuras (Balbín et *alli*, 2005: 674, fig. 54).

Una propuesta cronológica para la Fuente del Trucho

En nuestra opinión, el arte parietal de la Fuente del Trucho se enmarca en momentos antiguos del arte paleolítico. En un primer horizonte arcaico, adscribible a un gravetiense, o incluso al auriñaciense a la espera de la datación de las costras que recubren las manos, habría que incluir las representaciones de manos rojas y quizá también las negras, si se aceptara su infraposición a las series lineares de puntos, tema que está en discusión [F. 8]. Estas series, ya sean lineares o complejas y los signos pareados asociados a ellas no deben separarse demasiado de esta cronología, a juzgar por su posición en el primer horizonte de Llonín y en los paneles arcaicos de la parte terminal de La Garma.

Sería también antigua la cabrita, asociada a manos rojas, según la datación por TL y Uth de ejemplares similares procedentes de La Garma y Pondra. Por la misma razón pudieran ser también arcaicos los signos trilobulados del mismo panel, aunque no se descarta

[F. 17] Fuente del Trucho. Excavación de 2005 bajo el panel XXI. A la derecha, bajo el plástico negro, se localiza la excavación de Anna Mir

que éstos pudieran ser posteriores si el trilobulado ojival se superpusiera al caballo listado, tal como aparece en la figura 12.1..

Entre los caballos, podrían catalogarse en torno al Solutrense medio los dos invertidos que se representan en el panel XII y el de morro alargado del panel VII, con base en la ausencia de detalles, la curva cérvicodorsal muy marcada y la convención de las patas en líneas paralelas abiertas, de acuerdo con la secuencia de Parpalló.

En el último horizonte, del Solutrense Final, se representaría el friso de los caballos listados con despieces y detalles bien marcados todos ellos con similar aire de familia (paneles VI y VII) y, como se ha comentado, quizá el trilobulado ojival asociado a uno de ellos.

Todas estas etapas cronológicas tienen su representación en la cultura material que ha entregado la excavación del yacimiento [F. 17]. Es más, las dataciones absolutas procedentes de la excavación de Anna Mir, de 22.460±150 y 19.060±80, convienen a la perfección dos de los momentos propuestos para las pinturas (Mir y Salas, 2000) y en modo alguno a las industrias musterienses que ella excavó. Quizá las estructuras de combustión halladas en el lugar donde fueron tomadas las muestras, con postes y cubetas delimitadas por cantos (Mir, 1987), fueran realizadas por los pintores del Paleolítico Superior, quienes habrían perforado los niveles musterienses subyacentes.

Lo que no cabe duda es de que, una vez confirmada con fechas de C 14 la ocupación gravetiense de la cueva, y quizá también la auriñaciense (como parecen indicar los raspadores en hocico del yacimiento) estaríamos ante un asentamiento al Sur de los Pirineos en una ubicación intermedia entre el poderoso foco de Seriñá en Gerona (La Arbreda, Reclau Viver) y los yacimientos de la Costa Cantábrica, entre los que destaca como protagonista la cueva del Castillo, con su muy antigua cronología. El yacimiento de la Fuente del Trucho sería así un punto clave en la ocupación de la Península por el primer hombre moderno desplazando hacia el Sur, hasta su total desaparición, al Hombre de Neandertal que había habitado la cueva durante las largas etapas de la cultura musteriense.

El arte rupestre levantino en Aragón

Jesús V. Picazo Millán y José Mª Rodanés Vicente

El arte rupestre levantino en Aragón

Jesús V. Picazo Millán y José Mª Rodanés Vicente

Paisaje en las proximidades del abrigo de Muriecho. Colungo, Huesca

El Arte Rupestre Levantino es la manifestación pictórica más singular de nuestra prehistoria. Los excepcionales paneles paleolíticos que se distribuyen por toda la Península, con mayor intensidad en la cornisa cantábrica, tienen sus correspondientes paralelos en toda Europa, incluso en otros continentes. Los levantinos, por el contrario, se circunscriben a nuestro arco mediterráneo, a unos territorios que se extienden por el tercio oriental de la Península, desde el Prepirineo hasta la Penibética. Esta misma distribución es la que ha contribuido a su equívoca denominación ya desde los primeros ensayos. Fue el abate H. Breuil quien lo utilizó por primera vez como una simple matización geográfica para diferenciarlo del septentrional y entonces más conocido grupo franco-cantábrico.

Sin embargo, el Arte Rupestre Levantino no se puede considerar como una manifestación única y monolítica de un determinado grupo. Es evidente que existe un hilo conductor basado en afinidades temáticas, técnicas, físicas, incluso estilísticas. Pero dentro de ese conglomerado se reconocen diferencias tanto geográficas como cronológicas derivadas de la evolución que sin duda experimentó a lo largo de su dilatada existencia. Con unos inicios y finales difusos, el núcleo central viene a situarse a lo largo del 5º milenio a.C., coincidiendo con el final de los grupos cazadores-recolectores y la emergencia de las primeras comunidades agrarias. Este dilatado intervalo de tiempo propició la existencia de diferentes estilos, así como la diversidad de contenidos y sus posibles significados.

Como se ha comentado en el capítulo dedicado a la historia de las investigaciones, el descubrimiento científico tuvo lugar a comienzos del siglo XX. En 1907 Cabré publica las pinturas del barranco de Calapatá en Cretas que él mismo había encontrado cuatro años antes. Desde entonces los hallazgos se han sucedido en el tiempo hasta configurar el nutrido repertorio que conforma el catálogo de esta publicación.

El yacimiento tipo es un abrigo o covacho al aire libre, de escasa profundidad, en ocasiones simples paredes o frisos verticales sin apenas protección. En ellos encontramos representaciones pictóricas de diversa entidad, desde aquellos que cuentan con una o varias figuras hasta complejos paneles acumulativos que denotan la utilización prolongada del sitio.

Estos abrigos presentan una desigual distribución por el territorio aragonés. La mayor densidad se sitúa en la provincia de Teruel, donde se tienen registrados cerca de 60 conjuntos de diversa categoría que, no sin discusión, cabría catalogar dentro de este complejo. La presencia en Zaragoza es anecdótica, con un solo yacimiento, El Plano del Pulido de Caspe, estrechamente ligado a los conjuntos turolenses del Bajo Guadalope, mientras que en Huesca hay localizados 7 abrigos. Su distribución no es regular, sino que tienden a formar grandes agrupaciones, como es el caso del río Vero en Huesca, las estribaciones orientales de la serranía de Albarracín, o el cuadrante NE de la provincia de Teruel, en torno a las cuencas de los ríos Matarraña, Guadalope y Martín. La característica común de estas zonas es una orografía difícil y unos paisajes espectaculares en los que ríos y barrancos aparecen fuertemente encajados generando un relieve muy abrupto. Podemos hablar de espacios de transición entre las zonas altas de las sierras (Albarracín, Maestrazgo, Guara...) y las tierras bajas de los valles. A su vez, dentro de estas zonas, los abrigos con arte rupestre tienden a formar agrupaciones menores, como es el caso de Cretas, alrededores de Ladruñán, Bco. del Mortero de Alacón, el tramo Obón-Alcaine del río Martín, Camino del Arrastradero, Tajadas de Bezas y proximidades de Tormón en Albarracín, etc. No sabemos si esa circunstancia es consecuencia de un conocimiento diferencial, pero la convergencia entre paisajes abruptos y concentraciones de yacimientos resulta sugerente y nos hace pensar en zonas y lugares con fuerte carga simbólica.

El significado de las representaciones no puede ser único, necesariamente debe ser polisémico habida cuenta de su diversidad temática. Aparentemente destaca el contenido social frente al religioso, remarcando el carácter conmemorativo o histórico de las representaciones. Por ello se habla de un arte narrativo, lo que no es óbice para que bajo esa

Abrigo de las Tajadas. Bezas, Teruel: cierva blanca

apariencia se escondan significados más profundos, a modo de metáforas dirigidas a expresar aspectos del complejo espiritual de estos grupos.

Entre los temas habituales, las figuras animales constituyen una de las constantes. En ocasiones aparecen solas, en otras formando escenas de caza junto a figuras humanas, y siempre con un notable realismo. Las especies más frecuentes son ciervos, bóvidos y cápridos. Aparece también algún équido y, ocasionalmente, jabalíes. Algunos de estos animales como bóvidos o équidos, no eran habituales en la dieta de aquellas poblaciones, por lo que su presencia debe justificarse a través de otro tipo de explicación. Por su parte, tanto cabras como jabalíes suelen aparecer formando parte de escenas cinegéticas. Faltan –o se discute su identificación– pequeños mamíferos, aves y peces habitualmente consumidos e, igualmente, son muy raros los carnívoros o depredadores.

Dentro del bestiario levantino creemos que merece especial atención la representación de toros y ciervos aparentemente aislados. Suelen presentarse con unas dimensiones relativamente grandes (c. 50 cm.), estáticos y, con frecuencia, ubicados en lugares elevados o destacados que resultan perfectamente visibles desde las inmediaciones. Son ejemplos bien conocidos los toros de la Ceja de Piezarrodilla, del Abrigo del Torico o de La Coquinera I, así como los ciervos del Plano del Pulido o el magnífico ejemplar de Chimiachas entre otros. Podríamos ampliar este catálogo con representaciones que aparecen en paneles acumulativos complejos, en los que parecen constituir los motivos iniciales sobre los que posteriormente se fueron añadiendo otras figuras, como es el caso del toro de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel) o el gran ciervo de Val del Charco (Alcañiz, Teruel). Tales ejemplos insisten en la consideración de estas figuras como uno de los temas más antiguos entre las representaciones levantinas. Pero no sólo eso, sino que desde la perspectiva simbólica, parece que nos encontramos ante animales emblemáticos para los grupos que ocuparon estos territorios, cuya distribución parece marcar dos tendencias geográficas: toros en los yacimientos meridionales (Albarracín, río Martín, tramo superior del río Guadalope), y ciervos en los situados más al norte como los del bajo Guadalope o del río Vero. Paralelamente, el interés por hacer visibles estas figuras, sugiere la posibilidad de que estemos ante marcas territoriales, ligadas a espacios sociales y/o simbólicos, y plasmadas mediante la representación de estas especies emblemáticas (Picazo 2002a: 79).

También resulta sugerente la representación de équidos. Su presencia es minoritaria y su distribución muy desigual. De nuevo los encontramos en Albarracín, con excelentes ejem-

Abrigo del Barranco de las Olivanas. Albarracín, Teruel: bóvido perfilado en negro

plos en el Abrigo del Medio Caballo, donde se han plasmado con un estilo muy naturalista que permite hablar de caballos en sentido estricto, constituyendo otro signo diferencial del arte de esta comarca. También los tenemos representados en Los Chaparros, pero con un tratamiento mucho más esquemático, como igualmente sucede en varios de los abrigos de Alacón (Abrigo de los Borriquitos, Abrigo de los Encebros...), donde se plantea la posibilidad de que se hayan representado otras especies equinas (asnos o encebros). Por otra parte, en varias figuras "subesquemáticas", como en Los Chaparros o el Abrigo del Tío Campano de Albarracín, se ha pintado un trazo largo saliendo del hocico, por lo que cabría hablar de la representación de un ronzal más que un lazo y, en su caso, de una escena de domesticación.

El protagonismo que adquieren las representaciones humanas es otra de las características del arte levantino. Al contrario que en el caso de las figuras animales, los hombres y mujeres nunca aparecen en un claro estilo naturalista, son representaciones estilizadas o subesquemáticas, ajustadas a una serie de convencionalismos. Al fin y al cabo, en las figuras humanas levantinas, como sucede en otros artes, el artista construye sus representaciones de acuerdo con las imágenes mentales que, desde su punto de vista, sintetizan no tanto la apariencia sino los caracteres físicos esenciales. El arquetipo es el arquero en movimiento, con claro diseño de arco, habitualmente de grandes dimensiones, y flechas en las que se detalla la emplumadura de dirección. Eso no implica que ocasionalmente aparezca otro tipo de armamento como palos, bastones e incluso bumeranes, como queda perfectamente documentado en la recientemente descubierta Cueva del Chopo (cfr. Picazo et al. 2001-02). Por lo general y salvo excepciones (p.e. Cueva del Chopo y tal vez Val del Charco) se trata de figuras de pequeño tamaño (entre 30 y 2/3 cm.), sujetas a una serie de convenciones anatómicas que varían según estilos (cabezas redondeadas, cuerpos triangulares o filiformes, piernas lineales o más detalladas...) y casi siempre muy realistas en movimientos o actitudes. Pueden aparecer desnudas, siendo reconocible el sexo, y en múltiples ocasiones se aprecian rasgos del vestido, como pantalones, o adornos muy diversos que sirven para individualizar las figuras: tocados de plumas, cintas en piernas y cintura, gorros o peinados diversos, etc. Las representaciones femeninas son menos frecuentes. Aparecen, en ocasiones, con los pechos desnudos y con largas faldas, llevan menos adornos, y no parecen portar armas ni participar en acciones de caza.

Cabecera del Barranco del Mortero. Alacón, Teruel

Pero el aspecto más destacado de las figuras humanas es que suelen formar escenas, imágenes de gran viveza, que nos informan de la vida y acontecimientos de las sociedades cazadoras-recolectoras que las protagonizaron y plasmaron. En ellas la subsistencia, movilidad, rituales y conflictos parecen constituir los temas recurrentes.

Abrigo de la Cueva del Chopo. Obón, Teruel (calco según Picazo et alii, 2001-2002)

Las más típicas son las que reflejan actividades de caza con arco en las que varios individuos rodean o persiguen a las piezas, especialmente cabras, con buenos ejemplos en Alacón, Val del Charco y en el techo del Abrigo de las Cabras Blancas de Albarracín, exclusivamente dedicado a este tema. La caza del jabalí, especie poco representada y casi siempre en escenas cinegéticas, está bien plasmada en Los Chaparros y en Val del Charco. Caso contrario es el de los abundantes ciervos que, dentro del ámbito aragonés, pocas veces aparecen como objeto de caza. Una de ellas es la sencilla e ilustrativa composición del Barranco de las Olivanas de Albarracín, en la que un cazador se dirige al paso hacia una cierva supuestamente abatida. Algo similar sucede con los bóvidos, lo que no impide que de nuevo en Albarracín, en el abrigo de los Toricos del Navazo tengamos una magnífica escena con una manada de toros rodeando a un grupo de arqueros al acecho, con sus armas dispuestas para el disparo y aparentemente escondidos aprovechando una fisura de la roca que parece simular un accidente geográfico.

No obstante las escenas con animales nos ofrecen otras perspectivas distintas de la puramente cinegética. En el magnífico conjunto oscense de Muriecho se nos muestra cómo varios individuos agarran con sus manos a un gran ciervo adulto y a su alrededor un numeroso grupo de personas, dos de las cuales portan lazos, parece estar viendo y/o participando en la acción. Independientemente del significado concreto, sin duda nos encontramos ante la representación de un ritual de carácter comunitario, la captura del ciervo vivo, que cuenta con un referente análogo en los frescos pintados del asentamiento neolítico de Çatal Hüyük en Anatolia (Utrilla 2000: 72; Utrilla y Martínez Bea, 2005), y que de alguna forma insiste en el carácter emblemático que parece detentar este animal. Incluso el hecho de que intervengan no menos de 35 individuos cuando la estructura social de estas comunidades se sustenta en pequeños grupos autónomos a modo de bandas, es posible que se nos esté mostrando un ritual ejecutado en un punto de encuentro donde se agregarían y convergerían distintas unidades en un ejercicio de cooperación y refuerzo de lazos intergrupales.

Otras escenas relacionadas con prácticas de subsistencia remiten a la recolección de productos vegetales, miel... como parece mostrarse en Covacho Ahumado o en el Abrigo de los Trepadores, con individuos subiendo por escalas. Más discutidas y poco consistentes son las supuestas escenas agrícolas descritas en algún caso en el Abrigo de los Recolectores o en el Barranco del Pajarejo. También problemática y excepcional resulta la escena

La zona de las Tajadas, en las cercanías de Bezas, Teruel

Abrigo de Val del Charco del Agua Amarga. Alcañiz, Teruel (calco según Beltrán, 2001)

de la Cañada de Marco en la que sobre una manada o rebaño de pequeñas cabras naturalistas con pequeñas cornamentas (¿domésticas?) se superpone una figura humana grande y un tanto tosca, lo que ha dado pie a hablar de una escena de pastoreo. En esta misma línea citar de nuevo los caballos con lazos o ronzales del Abrigo del Tío Campano, Doña Clotilde o de Los Chaparros, posibles referentes de domesticación, pero siempre con aire esquemático, por lo que constituyen composiciones que tal vez habría que separar de lo estrictamente levantino.

Sin embargo, incluso por encima de la caza o de lo subsistencial, las escenas más abundantes están relacionadas con el hecho de desplazarse. La movilidad, ya sea para aprovisionamiento o como cambio de residencia, es una constante en los grupos cazadores-recolectores y es objeto de atención preferente en los paneles pintados. Individuos o grupos desplazándose son frecuentes por casi toda la geografía levantina, especialmente en los conjuntos vinculados al Bajo Aragón-Maestrazgo, donde predominan antropomorfos con piernas gruesas y cuerpos triangulares alargados. Suelen representarse marchando, dispuestos en horizontal y con las piernas en V invertida, o a la carrera, con las piernas completamente abiertas trazando una trayectoria descendente de derecha a izquierda del panel que refuerza la idea de dinamismo. Los encontramos formando pequeños grupos de 2 ó 3 personas en conjuntos como Abrigo de Ángel, El Cerrao, Los Chaparros..., o en formaciones más numerosas de hasta 14 individuos como puede observarse en la escena central de Val del Charco.

Abrigo de Los Trepadores. Alacón, Teruel (calco según Calvo, 1993)

Una variante de esta idea es lo que en algún caso se ha denominado el desfile. Grupos de individuos marchando al paso y formando filas compactas, como queda plasmado en el Abrigo de los Trepadores, donde 7 arqueros portando los arcos sobre sus cabezas se mueven de forma agrupada. En casos como éste parece que estamos de nuevo ante prácticas rituales o algún tipo de exhibición de carácter guerrero, antes que frente al reflejo de una actividad más o menos cotidiana.

En este sentido, la representación de enfrentamientos y acciones bélicas es otra de las composiciones habituales. Los conflictos armados parecen una constante instalada entre estas comunidades y se proyecta de forma reiterada bajo diferentes concepciones en los paneles levantinos. En ocasiones no tenemos claro si se trata de una representación recreando algún conflicto, un enfrentamiento real o algún ritual, como en Bco. Gibert I, en Los Chaparros o en La Cueva del Chopo, donde varios individuos de similar estilo y con idéntico

Abrigo de Muriecho. Colungo, Huesca: captura del ciervo en el panel central (calco según Baldellou et alii, 2000)

armamento (arcos en Los Chaparros y bumeranes en La Cueva del Chopo) parecen enfrentarse. Ejemplos algo más evidentes pueden rastrearse cuando se oponen personajes con distinto tratamiento estilístico, siendo los protagonistas de las acciones pequeños arqueros filiformes plasmados con gran dinamismo, tal vez las que son estilísticamente más tardías que en ocasiones se superponen sobre las figuras objeto del ataque. Bien conocido es el caso del abrigo de El Cerrao, con 8 arqueros dispuestos en semicírculo aprovechando un accidente natural de la roca, rodeando y disparando hacia otros personajes de mayor tamaño y diferente estilo. Algo similar sucede en el Abrigo de los Arqueros Negros, pequeñas figuras filiformes que disparan hacia otros personajes algo mayores en rojo entre las que se han representado varios individuos en apariencia abatidos, así como sobre un gran antropomorfo rojo, muy tosco, tendido sobre la espalda. La idea de diferentes grupos étnicos enfrentados se proyecta con notable intensidad a partir de estas imágenes.

Para la plasmación de todo ese imaginario se recurre fundamentalmente a la pintura. Las figuras se diseñan mediante tintas planas a partir de un perfilado previo o mediante simples trazos lineales. En ocasiones con un perfilado más o menos intenso y un relleno parcial o más difuso se consigue cierta sensación volumétrica. Los colores habituales son el rojo en sus diferentes matices, negro y en menos ocasiones el blanco, típico de los conjuntos de Albarracín. Algunos estudios experimentales apuntan que su aplicación se debió realizar con plumas de ave, incluso llega a utilizarse este rasgo técnico como el cri-

Abrigo de los Toricos del Prado del Navazo. Albarracín, Teruel (calco según Collado, 1992)

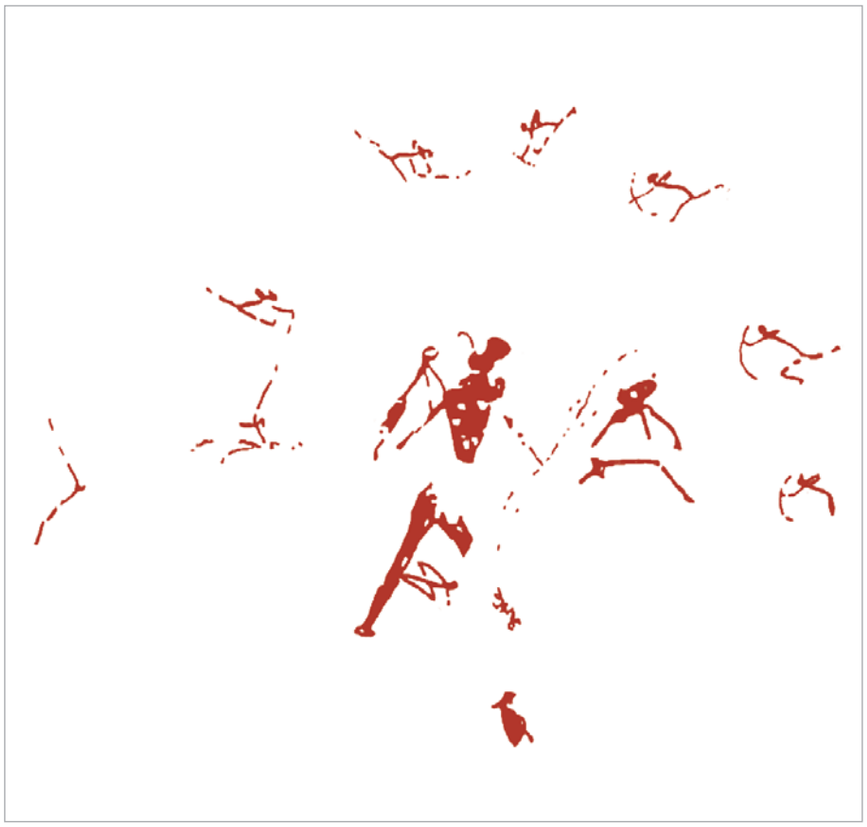
Vista del río Martín en los alrededores del abrigo de La Coquinera. Obón, Teruel

terio diferenciador de lo levantino (Grimal 1992), pero no parece que puedan descartarse otros artefactos como pinceles, cañas o palos.

Recientemente ha vuelto a discutirse la cuestión del grabado. Citado en ocasiones como técnica complementaria para el perfilado de algunas figuras pintadas, especialmente ciertos bóvidos de la sierra de Albarracín, su uso no termina de ser concluyente. Sin embargo, el hallazgo del conjunto del Barranco Hondo, descubierto en su día por Amparo Sebastián y estudiado recientemente por P. Utrilla y V. Villaverde (2004), ha puesto de manifiesto que se empleó como técnica principal en la representación de varios arqueros y dos ciervos que se ajustan a los parámetros estilísticos del Arte Rupestre Levantino. Bien es cierto que hasta la fecha se trata de un panel único, que otros conjuntos con grabados catalogados en ocasiones como levantinos (p.e. Fuente del Cabrerizo) tienen poco que ver estilística y técnicamente con este arte, pero abre la posibilidad de nuevos hallazgos y la revisión de otros ya conocidos.

En este sentido, desde el punto de vista estilístico, ya hemos comentado que bajo la denominación de levantino se esconden manifestaciones artísticas diversas. De hecho, hasta cierto punto podríamos decir que se trata de un término convencional que agrupa grafismos cronológica y culturalmente dispares. Los esquemas clásicos entendían los diferentes estilos como consecuencia de la evolución de este arte, evolución hasta cierto punto lineal desde modelos naturalistas iniciales, pasando por la estilización y un creciente dinamismo en las figuras, hasta formas tendentes a la esquematización. Sin embargo, a la hora de explicar esas variaciones hay que contemplar otros factores, como la distribución territorial o la temática representada. Incluso el orden de la seriación estilística propuesto no siempre se confirma, así como la idea del Arte Esquemático como una derivación del levantino a partir de fases de transición subnaturalistas o subesquemáticas (cfr. Baldellou 1999).

No obstante, estos esquemas siguen constituyendo referencias fundamentales con cierto valor descriptivo y, desde luego, nos introducen en un tema recurrente del Arte Rupestre Levantino como es la cuestión cronológica. Entre ellos destaca el propuesto por E. Ripoll



Abrigo de El Cerrao. Obón, Teruel: escena de lucha (calco según Andreu et alii, 1982)

(1968), adoptado y modificado parcialmente por A. Beltrán (1968). En las últimas revisiones que hace del mismo (Beltrán 1985, 1993), plantea cinco fases estilístico-cronológicas que marcan la evolución de este arte:

– *Fase I, prelevantina*. Anterior al 6.000 a.C. Incluye grandes figuras antropomorfas, signos fantásticos, temas geométricos y esquemáticos... en ocasiones por debajo de motivos levantinos, como ocurre en Los Chaparros o Labarta.
– *Fase II, antigua o naturalista,* que podría ser comparable a la fase naturalista de Ripoll. Culturalmente se iniciaría en el Epipaleolítico y cronológicamente se data entre el 6.000 y el 3.500 a.C. Se caracterizaría por grandes animales en actitud reposada o estática y ausencia o escasa aparición de la figura humana.
– *Fase III, plena*, en la que habría un cambio cuantitativo de las especies representadas ya que disminuyen los toros y aumentan significativamente los ciervos y las cabras. Insistente presencia de figuras humanas, escasamente naturalistas pero no estilizadas. Colores rojos y negros. Esta fase se dataría a partir del 4.000 a.C. y coincidiría con la denominada fase estilizada estática de Ripoll.
– *Fase IV, de desarrollo.* Abundancia de la figura humana con principios de estilización y gran dinamismo, en el que el movimiento aparece como elemento fundamental en las escenas. Correspondería a la fase estilizada dinámica de Ripoll que alcanza su máxima expresión en los arqueros “al vuelo”, con las piernas completamente abiertas en 180º. Se enmarca en un momento que iría del 3.500 al 2.000 a.C.
– *Fase V, final.* Vuelta al estatismo y tendencias al esquematismo, incluso a la rigidez. Coincide con la fase de transición (al esquematismo) de Ripoll. Culturalmente eneolítico y con una cronología posterior al 2.000 a.C., se representan escenas agrícolas, de domesticación o pastoriles.

Sobre estos modelos, el ensayo publicado por J. Fortea en 1974 incorpora algunas novedades importantes y abre nuevas perspectivas. Acuña el término de “lineal-geométrico”

Abrigo del Arquero del Pudial. Ladruñan, Teruel

Abrigo de Val de Charco del Agua Amarga. Alcañiz, Teruel: grupo de arqueros a la carrera (Calco según Beltrán, 2002)

para una serie de representaciones, "signos abstractos" según el autor, que se encuentran por debajo de otras de estilo naturalista definidas como "levantinas". Del análisis de varios yacimientos y estaciones con arte rupestre paradigmáticos (Cantos de la Visera, La Araña y La Sarga) concluye que el arte lineal-geométrico es más antiguo que el levantino, y que este último no podría ser anterior al 5.000 a.C., llegando a definir a los autores del arte levantino como una cultura epipaleolítica neo-eneolitizada (Fortea 1974: 255). Este discurso le lleva a plantear la relación entre el arte y el proceso de neolitización –temática de notable actualidad– en los siguientes términos: "*sería posible preguntarse si parte de la explicación del arte levantino podría estar en el trasiego de influencias de un viejo, original y vigoroso epipaleolítico (Cocina II), que va dejándose morir por la vía de la aculturación, y un nuevo modo de hacer, que también poco a poco va ganando terreno para conseguirlo sólo mucho después*".

Abrigo de Los Trepadores. Alacón, Teruel: ¿danza bélica o desfile? (calco según Calvo, 1993)

Este planteamiento va tomando cuerpo con el descubrimiento del denominado Arte Macroesquemático en los años 80 en yacimientos alicantinos como el abrigo V de Plá de Petracos, el conjunto IV del abrigo II del Barranc de l'Infern, etc. Su temática habitual son grandes antropomorfos y signos geométricos (zig-zags, ondas...), destacando la figura del orante con brazos en alto y los dedos bien representados. Este mismo motivo aparece en algunos vasos con decoración cardial de la cueva de l'Or, razón por la cual se le atribuye una datación neolítica. Paralelamente en algunos conjuntos como La Sarga (Alcoy, Alicante) se encuentran claras superposiciones en las que el levantino aparece sobre el macroesquemático. Son las figuraciones macroesquemáticas las que ocupan la parte central del abrigo, mientras que las levantinas se superponen a éstas y se desplazan hacia los extremos del panel, como si se adecuaran a un espacio ya ocupado. Todo ello viene a demostrar la anterioridad del Arte Macroesquemático, neolítico, simbólico y propio de comunidades agrarias (Hernández 2000: 141), sobre el Arte Rupestre Levantino, que se define como un arte de grupos cazadores y recolectores con cronología neolítica, apuntando incluso un momento hacia finales del V milenio para los inicios del mismo

Abrigo de los Arqueros Negros. Alacón, Teruel: escena bélica (calco según Herrero, Loscos y Martínez, 1995)

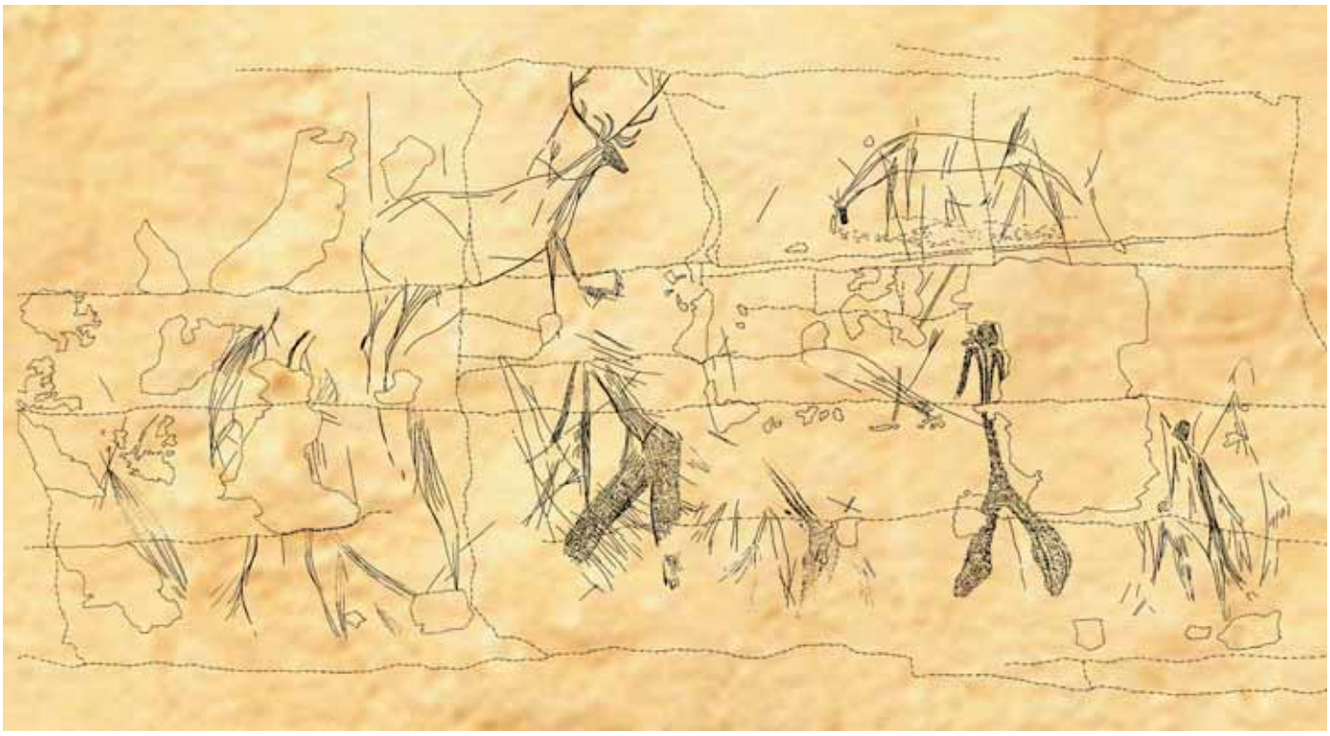
(Hernández 1987: 82), lo que de confirmarse implicaría su continuidad en fechas bastante tardías del IV o incluso III milenio, ya dentro Neolítico Final-Calcolítico.

En el ámbito aragonés estas manifestaciones “prelevantinas” tienen diversa resonancia. En un reciente estudio Utrilla y Baldellou (2002) identifican la figura de un posible orante pintado en rojo en un bloque calizo de la cueva de Chaves. Apareció en un nivel datado en el Neolítico Antiguo junto con abundantes cantos pintados y cerámicas cardiales y su aspecto remite vagamente a lo macroesquemático. El motivo encuentra similitudes en la vecina cueva de Solencio, en otras figuras esquemáticas aparecidas en abrigos como Huerto Raso, Las Rozas I.... así como en los antropomorfos con los brazos alzados en actitud orante identificados en La Coquinera, donde conforman una escena de carácter ritual pero cuyo aspecto y concepción se alejan bastante de lo macroesquemático.

Otro tema relacionado son las figuras geométricas, líneas verticales, zig-zags, espigas... que se encuentran en diversos paneles de la geografía aragonesa y que remiten tanto al líneal-geométrico como a los motivos asociados a los orantes macroesquemáticos. Tal vez la composición más significativa se observa en Los Chaparros, donde una escena típicamente levantina con dos arqueros disparando sobre un supuesto jabalí, se superpone a varias figuras geométricas (3 ó 4 líneas verticales y “espigas” laterales a modo de flecos) un tanto desvaídas de color rojo, que guardan notables similitudes con algunos motivos impresos en cerámicas cardiales (Utrilla 2000: 47). Superposiciones similares encontramos en Labarta, con tres ciervos naturalistas por encima de una serie de trazos geométricos en forma de espigas verticales y también probablemente Val del Charco, donde se identifican una serie de trazos paralelos, bastante mal conservados, por debajo de una cabra naturalista.

Por tanto el Arte Rupestre Levantino, aunque se sigue considerando un arte de gentes cazadoras y recolectoras, se habría desarrollado, al menos en alguna de sus fases, con posterioridad al 5.000 a.C., durante el Neolítico Antiguo, momento en el que aparecen las primeras cerámicas cardiales coincidiendo con la expansión de grupos que introducirán y extenderán la agricultura y ganadería en el ámbito mediterráneo peninsular. De esta forma se abandonan definitivamente las teorías sobre el origen paleolítico, mientras que se insiste en la implicación de las comunidades del final del Epipaleolítico y del Neolítico en su génesis y difusión, por lo que se hace necesario profundizar en las carac-

Abrigo del Barranco de las Olivanas. Albarracín, Teruel: cierva en rojo



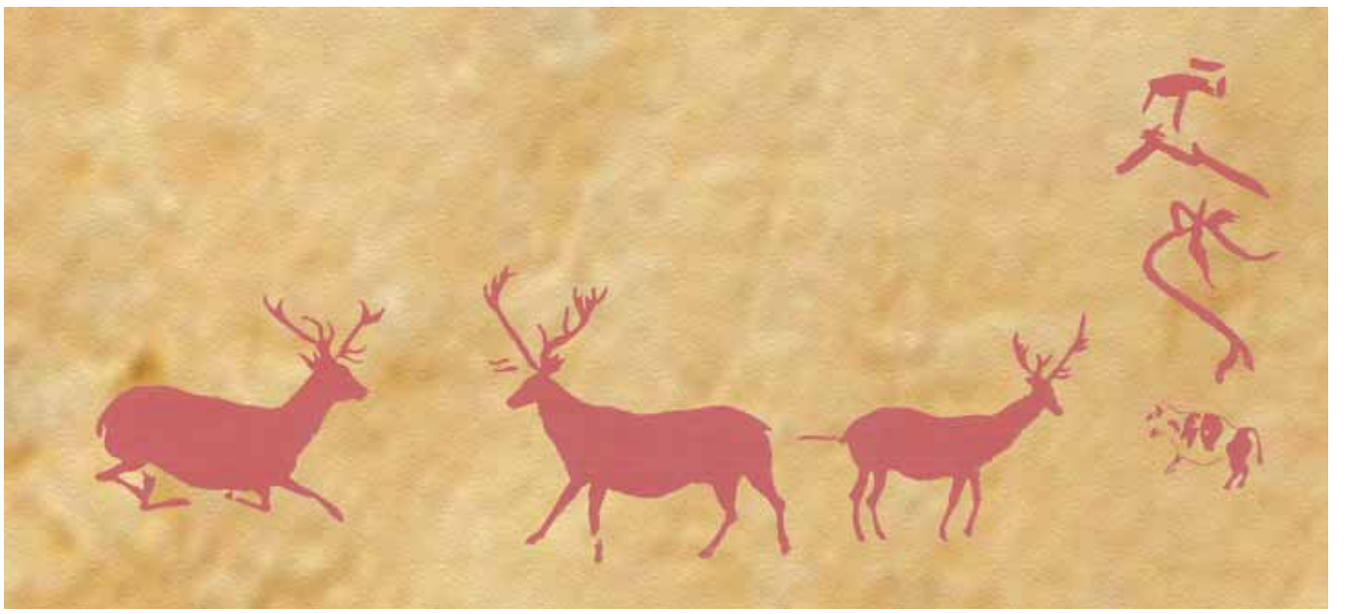
Abrigo del Barranco Hondo. Castellote, Teruel: grabados levantinos (calco según Utrilla y Villaverde, 2004)

terísticas de las sociedades que parecen implicadas en su creación (cfr. Rodanés y Picazo 2004).

El Epipaleolítico/Mesolítico aparece bien definido como horizonte arqueológico. De ser un periodo prácticamente desconocido ha pasado a ser uno de los mejor estructurados, convirtiendo a algunas zonas del territorio aragonés en referentes bien conocidos dentro del ámbito peninsular. Las diversas secuencias arqueológicas documentadas en los últimos años muestran tendencias coincidentes en la evolución de las industrias líticas de estas comunidades, especialmente en lo que concierne a las armaduras de las flechas, pequeñas piezas líticas con formas geométricas. Es importante para el tema que tratamos la transformación a partir del VII milenio a.C. de esos complejos geométricos, con una primera fase en la que predominan los trapecios, una segunda con mayoría de triángulos, culminando el proceso en la transición al Neolítico a lo largo del V milenio a.C., momento en el que se mantienen las formas triangulares pero conformadas mediante retoques en doble bisel. Paralelamente, en esta última etapa aparecen los segmentos y los primeros elementos neolíticos entre los que la cerámica a mano constituye el referente fundamental.

Desde el punto de vista ambiental estas etapas y procesos se sitúan a mediados del Holoceno, coincidiendo con el llamado periodo Atlántico, óptimo climático en el que se dan las mejores condiciones de temperatura y precipitaciones. Esta favorable coyuntura climática, unida al variado ecosistema del territorio aragonés permitirá, al final del Epipaleolítico, la expansión territorial de los grupos que basan su subsistencia en la caza, pesca y recolección y un incremento significativo en el número de yacimientos atribuidos a estas etapas. Sin embargo, hacia los momentos finales, comienza a percibirse cierto deterioro climático y ambiental y parece que de forma paralela se intensifica el proceso de neolitización.

El mayor número de yacimientos se concentra en el Bajo Aragón. Se trata de lugares próximos a cursos de agua, abrigos poco profundos, bien orientados, en parajes de altura media, con escasas estructuras internas lo que vendría a demostrar ocupaciones estacionales o cíclicas.



Abrigo del Barranco de Calapatá. Cretas, Teruel: ciervos y otras figuras (calco según Cabré, 1915)

La forma de subsistencia coincide con la caza y recolección, con un sistema de rendimiento o consumo inmediato con formas de explotación directa de la tierra, que acarrea un sistema de relaciones sociales precarias. Lo efímero de las relaciones de producción determina lo efímero de las relaciones sociales. Lo efímero de las relaciones sociales favorece la segmentación, lo que conlleva una escasa concentración demográfica, con grupos flexibles tanto en aspectos familiares como territoriales. La banda pudo ser la célula productiva por excelencia y éstas nunca son numerosas, siendo frecuente su fraccionamiento estacional y su gran movilidad. Así se podría explicar el flujo de materiales entre el Mediterráneo y zonas del Alto Ebro y Pirineos.

Paralelamente, como hemos comentado, durante el V milenio a.C. se produce la irrupción de lo que a nivel arqueológico hemos denominado Neolítico (cfr. Rodanés y Picazo 2004). Cualquier hipótesis que pretenda justificar la aparición de los primeros rasgos neolíticos en el Valle Medio del Ebro por la propia dinámica interna de las poblaciones epipaleolíticas no encuentra correspondencia en los datos. Hoy por hoy, no caben soluciones autoctonistas que expliquen el desarrollo de la agricultura y ganadería a partir de las poblaciones locales. Ello no significa, en modo alguno, relegar a un papel de meros espectadores a los habitantes de estos territorios y que necesariamente tengan que aceptar los cambios o desaparecer. Lo que queremos significar es que aunque el proceso de neolitización tenga una clara –en la actualidad difícilmente cuestionable– procedencia oriental, con trayectoria E-O, la implantación en un territorio amplio como el que estudiamos está condicionada por múltiples factores que matizan y dan singularidad al proceso, si no a cada yacimiento sí a determinadas zonas.

Existen asentamientos en los que el denominado Neolítico queda reducido a escasas manifestaciones cerámicas inmersas en un claro contexto epipaleolítico, mientras que en otros la aparición de los elementos materiales es cuantiosa en cantidad y variedad, al mismo tiempo que se aprecia una evidente transformación económica –cultivos, domesticación...– y presumiblemente social. En suma, a lo largo de este milenio se va a producir un cambio cultural que afectará ineludiblemente, con mayor o menor intensidad, con mayor o menor distancia en el tiempo, a los habitantes del territorio aragonés y del resto del Valle del Ebro.

Abrigo del Medio Caballo. Albarracín, Teruel: cabeza de caballo

Los lugares con niveles epipaleolíticos en los que rastreamos los primeros elementos neolíticos, habitualmente piezas con retoque en doble bisel o cerámicas, son numerosos, dis-

Abrigo del Barranco de las Olivanas. Albarracín, Teruel: arquero marchando hacia una cierva aparentemente abatida

tribuidos por todo el Valle Medio del Ebro, pero con sensibles diferencias cronológicas. En Huesca hay que señalar el abrigo de Forcas II en sus niveles V y VI con fechas alrededor del 4.900 a.C. En el valle del Matarraña, C2 de Costalena, c inferior de Pontet y niveles 6 y 8 de Botiquería dels Moros, datados hacia el 4.200-4.000 a.C.

Los yacimientos que podemos considerar plenamente neolíticos son más escasos. Destacan las cuevas de Chaves y del Moro de Olvena en Huesca, con ocupaciones de entidad datadas entre el 4.800-4.300 a.C., además del nivel VIII de Forcas II, separado del VI, epipaleolítico, por un episodio de abandono.

Por tanto, tenemos comunidades agrarias con una implantación muy temprana, especialmente en la provincia de Huesca. El salto cualitativo y cuantitativo que supone la existencia de agricultura y ganadería en un espacio de tiempo relativamente corto respecto a la caza-recolección anterior no hace posible una evolución interna. Por otra parte, se deben señalar las notables diferencias existentes entre los dos tipos de yacimientos y en su cultura material. A ello habría que añadir la inexistencia, por el momento, de lugares en los que se documenten los estadios intermedios dentro del proceso que necesariamente debe llevar a la domesticación.

Si no es posible la transformación, el problema radica en explicar esas dos realidades, esos dos mundos paralelos. Los matices de las diferentes teorías e hipótesis afectan más a la forma que al fondo del proceso. Todos admiten una difusión oriental, la diferencia viene marcada por el mayor énfasis que en algunos planteamientos se da a la difusión cultural frente a la difusión démica o de poblaciones, que todos en mayor o menor grado aceptan, y, en especial, al punto de vista desde el que se inicia el discurso: en unos casos los protagonistas son las poblaciones epipaleolíticas/mesolíticas, mientras que en otros lo son los agricultores.

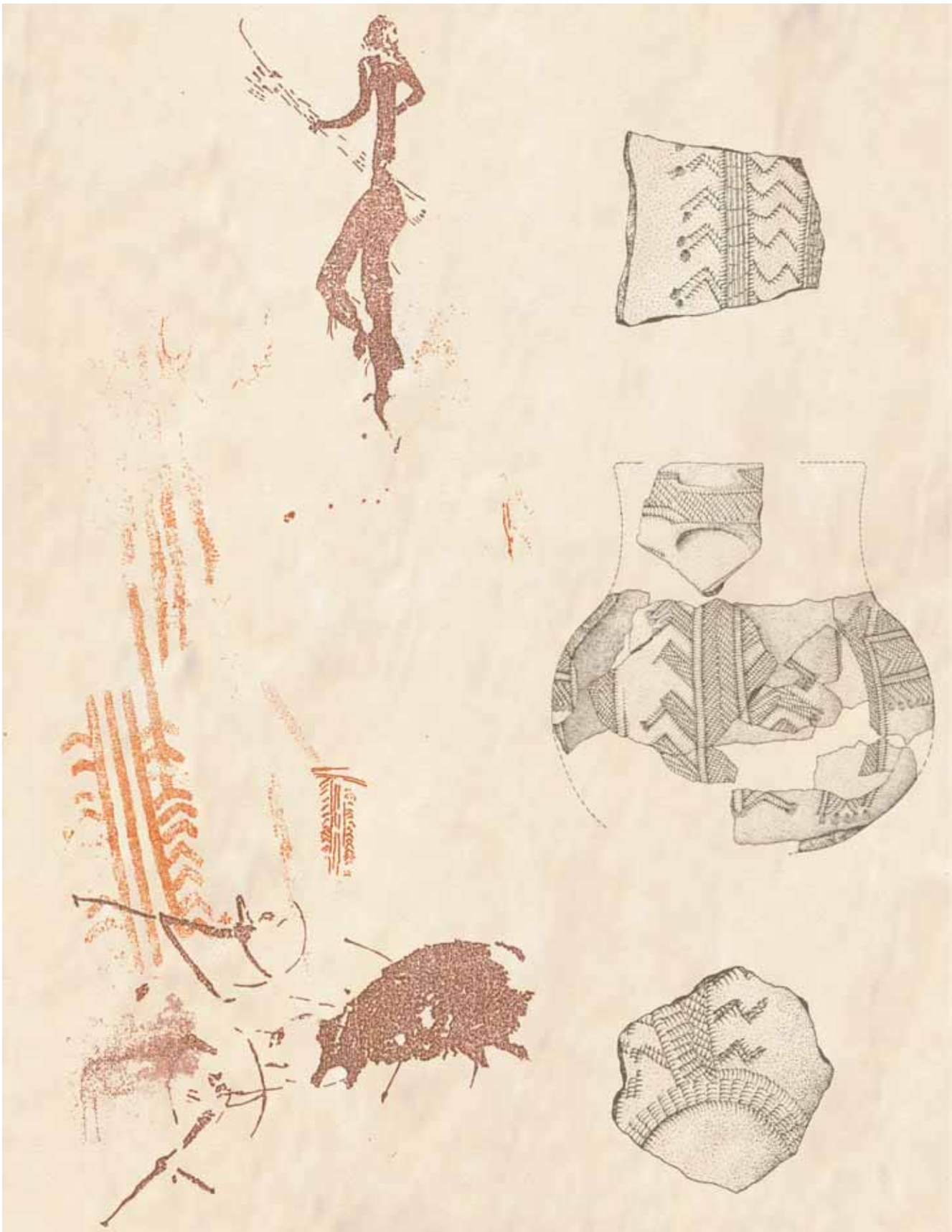
El panorama que se dibuja en la segunda mitad del V milenio a.C. es complejo. En estos momentos tenemos una evolución de los grupos epipaleolíticos que han ido incorporando elementos, al menos de cultura material, propios del Neolítico junto a unas comunidades que podemos definir como propiamente aldeanas en el sentido amplio del término. Como aldea podríamos considerar, dadas sus características de amplitud y su compleja distribución espacial, la misma cueva de Chaves. La interacción que pudo tener lugar entre ambas comunidades, entre ambas formas de vida, entre dos tipos de sociedades, entre dos mundos culturales o entre dos sistemas económicos, debió de ser compleja.

Abrigo de El Cerrao. Obón, Teruel: arqueros a la carrera y otras figuras (calco según Andreu et alii, 1982)

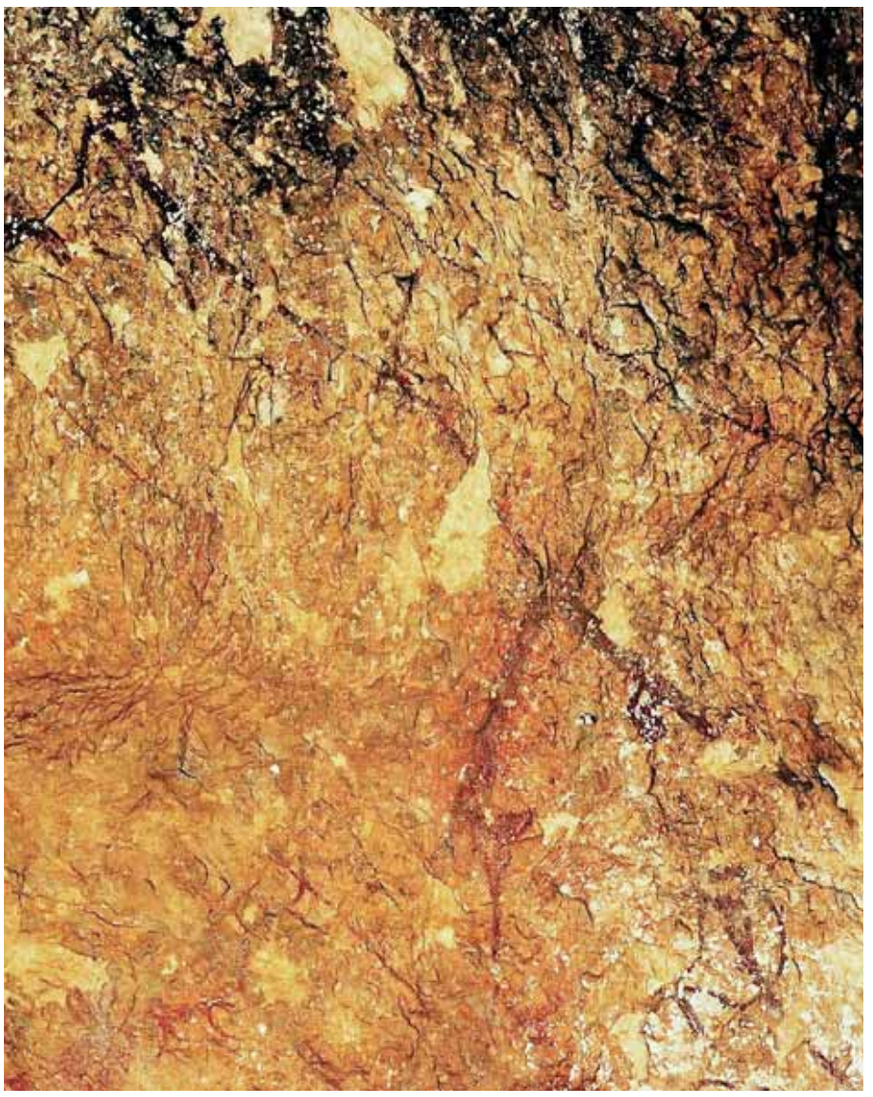
Estas primeras poblaciones productoras aportan un bagaje material plenamente neolítico, en el que destaca la profusión de cerámica con variedad de formas y motivos decorativos, entre los que no es precisamente el cardial el más abundante. La industria lítica incorpora nuevos tipos como los segmentos o medias lunas a la vez que se generaliza el retoque en doble bisel y aparece el pulimento para la confección de herramientas de piedra con distintas formas y tamaños. La industria ósea no tiene parangón en el resto de yacimientos y supone una clara innovación frente a su práctica ausencia durante el Epipaleolítico-Mesolítico. Destaca la aparición de cucharas, relacionadas con los nuevos alimentos y prácticas de consumo. Los objetos de adorno son igualmente frecuentes en los lugares de hábitat como los descubiertos en la cueva de Chaves, donde se puede apreciar un evidente intercambio de determinadas piezas y materias primas como las diferentes variedades de conchas de molusco o las cuentas verdes de variscita. La domesticación de plantas y animales es un hecho incuestionable, aunque esto no significa el abandono de la caza que se convierte en un recurso complementario. Estructuras internas en forma de fosas o silos nos informan sobre la capacidad de almacenamiento.

No hace falta insistir en el enorme cambio económico que supone su implantación frente a las formas de subsistencia del Epipaleolítico. La explotación de la tierra y de determinadas especies, invirtiendo energía, permite contemplar el sistema económico con una perspectiva de rendimiento diferido o mediato. Las formas sociales se impregnarán de la peculiar ideología campesina con manifestaciones como el culto a los antepasados. No podemos plantear una drástica ruptura social respecto a las comunidades epipaleolíticas contemporáneas que continúan su particular desarrollo. Sin embargo, no es menos cierto que no resulta arriesgado formular un mayor grado de cohexión social, con una menor movilidad y quizá una mayor relevancia de la organización familiar. Los escasos testimonios no permiten afirmar la existencia de desigualdades sociales.

Es evidente que la presencia de grupos sociales diferentes con una economía distinta debió influir en las poblaciones epipaleolíticas y en sus costumbres, no sólo en la adopción de determinados rasgos materiales. Es posible que la influencia se extendiese a la esfera social e ideológica y que en algunos casos se produjese una aceleración en la desestructuración de la sociedad cazadora recolectora y en el progresivo abandono de sus tradicionales formas de vida. La organización social dinámica y cambiante de los cazadores-recolectores provoca modificaciones independientes de la economía o de la forma de subsistencia. Es posible, pues, que aunque no lleguen a adoptar la nueva economía



A la izquierda figuras levantinas sobre motivos geométricos del abrigo de Los Chaparros. Albalate del Arzobispo, Teruel. A la derecha cerámicas neolíticas con decoración cardial de la Cova de l'Or. Alicante



Abrigo de la Cueva del Chopo. Obón, Teruel: figura humana "gigante" portando varios bumeranes

productiva, se generen mecanismos internos que propicien un progresivo alejamiento de sus tradiciones.

En este contexto puede tener cabida el concepto de frontera. Podemos vislumbrar una situación en la que grupos de agricultores podrían desplazarse por territorios ocupados por poblaciones epipaleolíticas produciéndose el inevitable contacto, al mismo tiempo que se asentarían en nuevos lugares, en principio desocupados. En este clima social pudo desarrollarse el denominado Arte Rupestre Levantino, según algunas de las explicaciones más recurrentes en los actuales estudios (Llavorí de Micheo 1988-89; Baldellou y Utrilla 1999...). Las manifestaciones artísticas surgirían como una forma de plasmar la identidad, con el propósito de reivindicar un territorio, un territorio dividido o parcelado, quizás, en lugares de explotación de diferentes grupos con distintas bases económicas. Por tanto, las poblaciones de raigambre epipaleolítica de facies geométrica serían las verdaderas generadoras de esta singular manifestación artística. Por el contrario, frente al levantino, el arte macroesquemático y otras formas artísticas que tienden al esquematismo y la abstracción, se identificarían con las poblaciones agrícolas y formarían parte de su sistema ideológico o simbólico (sirva como ejemplo la cueva de Chaves con su interesante colección de cantos pintados). En palabras de Utrilla y Calvo (1999: 63), "en la convivencia de estilos artísticos podemos ver el reflejo de la sociedad y de la economía de dos grupos culturalmente opuestos: uno que iría expandiéndose progresivamente con una

economía, ideología y arte nuevo; y otro en franco retroceso con un modo de vida tradicional caza-recolector propio de grupos cazadores y que reinventarían un nuevo arte rupestre". Este concepto de frontera permitiría explicar el Arte Rupestre Levantino como una manifestación centrada en unas zonas concretas como son las comarcas aragonesas, donde la coincidencia del epipaleolítico de facies geométrica y el neolítico de cerámicas impresas es más patente, y su inexistencia en los ámbitos más interiores y occidentales del Valle Medio del Ebro. Al respecto, también resulta interesante la dualidad territorial apuntada por V. Baldellou quien explica la mayor concentración de conjuntos levantinos en la provincia de Teruel como consecuencia de una pervivencia más prolongada de los grupos cazadores-recolectores, mientras que en la provincia de Huesca, con una neolitización más temprana, se impondrán las formas artísticas ligadas a los productores, es decir, el esquematismo.

Esos dos estilos artísticos que parecen convivir, el esquemático y el levantino, definirían por tanto dos culturas o sistemas económicos diferentes, un arte narrativo de pueblos cazadores frente a un arte simbólico, mágico-religioso de pueblos agricultores. Los grupos epipaleolíticos de la zona entrarían en contacto con una realidad económica y social distinta, estableciéndose una zona de frontera, perfectamente distinguible en el Bajo Aragón y Maestrazgo turolense y castellonense, que se iría diluyendo progresivamente hasta desaparecer conforme se avanza hacia el interior.

Así pues, la dicotomía social y económica que se produce en un mismo territorio durante el proceso de neolitización y, ligada a ella, el conflicto inherente a las dos formas de vida que se enfrentan, parece llevar a los últimos cazadores a desarrollar este arte para salvar su forma de vida, acotando sus territorios de explotación de recursos, plasmando su identidad en las paredes rocosas, ante un proceso que estaba cambiando su modo de vida inalterado durante milenios. Siguiendo las reflexiones de Llavorí de Micheo (1988/1989: 149), "las necesidades continuas de tierras para cultivar por parte de los grupos neolíticos desproveen a las comunidades epipaleolíticas de su principal recurso generador de alimentos vegetales, no ya tan sólo para su consumo sino también para el de las especies de herbívoros y ungulados potencialmente cazables".

La expansión de unos a costa de los otros, la interferencia de los agricultores-ganaderos en los amplios territorios de explotación de los cazadores-recolectores sin duda generó conflictos así como la necesidad de marcar la "propiedad" de esos espacios. Tal vez estos conflictos son los que encontramos plasmados en los paneles levantinos. Tal vez la dualidad territorial que parece definir la distribución de lo levantino y lo esquemático unida a la distribución de lugares de hábitat, nos esté informando de una división o "parcelación" del territorio de ambos grupos con distintas bases socioeconómicas. La coincidencia limitada de ambos artes sobre los mismos espacios e incluso sobre los mismos paneles nos habla de la permeabilidad, interacción y, en última instancia, imposición de un sistema sobre el otro. La extinción de la caza-recolección como sistema económico y su legado simbólico, el Arte Rupestre Levantino, es cuestión de tiempo.

Entregado y aceptado en noviembre 2005.

El arte rupestre esquemático en Aragón

Vicente Baldellou Martínez

El arte rupestre esquemático en Aragón

Vicente Baldellou Martínez

Cueva Palomera. Alquézar, Huesca: cuadrúpedos y líneas de puntos.

Si bien el área de difusión del Arte Levantino es lo suficientemente amplia para incluir en su seno determinadas variaciones zonales y para permitir la distinción de algunos localismos que caracterizan a unos territorios frente a otros, se puede decir que las normas técnicas y temáticas por las que se rige están muy generalizadas y, lo que resulta fundamental, han sido muy bien delimitadas desde hace tiempo. Ello da lugar a que, a pesar de tales diferencias puntuales, existan unos criterios de clasificación perfectamente asentados y a que se alberguen escasas dudas a la hora de atribuir unas representaciones pictóricas al citado conjunto artístico. Es decir, los elementos comunes dentro del mundo levantino son mucho más numerosos y mucho más substanciales que las diversidades detectables, por lo que sirven a la perfección para establecer unos rasgos definitivos de notable solidez y que admiten pocas discusiones.

No es éste el caso del Arte Esquemático, cuyo mismo enunciado provoca ya múltiples controversias. En primer lugar, porque unificar bajo esta denominación a una serie de manifestaciones gráficas que tienen como factor aglutinante la esquematización de las imágenes puede inducir a errores, tanto en lo que concierne a las técnicas de ejecución como en lo que atañe a las cuestiones cronológicas: los esquematismos están presentes desde los inicios de la actividad artística humana y lo han seguido estando ininterrumpidamente hasta nuestros días; asimismo, tales esquemas aparecen de modo indistinto en obras pictóricas, escultóricas, textiles, alfareras y en una nutrida gama de productos artesanales e industriales. ¿Es todo ello Arte Esquemático? A todas luces que no, al menos no en el sentido concreto que aquí se le quiere dar como una parte integrante más del Arte Rupestre Prehistórico.

Abrigo del Forau del Cocho. Estadilla, Huesca: cabra y circuliformes

Y es que antes de llamar a algo “arte” es imprescindible definirlo satisfactoriamente, lo que constituye aún la gran asignatura pendiente de la que adolece el apartado estilístico que nos ocupa. Ya en 1987, en la II Reunión de Prehistoria Aragonesa que se celebró en Barbastro y que se dedicó a debatir la terminología del Arte Rupestre, se señaló la circunstancia de que lo esquemático nos parecía un conglomerado confuso e incoherente, el cual servía para abarcar una serie de componentes dispares y variopintos, no sólo ya en términos temporales, sino también en cuanto a la variedad de formas, de técnicas y de soportes que los mismos nos ofrecen.

Y es que tamaña indefinición ha acarreado graves consecuencias y ha contribuido más y más a incrementarla y a dificultar progresivamente su resolución: frente a dos tipos de arte prehistórico bien definidos y bien descritos como el Arte Paleolítico y el Arte

Abrigo del Palomarón. Rodellar, Huesca: signos

Levantino, el Arte Esquemático se ha convertido en una especie de cajón de sastre apto para albergar todo aquello que no cabía ni en uno ni en otro capítulo. Muchas veces sin que lo que le era atribuido fuera prehistórico y otras veces sin que ni siquiera fuera esquemático. Gracias a dicho estado de cosas, se han considerado como pertenecientes al Arte Esquemático estaciones pintadas de filiación más que dudosa, como Las Rozas I de Ladruñán, el Mas del Abogat de Calaceite, la Punta del Alcañizano de Mazaleón o la cueva de Moncín I de Borja, junto a otras cuyo propio contenido pictórico las coloca en etapas más recientes, como la Font de la Bernarda de Cretas o como la mayor parte de representaciones de Mequinenza, dentro de las cuales se ha reseñado como "signo cruciforme tetramorfo", de posible datación neolítica, una cruz prácticamente idéntica a la que se observa en las piedras armeras de la orden hospitalaria de San Juan de Jerusalén.

Y es que también, ante una amalgama tal, algunos especialistas en el tema prefieren renunciar al vocablo "arte" y hablar sólo de "pintura esquemática", cosa que, al parecer, resulta menos comprometida. Lo que ocurre es que la palabra "arte" puede ser tan inconveniente para lo esquemático como lo sería para lo paleolítico y lo levantino; al fin y al cabo éste sería un concepto totalmente desconocido para los autores prehistóricos y, aun en la eventualidad de que no lo fuera, seguro que el sentido que le darían no coincidiría en absoluto con el que tenemos nosotros y con el que utilizamos para aludir a sus obras.

Y es que, para terminar ya con tanta disquisición, resulta que si desechamos el término "arte" por inapropiado y por anacrónico a la hora de referirnos a los testimonios rupestres que plasmaron nuestros antepasados y si rechazamos el término "esquemático" por vago, impreciso y poco definitorio, a la luz de la prolongada vigencia de los esquemas, nos encontramos con que el Arte Esquemático no existe, lo cual no deja de ser una enorme falsedad.

Cueva de Regacéns. Colungo, Huesca: Signo en "golondrina" o antropomorfo.

Abrigo de Barfaluy II. Bárcabo, Huesca: Antropomorfo y signos

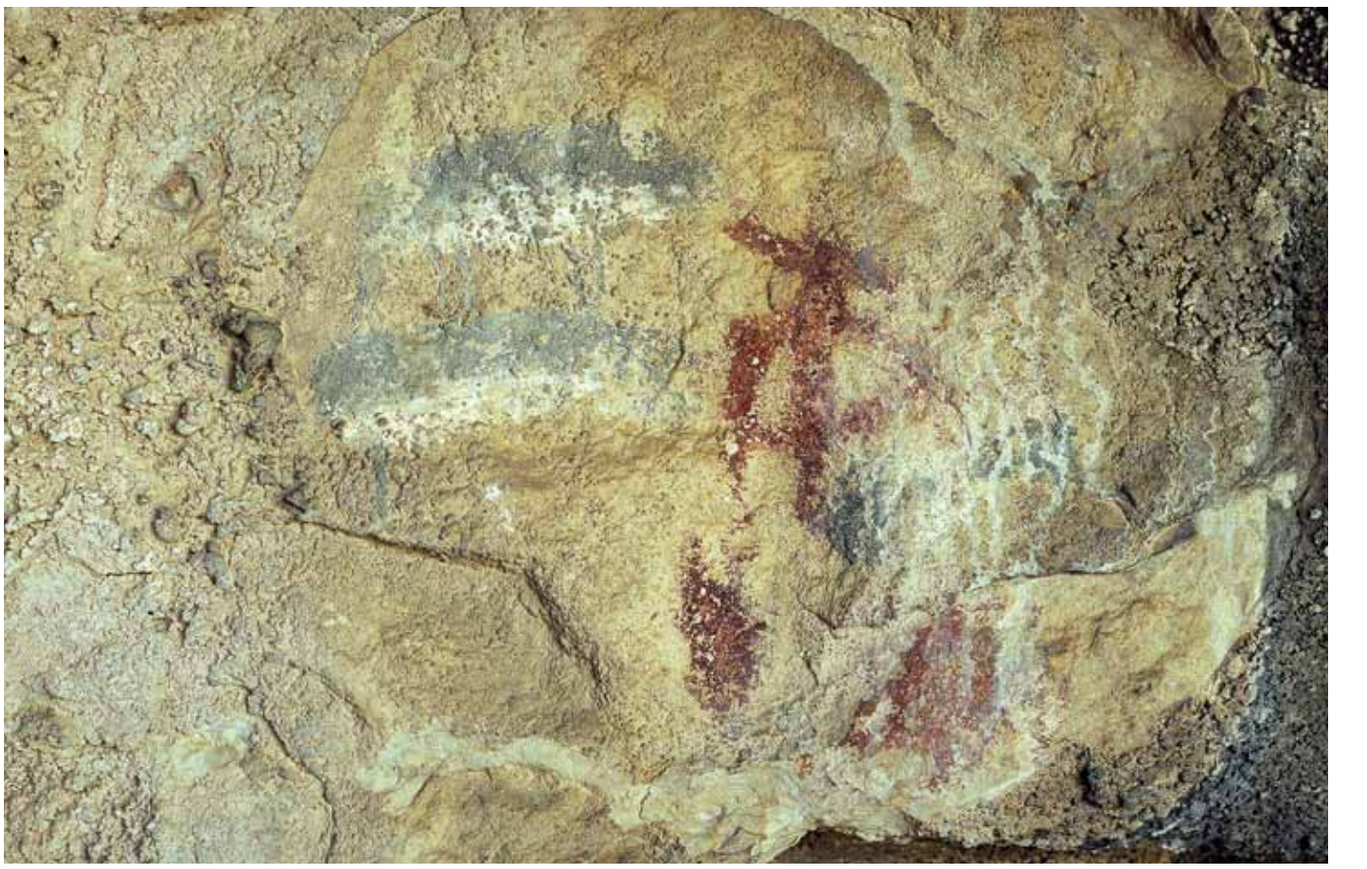
El Arte Esquemático existe, pero hay que expurgarlo de añadidos adúlteros y ser estrictos en las asignaciones que realmente le corresponden. Sólo una vez liberado de esta pesada carga accesoria estará en condiciones para que se puedan fijar sus límites y para que sea posible sentar definitivamente su carácter.

Cuando los arqueólogos hablamos de Arte Esquemático nos estamos refiriendo a una modalidad de expresión plástica de época prehistórica en la que la acusada sintetización de las formas hace que las figuras que integran su repertorio temático se conviertan –de ahí el motivo de tan denostado nombre– en simples esquemas desprovistos de concesiones al naturalismo, hecho que dificulta en sumo grado la identificación de lo representado y que prácticamente imposibilita todo intento de interpretación de su contenido ideológico.

Abrigo de Quizáns. Alquézar, Huesca: cabra y ciervo

Aunque los índices de estilización gráfica sean variables, parece claro que los artistas esquemáticos dejaron de lado, con plena consciencia, las concordancias formales con la realidad y que se decantaron por el significado simbólico de los diseños, sacrificando lo natural en aras de lo abstracto, la imagen en aras de la idea.

En este punto toparíamos con una diferencia esencial con respecto a las pinturas levantinas, ya que mientras éstas dejan traslucir un esfuerzo por imitar objetos reales y por componer paneles descriptivos, las esquemáticas muestran un evidente alejamiento de la materialidad, o, tal vez mejor dicho, una asimilación ideológica de la misma en la que



Lecina Superior. Bárcabo, Huesca: cuadrúpedos y posible antropomorfo

están ausentes la animación, el movimiento, y en las que escasean, aunque quizás menos de lo que se pensaba antes, las escenas de índole narrativa. En contrapartida, sus covachos se llenaron de signos o símbolos que ponen de manifiesto una práctica habitual y continuada de la abstracción como medio para expresarse.

El hermetismo que muestran algunos conjuntos esquemáticos llevó a algunos investigadores a buscar explicaciones religiosas o mágicas que justificaran la presencia de tales manifestaciones. Desde siempre, el ser humano ha tenido la tendencia de sacralizar aquello que no acaba de entender, por lo que es lícito pensar que las comunidades sujetas al primitivismo y carentes de modelos de explicación científica sometieran a tal consideración a muchos aspectos de la realidad que les era propia.

Ahora bien, también es posible que seamos los mismos arqueólogos los que, incapaces de comprender la significación de las representaciones esquemáticas, hayamos aplicado el mismo proceso mental y hayamos atribuido un carácter sacralizador a unas pinturas por el mero hecho de que resultan ininteligibles para nosotros y no porque poseamos los suficientes elementos de juicio para poder asegurarlo.

Abrigo de Remosillo. La Puebla de Castro, Huesca: Representaciones humanas y signo

Tampoco faltan otros intentos de interpretación que se alejan un poco de estas preferencias mágico-religiosas o que valoran otras posibilidades más prosaicas en detrimento de las mismas. Al menos esto es lo que parece desprenderse de los estudios más actuales que se han publicado. Ya Pilar Acosta hablaba del Arte Esquemático como de un sistema incipiente de escritura ideográfica, lo que vendría a coincidir hasta cierto punto con los que pensamos, como Hipólito Collado o como el autor de estas líneas, que los esquemas constituyen más un procedimiento de comunicación que cualquier otra cosa, sin que por ello tengamos que desestimar por completo el mentado contenido sacral u otros objetivos igualmente plausibles, como el que atañe a un impulso de proceder a un acotamiento, a

una delimitación, del territorio conocido y usado por los grupos prehistóricos, mediante un jalonamiento formado por las propias cavidades pintadas.

Gómez Barrera, en su magnífico trabajo dedicado al conjunto soriano de Valonsadero, distingue entre las figuras que encierran un fondo cotidiano y las que encierran un fondo religioso: en las primeras se incluirían aquellas que nos presentan elementos o escenas del entorno ordinario, es decir, antropomorfos, zoomorfos, utensilios, etc.; en las segundas aquellas que parecen patentizar una condición esotérica, es decir, ídolos, máscaras, soliformes, etc.; según este criterio, de los 41 abrigos de Valonsadero, 20 reflejarían temas de la vida real.

A pesar de la lógica que entrañan dichos argumentos, existe el peligro de que nos hagan caer de nuevo en la subjetividad interpretativa antes mencionada de sacralizar lo indescifrable y de trivializar lo identificable: ¿quién puede asegurarnos que los signos o símbolos tengan una acepción trascendente o mágica por el simple motivo de que no sepamos reconocer lo que son?, ¿quién puede asegurarnos que hombres y animales la tengan en menor medida o carezcan de ella por la sencilla razón de que creamos que sabemos determinar lo que son? No hay forma alguna de concluir que un signo sea más alegórico que un cuadrúpedo; en Arte Rupestre las apariencias pueden ser sumamente engañosas, lo que tendría que aplicarse también al Arte Levantino, cuyo naturalismo y cuyas supuestas facultades descriptivas no son en absoluto garantía de la ausencia de rasgos simbólicos.

En mi opinión, todos los componentes temáticos de la pintura esquemática configuran un mismo y único contexto cultural, dentro del que resulta muy arriesgado establecer diferenciaciones basadas tan sólo en los aspectos externos. Al fin y al cabo, en el seno de los pueblos primitivos la frontera que separa la realidad física de la realidad ideológica no es nada precisa, cuando no es del todo inexistente.

El Arte Esquemático debe ser tenido como un fenómeno de comunicación en el que cualquier imagen –identificable o no– es la manifestación plástica de un concepto mental, de una realidad superestructural que compartirían el autor, como emisor de un mensaje, y el grupo entero, como receptor consciente del mismo. El propio concepto sería el que dictase la norma de la esquematización que serviría como código y el que, gracias a ser compartido, permitiría que el hecho de la comprensión se viera satisfactoriamente culminado. Algo inalcanzable para nosotros, que ignoramos el código de interpretación y que no disponemos de medios para llegar a poseerlo.

La circunstancia de que algunos esquematismos se repitan a lo largo de los tiempos viene a dificultar todavía más el problema de la significación, ya que es obligado pensar que éstos, a pesar de sus analogías formales, representarían cosas distintas según el contexto cultural que los haya generado: parece evidente que el dibujo de una cruz no sería lo mismo para un artista paleolítico, para un pintor esquemático, para un indio de las praderas o para un cristiano moderno, el cual ha llegado a convertirlo en el símbolo mayor de sus creencias religiosas.

Abrigo del Forao del Cocho. Estadilla, Huesca: agrupación de puntos

Así pues, reconociendo de una vez por todas tal incapacidad a la hora de descifrar el mensaje que encierran estas manifestaciones rupestres, no se ha tenido más remedio que recurrir a otros aspectos más relacionados con nuestra materialidad con el fin de intentar un modelo de clasificación con el que manejarse: en primer lugar, procurando reconocer correctamente lo que nos parecen seres humanos y animales y, en segundo término, homologando lo que creemos que son signos abstractos con objetos conocidos de nuestra realidad. Con ello se pretende tan sólo identificar y describir –nunca interpretar– el variado repertorio de la imaginería esquemática mediante unos criterios convencionales comúnmente aceptados por los especialistas en el tema y establecidos inicialmente por Pilar Acosta en su todavía imprescindible trabajo del año 1968.

Abrigo de Remosillo. La Puebla de Castro, Huesca: Animales y signos

Según estas normas al uso, el Arte Esquemático comportaría dos grandes apartados temáticos, el compuesto por las figuras humanas y animales y el que comprende el amplio abanico de signos inidentificables. Dentro del primer capítulo tendríamos las representaciones reconocibles como seres vivos, que no por ello dejan de estar sujetas a un variable índice de abstracción. La figura humana puede representar una indudable tendencia al naturalismo o verse sometida a una fuerte esquematización que hace que existan dudas en cuanto a que pueda ser tenida como tal. En ocasiones, su acusada estilización la aproxima en gran manera a los propios signos abstractos y se hace muy complicado discernir si se trata de una cosa o de la otra. Un antropomorfo con los brazos horizontales puede carecer de piernas y de cabeza y aparecería como un signo en forma de T; otro, con los brazos arqueados hacía abajo y habiendo sufrido la misma simplificación de atributos, pasaría a ser un signo en "golondrina" o un "ancoriforme"; si los brazos curvados se juntan con la línea corporal –lo que nosotros llamamos "brazos en asa"– la síntesis formal lo convierte en un signo en "phi" griega. En consecuencia, los límites entre ser humano y símbolo resultan, en algunos casos, mucho más difusos de lo que cabría desear.

Abrigo de Barfaluy I. Bárcabo, Huesca: signo

En principio, los animales cuadrúpedos serían los más sencillos de identificar, bien porque algunos de ellos ofrecen una apariencia de tintes realistas, bien porque la mayor parte de ellos están diseñados por medio de un trazo horizontal que hace las veces de tronco y del que penden cuatro líneas verticales que actúan como patas. No obstante, determinar exactamente la especie es mucho más difícil y sólo cabe hacerlo cuando el ejemplar muestra algún tipo de cornamenta; gracias a ella sabemos que son cabras cuando lucen las defensas en arco hacia detrás o que son ciervos cuando ostentan sus astas rameadas como si fueran peines. Su máxima sintetización gráfica podría acercarlos a los signos "pectiniformes", es decir, a unos esquemas en forma de peine en los que las líneas que cuelgan del trazo

Abrigo de Barfaluy I. Bárcabo, Huesca: Cuadrúpedos

horizontal superan el número de cuatro que sería el de las patas de la bestia, aunque la verdad es que carecemos de datos que nos permitan relacionar los "pectiniformes" con los zoomorfos.

El segundo bloque temático lo constituyen los signos abstractos o simbólicos. Ya se ha hablado de algunos de ellos que pueden ser confundidos con representaciones humanas –en T, en "phi", en "golondrina", "ancoriformes", también "cruciformes"– o animales –"pectiniformes"– pero el elenco es mucho más variado: "circuliformes" (con el interior vacío o con uno o más puntos dentro, rellenos de pigmento o con una cruz inscrita), "esteliformes" (frecuentes en Aragón y también llamados "soliformes" por presentar la imagen actual que tenemos de una estrella o del sol), "ramiformes" o "arboriformes" (que nos recuerdan vegetales o árboles), "halteriformes" (algo parecido externamente a unas pesas de levantamiento), "serpentiformes" (líneas onduladas, como una serpiente al reptar o como los meandros de un río), "tectiformes" (en forma de choza o de cabaña), "polilobulados" (círculos dispuestos en vertical, a veces con una línea a guisa de eje), retículas, zigzags, aspas, ángulos, herraduras, etc. Se considera que el punto álgido del simbolismo religioso estaría encarnado por los denominados "ídolos", bien que dicha atribución parezca un tanto temeraria; se trata de figuraciones de carácter humanoide que muestran algún matiz anómalo: rostros o máscaras con ojos –"oculados"– o con lo que serían los bigotes, barbas, tatuajes o maquillajes o seres humanos con la cabeza radiante o tocada con elementos poco habituales, como exagerados penachos u otros aditamentos. No abundan en exceso en Aragón, pero su presencia está documentada de igual modo que lo está la de la mayoría de integrantes de este críptico apartado.

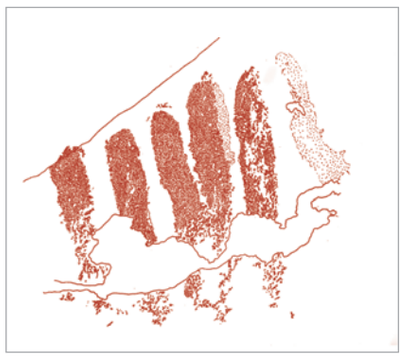
Mención aparte merecen otros componentes temáticos que por lo normal suelen incluirse dentro de los signos abstractos pero que algunos investigadores opinan que poseen otro sentido o finalidad, llegando a interpretarlos –muy osadamente, claro está– como instrumentos de cómputo. Es lo que se conoce como puntos, digitaciones y barras, tres elementos que proliferan en nuestras cavidades y que parecen estar muy imbricados unos con otros. Los puntos suelen presentarse en agrupaciones de cantidad variable y pueden estar realizados con algún utensilio o con la punta de los dedos, con lo que pasarían a ser una digitación. Si dicha digitación no se hizo sólo con la yema, sino que se usó el dedo entero para plasmarla, la digitación pasaría a ser entonces una barra, la cual, a su vez, también pudo haber sido efectuada mediante otro útil no dactilar. Es decir, a veces no es del todo fácil distinguir un punto de una digitación corta o una barra de una digitación larga. Las barras acostumbran a juntarse en series verticales en número indeterminado –lo que ha

Abrigo de Remosillo. La Puebla de Castro, Huesca: Posible escena con la representación de dos carros

dado lugar a que se les otorgara una significación numérica–, aunque tampoco es nada raro que una sola de ellas se erija como el exponente pictórico exclusivo de un abrigo o covacho.

Los artistas esquemáticos se inclinaron preferentemente por los pigmentos de color rojizo, los cuales incluyen una extensa gama de tonalidades que van del anaranjado claro al castaño intenso. Para ello recurrieron a óxidos de hierro –en Murcia se han detectado también silicatos de aluminio ferruginosos– que diluían en aglutinantes que nos son aún bastante desconocidos –¿agua, grasa, sangre, huevo, miel...?–. Las pinturas negras, minoritarias, tienen una procedencia orgánica (carbón u hollín) y quizás también mineral (¿óxido de manganeso?). Faltan las representaciones en blanco, pues las que existen en Aragón parecen pertenecer a tiempos más recientes, seguramente a épocas ya históricas.

Los pigmentos empleados y la ubicación de las pinturas en cavidades poco profundas, casi siempre abiertas a pleno sol, tal vez sean las únicas características que compartan el Arte Esquemático y el Arte Levantino. Todo lo demás es diferente: el grado de inspiración en la naturaleza como modelo, la incidencia de la abstracción en las obras, las soluciones plásticas aplicadas en uno y otro caso, el contenido narrativo o simbólico... Se dice que los esquematismos carecen de espíritu descriptivo, que en ellos prima lo conceptual sobre lo visible, que sus manifestaciones trascienden la realidad y que no se adivina ningún cuidado especial en reflejarla, que predomina el hermetismo puro y duro... Todo ello es cierto, o lo es, al menos, desde un punto de vista generalizador; con todo, hay que señalar que en Aragón conocemos algunas composiciones gráficas que muy bien podrían calificarse de escenas, es decir, de asociaciones de figuras con un trasfondo historiado que nos están describiendo algo. Son más bien escasas y menos elocuentes que las levantinas, pero no por ello cabe ignorar su existencia, más aún cuando su excepcionalidad sirve para dotarlas de un superior interés. También Gómez Barrera las encuentra en la provincia soriana, mientras que en



Abrigo de Remosillo. La Puebla de Castro, Huesca: Barras

Abrigo de Mallata B. Colungo, Huesca: ramiformes

otras regiones su ausencia es absoluta. El hecho de que aparezcan en algunos lugares y en otros no, es una nueva cuestión –entre tantas más– a dilucidar en futuras investigaciones.

En cuanto a los aspectos técnicos, parece que este descuido, conscientemente adoptado por los artistas esquemáticos, en transponer la realidad sobre el soporte pétreo, se traduce asimismo en la ejecución concreta de los diseños. Salvo contadas excepciones, las líneas de los esquemas son anchas y con los bordes imprecisos, mal definidos; es como si hubieran sido efectuadas por medio de una sola trazada, sin retoques posteriores, de modo que la pintura no llegaba a cubrir en su totalidad las rugosidades naturales de las paredes rocosas. Desde luego, nada que ver con la finura y precisión de los dibujos levantinos hechos con plumas. Da la impresión de que éstas no fueron usadas en la confección de los paneles esquemáticos, viéndose substituídas por herramientas más groseras como ramas o raíces con la punta deshilachada, como pinceles rudimentarios o como los propios dedos de la mano. Una vez más se pone de manifiesto que lo importante no era ni la forma ni la estética, sino el estricto contenido del mensaje.

Abrigo de Regacéns. Colungo, Huesca: signos y antropomorfo

Varios autores consideran como pertenecientes al Arte Esquemático ciertos conjuntos de grabados sobre roca cuyos motivos recuerdan a los propios de las manifestaciones pictóricas que nos ocupan. Hay que reconocer que el mundo de los grabados es especialmente peliagudo y que los datos que poseemos al respecto son todavía menos concluyentes que los que disponemos para la pintura. Está claro que las representaciones grabadas asumen el protagonismo en áreas determinadas como serían las tierras del cuadrante nordoccidental de nuestro país, así como que la filiación prehistórica de buena parte de las mismas no produce demasiadas vacilaciones para los que trabajan en ellas. Ahora bien, centrándonos de nuevo en Aragón y en parajes aledaños, habrá que decir que la extraordinaria diversidad temática y técnica de los grabados y la ya citada reiteración de las imágenes esquemáticas a lo largo de los años no ayudan a una correcta clasificación de los testimonios conocidos. Es posible que, como ha dicho Mauro Hernández, el grabado revele un horizonte distinto al constituido por las pinturas.

Si dejamos otra vez de lado los asuntos meramente descriptivos, los problemas vuelven a aflorar y dejan otra vez al descubierto la endeblez de nuestros conocimientos. Tal ocurre cuando queremos abordar temas como los concernientes al origen y a la cronología del Arte Esquemático, puntos éstos no demasiado bien aclarados todavía y que siguen siendo objeto de ciertas discrepancias y controversias. No obstante, los últimos descubrimientos y estudios de reciente aparición pueden arrojar alguna luz sobre tan debatidas materias.

Abrigo de Barfaluy I. Bárcabo, Huesca: representaciones humanas

Insignes especialistas como Almagro Basch, Ripoll Perelló o la misma Pilar Acosta han defendido que el Arte Esquemático surgió del Arte Levantino autóctono de los territorios del este de la Península Ibérica, el cual recibiría influencias mediterráneas que lo harían evolucionar hacia el esquematismo. Antonio Beltrán descartó la relación con lo levantino y explicó su nacimiento a través de un cambio de mentalidad provocado por la llegada a nuestros parajes de nuevas ideas culturales, sociales y religiosas de procedencia oriental. Francisco Jordá pensaba en una creación de raíces peninsulares que emergería durante el desarrollo del periodo Neolítico.

Sin ánimos de sentar asertos irrefutables o de intentar extrapolar datos concretos a otros ámbitos geográficos con el fin de conceder a los mismos una validez generalizadora, es necesario indicar que el hallazgo de una buena cantidad de guijarros pintados con esquematismos en el yacimiento oscense de la Cueva de Chaves ha aportado importante información sobre los posibles orígenes del Arte Esquemático. Dichos cantos rodados aparecieron en niveles del Neolítico Antiguo perfectamente datados en la primera mitad del V milenio a.C. y sus pigmentos y motivos son análogos a los que pueden encontrarse en las cavidades pintadas, en especial en las que se encuentran frente a la misma boca de la caverna citada y que pertenecen sin lugar a dudas al ciclo pictórico que estamos procurando definir.

Abrigo del Tozal de Mallata. Colungo, Huesca: escena entre un ser humano y un ciervo

En consecuencia, es posible afirmar que, al menos en lo que se refiere a la provincia de Huesca, el Arte Esquemático formaba parte del bagaje cultural que portaban consigo los primeros colonos que introdujeron el Neolítico en las comarcas altoaragonesas, fijándose su entrada en una fecha situada en los alrededores del año 5.000 anterior a nuestra Era. Anteriormente al estudio de los guijarros de Chaves, el autor de este artículo había llega-

Abrigo del Forao del Cocho. Estadilla, Huesca: ciervo y puntos

do a los mismos resultados cronológicos comparando la abundancia de estaciones esquemáticas en Huesca con la relativa escasez de ellas en Teruel y atribuyendo el desfase cuantitativo al precoz proceso de neolitización que sufrió el Alto Aragón –y que acarreó la irrupción en escena del Arte Esquemático–, el cual no alcanzó a los territorios turolenses hasta una época bastante más tardía. Es decir, cuanto antes se implantaron las formas de vida neolíticas, más tiempo tuvo el Arte Esquemático para desarrollarse y para expandirse.

Más problemático resulta establecer la duración de la plena vigencia de este estilo rupestre en tierras aragonesas, bien que otros trabajos, basados en la relación existente entre los covachos pintados y los yacimientos arqueológicos, inducen a pensar que no llegaría más allá del periodo Calcolítico, lo que significaría no rebasar hacia acá el 1.800 a.C.

Lo curioso es que, siguiendo métodos de investigación parecidos o totalmente diferentes, se han extraído conclusiones muy similares en la Comunidad Valenciana, en la Región de Murcia o en la Andalucía oriental, circunstancia que viene a reforzar notablemente la tesis que aquí se está exponiendo.

Alejándonos en lo posible del enconado debate que se sigue produciendo en cuanto a la correspondencia cronológica que habría tenido lugar entre el Arte Esquemático y el Arte Levantino, habrá que señalar que ambos dos llegaron a coexistir temporalmente durante un espacio de años variable –seguramente más de quinientos–. Así se explicaría que, junto a los casos mayoritarios en los que las representaciones esquemáticas se superponen a las levantinas, evidenciando así su posterioridad, tengamos otros en los que las imágenes naturalistas son las que se encuentran por encima de los esquematismos. Tales superposiciones, bien que minoritarias, servirían para demostrar la coexistencia antes citada y para rechazar definitivamente la teoría evolutiva que hacía provenir lo esquemático de lo levantino: es imposible que un arte rupestre sea circunstancialmente más antiguo que el prototipo del que procede; o dicho de otro modo: cuando el Arte Levantino mantiene todavía su vigencia, el Arte Esquemático se encuentra ya plenamente formado como tal y ampliamente desplegado.

Abrigo de Mallata B. Colungo, Huesca: escena entre seres humanos y un cuadrúpedo

La gestión del arte rupestre prehistórico en la comunidad autónoma de Aragón

Mª Ángeles Hernández Prieto y Abigail Pereta Aybar

La gestión del arte rupestre prehistórico en la comunidad autónoma de Aragón

Mª Ángeles Hernández Prieto y Abigail Pereta Aybar

El Arte Rupestre Prehistórico es Bien de Interés Cultural, por ministerio de la Ley 16/1985, de 25 de Junio, del Patrimonio Histórico Español, en su artículo 40, apartado 2.

En 1999, se aprueba la Ley 3/99, de 10 de marzo, de Patrimonio Cultural Aragonés, que, en su Disposición Adicional Segunda, establece la declaración genérica como Bienes de Interés Cultural para "las cuevas, abrigos y lugares que contengan manifestaciones de arte rupestre".

Si bien esta declaración genérica supone una primera protección para el Arte Rupestre Prehistórico, la legislación establece la necesidad de que todos los Bienes de Interés Cultural, cuenten con una delimitación de los propios bienes y de sus entornos de protección, partiendo de la publicación de una relación de los mismos, en los boletines oficiales correspondientes.

Siguiendo esta pauta, el entonces Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón dicta la Orden, de 8 de marzo de 2002, por la que se aprueba la relación de las cuevas y abrigos con manifestaciones de Arte Rupestre y su localización, dentro de una línea de trabajo, iniciada en el año 2000, encaminada a la determinación y declaración de los entornos de aquellos Bienes de Interés Cultural, que por razón de su fecha de reconocimiento, generalmente anterior a 1985, no tuviesen la documentación acorde a la legislación vigente. Asimismo, el inventario del Arte Rupestre Prehistórico, ha sido objeto de actualización sistemática, a fin de contar con una herramienta eficaz para su gestión.

Además del reconocimiento, como bienes de especial relevancia, que la normativa estatal y autonómica ha establecido para las manifestaciones rupestres prehistóricas, algunos conjuntos cuentan con la distinción de Patrimonio Mundial.

Tal es el caso del Arte Rupestre Prehistórico presente en el territorio aragonés, el cual, junto al existente en otras cinco Comunidades Autónomas (Cataluña, Comunidad Valenciana, Castilla-La Mancha, Murcia y Andalucía) constituyen el "Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica", incluido, desde 1998, en la lista del Patrimonio Mundial tutelada por la UNESCO, que ya había refrendado la trascendencia del Arte Rupestre Prehistórico en 1979, al iniciar la incorporación de conjuntos singularizados como los grabados de Valcamónica en Italia y las cuevas del río Vézère en Francia, a las que siguieron, entre otras, la Cueva de Altamira y otras cuevas del Norte de España.

La gestación de la candidatura se inicia en 1995, cuando la Generalitat Valenciana, solicita al Ministerio de Cultura la inclusión del conjunto de arte rupestre del Barranco de la Valltorta (Castellón) en la Lista indicativa del Patrimonio Mundial. Ese mismo año, en el "Congreso de Manifestaciones Rupestres de Canarias y Norte de África", celebrado en Las Palmas, se proponía instar al Ministerio de Cultura a promover la declaración del Arte Levantino como Patrimonio de la Humanidad.

En enero de 1996, en la tercera reunión de Gestores del Patrimonio celebrada en Toledo, se decidió apoyar la propuesta de la Generalitat Valenciana, desarrollando la iniciativa de manera conjunta entre varias comunidades autónomas, por vez primera en el Estado Español.

Ese mismo año el Consejo del Patrimonio Histórico, reunido en Santiago de Compostela, acordó la incoación de un expediente de declaración de Patrimonio de la Humanidad a favor del "Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica", constituyéndose un equipo redactor encargado de elaborar la documentación técnico-administrativa necesaria para la presentación oficial de dicha candidatura, justificada por criterios de exclusividad, valor documental, fragilidad e imbricación en un paisaje humanizado pero de alto valor ecológico.

Las primeras propuestas siempre fueron referidas al Arte Rupestre Levantino, dada su exclusividad y su carácter excepcional. Pero, progresivamente, se decidió incluir este estilo

y todas las manifestaciones rupestres prehistóricas existentes en su ámbito de distribución; es decir, conjuntos de Arte Rupestre Paleolítico, el Arte Macroesquemático y numerosos conjuntos con Arte Esquemático. Esta ampliación hacía mucho más coherente la propuesta, ya que desde el punto de vista de la investigación, y al menos en lo que se refiere a las manifestaciones postpaleolíticas, la separación de los distintos estilos no siempre es fácil.

Se incluyeron en la candidatura 757 abrigos o covachos distribuidos por 163 municipios de las seis comunidades autónomas implicadas; de los cuales en el territorio aragonés se localizaban 163 enclaves, siendo un aspecto relevante del expediente el hecho de que se solicitaba el reconocimiento de unas formas de expresión gráfica de las ideas de época prehistórica en general y no una lista cerrada de enclaves, de manera que los hallazgos que se produjeran con posterioridad pudieran tener la misma consideración que los inscritos en la propuesta inicial.

En 1997, se procedió a la tramitación ante la UNESCO, siendo evaluada la candidatura por el Doctor Jean Clottes en diciembre del mismo año. Asimismo, se creó el Consejo de Arte Rupestre del Arco Mediterráneo (CARAMPI.) como órgano asesor sobre aspectos relacionados con la protección, documentación, difusión y conservación del arte rupestre y del soporte paisajístico que lo alberga.

Finalmente, el 2 de Diciembre de 1998, en la reunión del Comité del Patrimonio Mundial celebrada en Kioto (Japón), se aprueba la inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial del "Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica".

En nuestra Comunidad Autónoma, la gestión de los Bienes Culturales, entre los que se incluyen las manifestaciones rupestres prehistóricas, recae en la Dirección General de Patrimonio Cultural, perteneciente al Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.

Sobre los enclaves con Arte Rupestre existe una protección jurídica, ya que están reconocidos en la normativa como Bienes de Interés Cultural; la efectividad de esta protección viene complementada con el establecimiento cartográfico de la delimitación de cada uno de los yacimientos y de sus correspondientes entornos de protección, tal como ha establecido la más reciente legislación. Este trabajo viene desarrollándose, en Aragón, desde el año 2000, complementado por la actualización permanente del Inventario de sitios con Arte rupestre, en función de los nuevos hallazgos.

Por otra parte, se ha establecido un programa de intervenciones cuyo objetivo es la adecuación y protección física de los abrigos con manifestaciones rupestres prehistóricas, siguiendo los criterios técnicos que se exponen a continuación:

Cerramiento con reja en aquellos yacimientos que, por su ubicación, son accesibles al público o están incluidos en rutas de difusión, intentando, en la medida de lo posible, minimizar el impacto paisajístico.

El resto de los yacimientos, por sus condiciones de inaccesibilidad, lo que ya supone una protección, no son intervenidos más que en casos de necesidad específica, para evitar que la presencia de elementos ajenos al paisaje llame excesivamente la atención sobre ellos, favoreciendo un efecto contrario al deseado.

- Eliminación de los circuitos de difusión de los yacimientos cuyas condiciones de conservación no soportan una carga de visitantes.

- Programación de visitas, bajo la supervisión de personal cualificado, evitando la afluencia masiva y reduciendo, por tanto, posibles afecciones al bien.
- Adecuación de accesos por medio de sendas, escaleras, barreras, etc., a fin de canalizar

Parque Cultural del Río Martín. Acondicionamiento de senderos en los cañones del río Martín

las visitas hacia los enclaves con mejor capacidad de carga, al tiempo que se palian los impactos en el medio natural, al favorecer las circulaciones por zonas predeterminadas.

- Señalización indicativa e informativa, tanto del elemento cultural como del medio físico en el que se encuentra.

La Ley 3/99, del Patrimonio Cultural Aragonés establece garantías específicas para las actuaciones sobre el Arte Rupestre; ya que, al relacionar las intervenciones arqueológicas que deben contar con autorización expresa de la Dirección General de Patrimonio Cultural y por tanto con un proyecto motivado y desarrollado de la intervención que se pretende, dedica el apartado d) del artículo 70.1 al Arte Rupestre en los siguientes términos:

“El estudio de arte rupestre, entendido como el conjunto de tareas de campo, orientadas a la investigación, a la documentación gráfica por medio de calco y a cualquier manipulación o contacto con el soporte de los motivos representativos”.

Por otra parte, la condición de Bien de Interés Cultural del Arte Rupestre hace imprescindible que cualquier actuación en un enclave o su entorno requiera informe favorable de la Comisión Provincial de Patrimonio Cultural correspondiente.

Parque Cultural del Río Vero. Señalización indicativa

Parque Cultural de Albarracín. Señalización indicativa

Por último, la declaración de Patrimonio Mundial, supone que cualquier proyecto excepcional que afecte a áreas declaradas deberá ser informado, no sólo por los organismos competentes autonómicos y/o estatales, sino también por otros organismos directamente relacionados con la UNESCO, como es el caso del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos (ICOMOS), órgano asesor y consultivo de dicha institución, cuyo principal cometido es informar al Comité del Patrimonio Mundial y al Centro del Patrimonio Mundial sobre la conservación y promoción de los bienes declarados y de cualquier otra circunstancia que pueda afectarles.

Dada la importancia de este tipo de bienes, así como su reconocimiento, en Aragón se han generado dos infraestructuras asociadas a la gestión e investigación de éstos; el incipiente "Centro de Gestión de Patrimonio Mundial" sobre los bienes aragoneses reconocidos como tales y un "Laboratorio de Análisis e Investigación de Bienes Culturales", con capacidad para atender las necesidades de los bienes declarados Patrimonio Mundial, y en lo que se refiere al Arte Rupestre, en aspectos tales como el estudio de soportes rocosos, determinación de pigmentos, contaminantes biológicos y técnicas pictóricas.

Existen dos factores determinantes que afectan directamente al Arte Rupestre del Arco Mediterráneo: por una parte se trata de un patrimonio muy frágil y vulnerable, dada su ubicación prioritaria en abrigos y cavidades poco profundas y abiertas al exterior, lo que conlleva una permanente exposición a los agentes atmosféricos y ocasionalmente a riesgos de origen antrópico y por otra parte, no es posible comprender el valor y trascendencia de estas representaciones sin el medio físico donde se han producido, frecuentemente lugares de singular belleza y riqueza natural. Es decir, los paisajes en los que se integra el "Arte Rupestre del Arco Mediterráneo", son paisajes culturales de prioritaria conservación, ya que constituyen un rasgo importante de la Identidad Cultural Europea.

Partiendo de estas premisas, en Aragón ha surgido la figura del "Parque Cultural", con el objetivo de contar con una herramienta eficaz tanto para la conservación, protección y difusión del patrimonio como para el desarrollo sostenible del ámbito rural aragonés. Hay que señalar que, si bien la denominación es habitual en los ámbitos de gestión del Patrimonio, Aragón fue pionera en su reglamentación jurídica.

Parque Cultural de Albarracín. Señalización informativa en los abrigos

Parque Cultural del Río Vero. Acondicionamiento del acceso a los abrigos de Mallata

Los Parques Culturales de Aragón son figuras reguladas por la Ley 12/1997, de 3 de diciembre, de Parques Culturales de Aragón; que a su vez suponía la consolidación y reconocimiento legal de una realidad preexistente y en la cual ámbitos, tan aparentemente alejados, como la investigación académica y la iniciativa local, habían sido capaces de aunar intereses y esfuerzos para preservar el Patrimonio Cultural, inicialmente en torno al Arte Rupestre Prehistórico, para incorporar, posteriormente, cualquier manifestación cultural reconocida en el territorio, en beneficio del propio Patrimonio y de las poblaciones directamente vinculadas con la presencia del mismo.

Su origen parte de las inquietudes de investigadores y gestores por la conservación del Arte Rupestre Prehistórico aragonés, plasmados en 1989 en las “Jornadas sobre Parques con Arte Rupestre”, en las que participaron expertos nacionales y extranjeros y cuyas conclusiones fueron la base sobre la que se desarrollaría el futuro programa de Parques Culturales.

Impulsor principal y tenaz de este proyecto fue D. Antonio Beltrán Martínez, cuya ponencia en las “Jornadas sobre Parques con Arte Rupestre” ya evidencia tanto las afecciones como los aspectos que deben ser objeto de atención a la hora de proteger eficazmente el Arte Rupestre Prehistórico, con argumentos y criterios plenamente vigentes hoy en día. Su labor permanente y desinteresada en favor de los Parques Culturales, ha sido sin duda, un factor determinante del éxito de éstos.

Siguiendo la línea planteada en las jornadas de 1989 y a partir de las experiencias ya existentes en otros países (Italia, México, Estados Unidos y especialmente Australia) así como de algunas iniciativas nacionales como las emprendidas por la Comunidad Valenciana para el conjunto de la Valltorta, se fue generando un tejido técnico y sobre todo social, con fuerte impulso desde la administración local, en determinadas zonas que contenían manifestaciones de Arte Rupestre. En este encuentro ya se presentaron sendos proyectos de Parque Cultural para los conjuntos de los barrancos del río Vero y de la zona de Albarracín, a los que rápidamente se unió la iniciativa surgida en torno al Arte Rupestre del entorno del río Martín.

Parque Cultural de Albarracín. Cerramiento del abrigo del Ciervo

Parque Cultural del Río Vero. Cerramiento del abrigo de Mallata

Finalmente el Parque Cultural quedó definido como un espacio delimitado, con valores culturales y naturales relevantes, relacionados en un inventario de recursos, que pretende el desarrollo de su territorio de forma integral e integrada, con órganos de gestión propios (que implican a Municipios y otras administraciones locales, Asociaciones y Gobierno de Aragón) y con la obligación de desarrollar un Plan, conteniendo no sólo el diagnóstico del territorio sino todas las actuaciones a realizar en él, priorizando la protección del Patrimonio Cultural en coordinación con los instrumentos de planificación urbanística, ambiental, turística y territorial (Capitulo III, ley 12/1997).

Así pues, los Parques Culturales aparecen como una actuación política que trasciende el simple marco de la protección del Patrimonio Cultural ampliando sus objetivos en los siguientes términos (artículo 3, Ley 12/1997):

a) Proteger, conservar y difundir el patrimonio cultural y, en su caso, natural, sin perjuicio de la normativa y sistemas de gestión relativos a la protección de los espacios naturales protegidos.

b) Estimular el conocimiento del público, promoviendo la información y la difusión cultural y turística de los valores patrimoniales y el máximo desarrollo de actividades culturales, tanto autóctonas, como de iniciativa externa, así como desarrollar actividades pedagógicas sobre el patrimonio cultural con escolares, asociaciones y público en general, promoviendo también la investigación científica y la divulgación de sus resultados.

c) Contribuir a la ordenación del territorio, corrigiendo desequilibrios socioeconómicos e impulsando una adecuada distribución de los usos del suelo compatible con el concepto rector del Parque.

d) Fomentar el desarrollo rural sostenible, mejorando el nivel y la calidad de vida de las áreas afectadas, con especial atención a los usos y aprovechamientos tradicionales."

En resumen, podemos decir que la ley de Parques Culturales de Aragón tiene una doble intención: preservar los valores culturales y paisajísticos y potenciar socioeconómica-

Ansó
Canfranc
Salient de Gállego
Puente de la Reina
Jaca
Broto
Benasque
Bielsa
Sos del Rey Católico
Sabiñánigo
Castejón de Sos
Boltaña
Ayerbe
Sierra de Guara
Graus
Ejea de los Caballeros
HUESCA
Almudévar
Barbastro
Benabarre
Tauste
Zuera
Grañén
Monzón
Tarazona
Borja
Mallén
Sariñena
Binéfar
Alagón
Leciñena
ZARAGOZA
Fraga
La Almunia de Doña Godina
Fuentes de Ebro
Quinto
Calatayud
Cariñena
Ariza
Ateca
Belchite
Caspe
Hijar
Daroca
Albalate del Arzobispo
Maella
Andorra
Alcañiz
Calaceite
Calamocha
Alcorisa
Valderrobles
Montalbán
Monroyo
Ojos Negros
Aliaga
Cantavieja
Albarracín
TERUEL
Mora de Rubielos
Sarrión
1 Parque Cultural del Río Vero
2 Parque Cultural de San Juan de la Peña
3 Parque Cultural del Río Martín
4 Parque Cultural de Albarracín
5 Parque Cultural del Maestrazgo
6 Parque Cultural de Sierra Menera

Centro de Interpretación del Arte Rupestre. Colungo.

Centro de Interpretación del Arte Rupestre. Colungo. Recreación de la Cueva de la Fuente del Trucho

Centro de Interpretación del Parque Cultural de Albarracín. Bezas

mente el territorio, fomentando la coordinación interadminstrativa entre el Departamento competente en materia de Patrimonio Cultural y los otros Departamentos del Gobierno de Aragón y, a su vez, de éste con ayuntamientos, comarcas, asociaciones y particulares en un apoyo eficaz al desarrollo rural sostenible.

En la Comunidad Autónoma de Aragón hay declarados cinco Parques Culturales: San Juan de la Peña y Río Vero en la provincia de Huesca y Río Martín, Maestrazgo y Albarracín en la provincia de Teruel; y recientemente se ha incoado el expediente para la declaración del Parque Cultural de Sierra Menera, basado en la explotación minera del hierro desde la Antigüedad hasta época reciente.

Por su parte los Parques de Río Vero, Río Martín, Maestrazgo y Albarracín, albergan en su territorio el 83% de los enclaves con manifestaciones rupestres, lo que ha permitido generar un modelo de gestión de este Patrimonio muy cercano al ámbito local, al tiempo que proporciona al Gobierno de Aragón una fórmula de relación con el medio rural y de promoción de los destinos culturales, cuyo éxito más reciente es la obtención del distintivo de Itinerario Cultural Europeo para el Arte Rupestre Prehistórico a través de sus Parques Culturales, compartiendo itinerario con las comunidades autónomas de Andalucía, Asturias, Cantabria, Castilla y León, Castilla-La Mancha, Cataluña, Extremadura, Galicia, Murcia, País Vasco y Valencia, el Ministerio de Cultura, las Redes de Desarrollo Rural de Cantabria (RCDR), Asturias (READER), Castila-La Mancha (CEDERCAM), Comarca de Ciudad Rodrigo (ADECOCIR) y con instituciones de Francia (Conseil Général de L'Ariège, Midi Pyrénées.y Conseil Général des Pyrénées Atlantiques), Portugal (Cámara Municipal de Maçâo y Museo de Arte Prehistórico e Do Sagrado no Vale do Tejo de Maçâo), Italia, (Cooperativa Arqueológica Le Orme dell' Uomo. Valcamonica. Cerveno y Centro de Estudios y Museo de Arte Prehistórico. Pinerolo. Universidad de Turín), Irlanda (UCD Escuela de Arqueología. Collège Universitaire de Dublín) y Noruega (Museo de Alta. Alta).

Con apoyo del programa de Parques Culturales, se han desarrollado toda una serie de actuaciones dirigidas a la adecuación de los lugares con manifestaciones rupestres; desde la protección física de los yacimientos, pasando por la señalización de rutas y la creación de equipamientos que favoreciesen la promoción de estos Bienes como recurso turístico.

Parque Cultural del Río Vero. Talleres infantiles

Parque Cultural del Río Martín. Actividades con escolares

Parque Cultural del Río Martín. Visitas Guiadas

Parque Cultural de Río Vero. Campeonato de tiro con arco y propulsor prehistóricos.

Parque Cultural del Río Vero. Campeonatos de Tiro con Arco y Propulsor Prehistórico

En este momento contamos con Centros de Visitantes y de Interpretación del Arte Rupestre, en Colungo (Parque Cultural del Río Vero) y en Ariño (Parque Cultural de Río Martín), ambos ubicados dentro del núcleo urbano, y en la zona del Prado del Navazo (Parque Cultural de Albarracín) en el mismo entorno natural en el que se encuentran los abrigos pintados, aunque recientemente se ha inaugurado un Centro de Visitantes en la localidad de Bezas, con un espacio dedicado a la presentación del Arte Rupestre del Parque Cultural de Albarracín.

En relación con los centros y las rutas establecidas para las visitas a los yacimientos con Arte Rupestre, se han desarrollado numerosos programas de actividades destinadas a todo tipo de público, así en el centro de Colungo hay una gran diversidad de talleres relacionados no solo con el Arte Rupestre sino con la Prehistoria en general, en los que se experimenta con las técnicas pictóricas, la obtención de fuego o el tiro con propulsor. El Parque Cultural de Albarracín ha incorporado sus centros al Programa “Escuelas Viajeras” promovido por el propio Departamento de Educación, Cultura y Deporte, por el cual, a lo largo de todo el año, grupos escolares de primer ciclo de ESO, procedentes de diferentes puntos de Aragón y del resto del Estado, se desplazan a Teruel, desarrollando una serie de actividades y visitas al territorio en los cuales a partir de ahora se integrarán, de forma más intensa, los abrigos pintados y los centros relacionados con ellos.

Estos centros actúan también como punto de partida de las visitas a los yacimientos con variedad de modalidades: visitas guiadas para público turístico y escolar, recorridos senderistas de diferente duración y dificultad para realizarlos de forma autoguiada, siguiendo la señalización direccional, con puntos informativos en lugares precisos (mesas de interpretación).

Se realizan, además, eventos puntuales tales como “Campeonatos bianuales de Tiro con Arco y Propulsor Prehistórico”, en los Parques de Río Vero y Río Martín, o actividades de animación para el verano como los “Misterios de la Prehistoria” (que incluye actividades nocturnas, “Música y chamanismo”, talleres de prehistoria y actividades formativas para los monitores) o las “Noches Mágicas” (Conferencia y observación de estrellas, a cargo de la Asociación Astronómica Oscense, Cuenta cuentos sobre leyendas y tradiciones del Norte de África), en el Parque del Río Vero

En varios puntos del Parque Cultural de Río Vero (Arpán, Mallata 1,2,3, Mallata B, Barfaluy y Chimiachas) se han instalado recientemente eco-contadores, moderno sistema de recuento que marca el paso de personas en doble dirección y permite obtener datos sobre la circulación en estos enclaves en cualquier día y hora del año, lo que favorece el diseño de estrategias de protección y de nuevas ofertas culturales. A la vista de los resultados obtenidos este sistema se va a instalar, además, en los Parques Culturales del Río Martín y Albarracín.

Todos los Parques desarrollan programas formativos dirigidos, tanto al equipo de gestores, monitores y guías del Parque, como al sector turístico de su territorio, para difundir los valores naturales y culturales propios y en particular el Arte Rupestre.

A modo de conclusión, podemos decir que la gestión del Arte Rupestre en Aragón se ha visto favorecida con la creación de los Parques Culturales, ya que éstos han desarrollado y desarrollan una labor continua de promoción del Patrimonio Cultural, que esta beneficiando al territorio con la aparición de iniciativas turísticas y culturales y sobre todo con la toma de conciencia por parte de la población local del valor de su patrimonio, fomentándose el respeto al mismo y reforzándose, de esta forma, los mecanismos de conservación y protección.

Hay que recordar, de nuevo, que la competencia plena sobre los yacimientos con Arte Rupestre Prehistórico de la Comunidad Autónoma de Aragón, recae en el Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, que desarrolla su gestión a través de la Dirección General de Patrimonio Cultural, por lo que, si bien, los Parques Culturales acogen en su territorio la mayoría de los yacimientos conocidos hasta el momento en Aragón, existen otros enclaves fuera de estas delimitaciones que conservan importantes conjuntos, tal es el caso de los yacimientos del Bajo Aragón, con el emblemático abrigo de “Val del Charco del Agua Amarga” de Alcañiz, el “Plano del Pulido” de Caspe, los hallazgos del entorno de Mequinenza, sin olvidar los abrigos del “Barranco de Calapatá” en Cretas (Teruel), donde D. Juan Cabré Aguiló, ya en 1903, descubrió unas manifestaciones artísticas de un estilo que nada tenía que ver con lo conocido hasta entonces en la cornisa franco-cantábrica. Algunos de esos abrigos han sufrido una suerte adversa, ya que han perdido la mayor parte de las figuras pintadas que contenían, pero lo que no se puede olvidar es que ese fue el punto de inicio para el reconocimiento de un nuevo Arte Prehistórico relacionado con sociedades postpaleolíticas.

En este sentido, la tutela sobre los lugares con Arte Rupestre que no se hallan en el territorio de algún Parque Cultural se ejerce de una forma más directa por parte de la Dirección General de Patrimonio Cultural, aunque siempre en colaboración con las entidades locales que, dentro de sus competencias dirigen alguno de sus proyectos hacia el patrimonio rupestre prehistórico, como es el caso de la Comarca del Matarraña, que ha llevado a cabo un completo proyecto de recuperación y musealización de los abrigos de Cretas y sus entornos, así como de la renovación de la protección física del abrigo de “la Fenellosa” en Beceite.

UN RÁPIDO RESUMEN EN CIFRAS ARROJA LOS SIGUIENTES DATOS:

Total de lugares con Arte Rupestre conocido en la Comunidad Autónoma de Aragón	**245 enclaves**
Total de lugares con Arte Rupestre con protección física	**74 enclaves**
Total de lugares con Arte Rupestre ubicados en territorio de Parques Culturales	**199 enclaves**

DISTRIBUCIÓN POR ZONAS

PROVINCIA DE HUESCA	
Parque Cultural del Río Vero	**68 enclaves** | 21 con protección física
Fuera de territorio Parque Cultural)	**16 enclaves**
PROVINCIA DE TERUEL	
Parque Cultural del Río Martín	**50 enclaves** | 22 con protección física
Parque Cultural del Maestrazgo	**11 enclaves** | 6 con protección física
Parque Cultural de Albarracín	**70 enclaves** | 21 con protección física
Zona del Bajo Aragón (Teruel y Zaragoza) (Fuera de territorio Parque Cultural)	**12 enclaves** | 4 con protección física
PROVINCIA DE ZARAGOZA	**18 enclaves**

Este breve repaso a la gestión del Arte Rupestre Prehistórico en Aragón pretende, ante todo, poner de manifiesto la viabilidad de modelos en los que se impliquen diferentes instancias, especialmente las entidades locales rurales, por ser éste el medio donde se conservan las manifestaciones artísticas de la Prehistoria, con excelentes resultados a favor del desarrollo local, en aspectos tan diversos como el turismo cultural, la educación medioambiental y, muy especialmente, la afirmación de la autoestima de la población, que ha visto reconocido, como valor universal, el patrimonio que recibieron de sus antepasados, del cual son herederos, guardianes y transmisores.

Todo ello, sin menoscabo de las competencias que el Gobierno de Aragón tiene y ejerce, demuestra que la iniciativa de los Parques Culturales, impulsada por D. Antonio Beltrán Martínez allá por los años 80, ha resultado tan eficaz como se preveía y puede considerarse un modelo de gestión cultural y territorial de éxito, demostrando la capacidad de desarrollo de los territorios por medio del Patrimonio Cultural, entendiendo siempre que éste recurso constituye un refuerzo económico, quizá no de primer orden, pero con una gran carga de representación social y simbólica, que, gestionado con una exquisita racionalidad, ha permitido la implantación de servicios, de los que, en general, estas zonas carecían y ha reforzado los mecanismos de conservación y protección del Patrimonio Cultural.

Por otra parte, y a la vista de las definiciones establecidas en la Convención de Patrimonio Mundial Cultural y Natural para los paisajes culturales y de las nuevas propuestas emanadas del Consejo de Europa en la Convención Europea del Paisaje (Florencia, octubre de 2000), podemos afirmar que los Parques Culturales, tal como están formulados en la normativa aragonesa, son la herramienta adecuada para la gestión de los Paisajes Culturales, como es el caso del Arte Rupestre Prehistórico.

Catálogo de Yacimientos: pinturas

Manuel Bea Martínez. Coordinador

HUESCA

CATÁLOGO DE YACIMIENTOS DE HUESCA

Coveta del Engardaixo. Estadilla

Abrigo del Forau del Cocho. Estadilla

Abrigo de Monderes. Castillonroy

Abrigos de Santa Ana I y II. Castillonroy

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Cueva de la Fuente del Trucho. Colungo

Abrigos de Arpán. Colungo

Cueva de Regacéns. Colungo

Abrigos de Muriecho. Colungo

Abrigos de Litonares. Colungo

Covachos de Mallata. Colungo

Abrigo de Artica de Campo. Colungo

Abrigo de Chimiachas. Alquézar

Abrigos de Quizáns. Alquézar

Abrigos de Viñamala. Alquézar

Cueva Palomera. Alquézar

Abrigos de Malforá. Alquézar

Abrigos de Corral de la Gascona. Alquézar

Abrigos de Barfaluy. Bárcabo

Covachos de Fajana de Pera. Bárcabo

Covacho grande de Las Escaleretas. Bárcabo

Covachos de Gallinero. Bárcabo

Covacho de Lecina Superior. Bárcabo

Covachos de Huerto Raso. Bárcabo

Cueva de Malifeto. Bárcabo

Covacho de Labarta. Adahuesca

Covachos de La Raja. Nueno

Abrigos del Barranco de Mascún. Bierge - Rodellar

Covachos de Solencio. Casbas

Abrigo del Remosillo. La Puebla de Castro

● Yacimientos

Entorno del Abrigo del Forau del Cocho

Coveta del Engardaixo

Trazos lineales

HISTORIA

El conjunto rupestre fue escubierto en 1999 por E. Ors y C. Ric quienes dieron cuenta de su hallazgo a M. Abadía, vecino de la localidad y prehistoriador, quien realizaría una visita a la estación junto a miembros del equipo de investigación del Museo de Huesca encabezado por V. Baldellou, grupo que se encarga de realizar el estudio pormenorizado del conjunto, si bien hasta el momento tan sólo ha aparecido referido en trabajos de síntesis (Baldellou 2006).

LOCALIZACIÓN

El conjunto, se localiza en una cavidad abierta en lo alto de una cinglera, distante sólo 1000 metros en línea recta del conjunto rupestre del Forau del Cocho, con el que comparte un entorno geográfico, en el que destaca la existencia de una poza de agua y la ermita de la Virgen de la Carrodilla, que podría aparecer como un elemento que sacraliza el espacio a lo largo del tiempo.

DESCRIPCIÓN

Las representaciones, todas ellas pintadas en color rojo, responden a patrones estilísticos propios del ciclo esquemático, muchas de ellas desvaídas o mal conservadas, aunque es posible reconocer trazos lineales o digitaciones, puntos, un signo en forma de herradura y algunas figuras que podrían clasificarse como cuadrúpedos.

Abrigo del Forau del Cocho

HISTORIA

Las pinturas fueron descubiertas en Agosto de 1984 por unos niños de Estadilla que darían la noticia a M. Abadía. La noticia transcendió rápidamente a la prensa con dos artículos en *Nueva España*, *El periódico de Huesca* y algo más tarde en *Heraldo de Aragón*. El estudio sistemático del conjunto fue realizado por A. Beltrán, quien publicaría una primera nota en 1987, para proceder a un tratamiento casi monográfico del conjunto dos años después (Beltrán 1989c).

LOCALIZACIÓN

Desde el abrigo se domina un magnífico paisaje en el que se enclava, en las cercanías de la estación decorada, la ermita de la Virgen de la Carrodilla, con una magnífica explanada en la que se siguen celebrando las romerías que parten del pueblo de Estadilla.

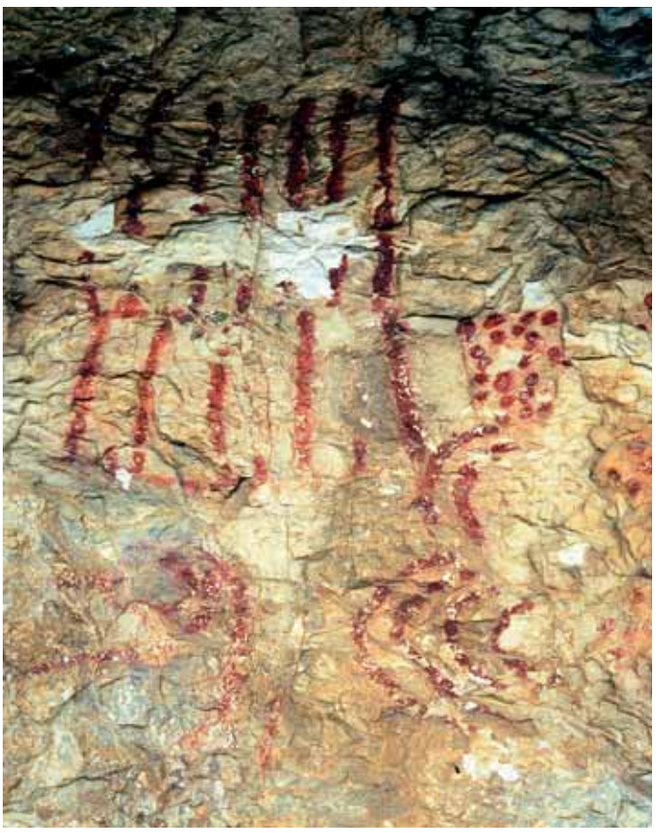
DESCRIPCIÓN

Si bien en la mayoría de las cavidades de la partida referida se muestran restos pictóricos inidentificables o definibles como manchas, trazos o restos, en el covacho VI se encuentra un interesante conjunto compuesto por múltiples dedadas de color rojo de tendencia alargada o bien en forma de puntos que se disponen en un caso alrededor de una figura de cérvido subnaturalista. Éste se representó con el cuerpo grueso, en el que se subraya un prominente abdomen, cuatro patas lineales sin rasgos anatómicos, un trazo lineal horizontal como cuello y una pequeña cabeza de tendencia triangular de la que surgen dos cortas líneas verticales con ramificaciones.

A la derecha de la representación zoomorfa, en la zona central del abrigo, encontramos las representaciones esquemáticas de

Cabra

Ciervo y digitaciones



Conjunto de barras y puntos

mayores dimensiones de todo el conjunto. Se trata de una agrupación de siete gruesos trazos verticales de color rojo carmín parcialmente afectados por diversos saltados de la pared. Varios de estos trazos se muestran unidos entre sí en su extremo inferior por una serie de elementos lineales horizontales de menor grosor y de los que, en determinados casos, parecen surgir unos trazos verticales muy cortos que, en algún momento, parecen otorgar a los elementos pictóricos una morfología de bastón o cayado. Prácticamente yuxtapuestos al trazo vertical ubicado en el extremo derecho del conjunto reseñado, se aprecian una serie de agrupaciones de puntos o dedadas dispuestas en hileras de cuatro o tres formando una especie de elemento cuadrangular. Por debajo de estos conjuntos se observan dos interesantes grupos de trazos curvilíneos con la parte cóncava orientada a la izquierda. El primero de estos conjuntos está formado tan sólo por dos trazos paralelos entre sí, como si uno de acoplara al anterior, mientras que en el segundo caso son cuatro los trazos curvos que, con diferentes tamaños, parecen insertarse unos dentro de otros. A la derecha de estos trazos se aprecian otros de tendencia similar aunque orientados en sentido inverso.

El resto de figuraciones del covacho se reducen a meras digitaciones que, nuevamente, aparecen agrupadas en gran número en el extremo izquierdo del mismo.

No encontramos conjuntos esquemáticos afines al descrito en Aragón, tanto por su temática como por sus dimensiones, recordando vagamente a algunos de los elementos que acompañan a las figuras principales de las estaciones macroesquemáticas.

Asimismo, resulta interesante la constatación de la existencia de pequeños elementos pictóricos de tendencia circular y de pequeño tamaño esparcidos por diversas zonas del panel y que podrían corresponderse con las salpicaduras de la pintura sobrante de la mano o pinceles con los que se confeccionaran las figuras y que hubieran sido sacudidas para limpiarlas.

En el mismo estilo, aunque de menores dimensiones y en un pequeño covacho localizado a unos 15 m del anterior conjunto, fue realizado un cáprido cuya especie se identifica a partir de la cornamenta plasmada mediante dos trazos ligeramente curvos hacia atrás y paralelos entre sí.

Abrigo de Monderes

Antropomorfo en negro

HISTORIA

Estación rupestre todavía inédita y en la que se localiza un panel con antropomorfos y signos esquemáticos.

La existencia de este abrigo, se documentó en la primera década del 2000, por M.J. Calvo, quien iniciaría los trabajos de estudio y calco junto a V. Baldellou pendientes de una próxima publicación.

LOCALIZACIÓN

El abrigo se encuentra en las inmediaciones de las estaciones decoradas de Santa Ana I y II, junto a las que forma, sin duda, una unidad artística en cuanto a contenido, estilo y ubicación geográfica. El abrigo de Monderes, ubicado frente al de Santa Ana II, se localiza en las cercanías del embalse que da nombre a los dos conjuntos antes mencionados. El acceso a las pinturas de Monderes resulta hasta cierto punto complicado pues, aunque visible desde la presa del canal de Piñana por sus grandes dimensiones, no existe una senda marcada hasta el mismo. Las pinturas aparecen en diferentes sectores de un abrigo de grandes dimensiones y una relativamente profunda visera.

Merece la pena destacar que los conjuntos de Santa Ana II y Monderes se localizan justo en un estrechamiento bastante marcado del barranco, ubicándose un abrigo a cada lado, lo que les confiere un valor geoestratégico de primer orden, elemento que se subraya por el hecho de que también desde Monderes se tiene contacto visual directo con el abrigo de Santa Ana I.

Alineación de antropomorfos en "phi"

DESCRIPCIÓN

Las pinturas se distribuyen a lo largo de todo el abrigo, formando agrupaciones en algún caso sin que sea posible establecer una relación directa entre las mismas. La mayoría de éstas responden a criterios estilísticos esquemáticos documentándose la presencia de digitaciones o dedadas en rojo y en negro, diversos elementos de tendencia circular con pequeños trazos que parten del contorno hacia el interior y, sobre todo, antropomorfos esquemáticos. Figuraciones de pequeñas dimensiones y coloración rojiza que responden a la tipología de antropomorfos en phi con un trazo central para la representación del cuerpo y de la cabeza y dos trazos curvos para los brazos que aparecen en forma de "asa", el mismo convencionalismo empleado para la plasmación de las piernas.

En un caso aparece la yuxtaposición vertical de varias de estas figuras mediante un única trazo vertical de grandes dimensiones a cuyo recorrido se han ido añadiendo, a intervalos concretos, pequeños trazos curvos u óvalos que simularían los brazos y las piernas de seres antropomorfos. Esta figuración de carácter longitudinal se realizó a escasos centímetros de una fisura natural de la roca, siguiendo el desarrollo de la misma, por lo que tal vez el accidente natural pudiera estar en relación con la figuración. Esta misma temática aparece figurada en el vecino abrigo de Santa Ana II, por lo que a la relación de las estaciones por proximidad geográfica habría que subrayar la que tienen por cuestiones estilísticas, temáticas y técnicas. Ambos abrigos tendrían un significado conjunto que tal vez tuviera que ver con el estrechamiento del barranco en el punto donde se localizan.

En una zona de la pared afectado por diversas acciones vandálicas, se observa una representación humana de aire esquemático aunque de convenciones que hacen imposible su relación con las anteriormente descritas. Se trata de una figura realizada en color negro y compuesta por un trazo vertical que conformaría el cuerpo del individuo, otro horizontal en el extremo superior del primero para la plasmación de los brazos en cruz, y dos trazos algo más finos y cortos que podrían identificarse con las piernas ligeramente abiertas. El sujeto se muestra carente de cabeza y detalles anatómicos.

Diversas manchas de color rojo, algunas de grandes dimensiones, aparecen en las paredes del abrigo, sin que sea posible identificar ningún elemento reconocible.

Al margen de las figuraciones esencialmente esquemáticas que se han descrito, existe en el abrigo unos restos pictóricos cuya observación directa permite desmarcarlos de las anteriores representaciones al menos en cuanto a la técnica empleada. Se trata de seis trazos longilíneos inclinados de color rojo oscuro, bastante finos y de trazo seguro que recuerdan a las agrupaciones de flechas observadas para el arte levantino. Junto a éstos se observan restos de pintura de la misma tonalidad aunque resultan totalmente inidentificables por su mala conservación.

Abrigo de Santa Ana II

Abrigos de Santa Ana I y II

Santa Ana II, antropomorfo

Santa Ana II, líneas negras

HISTORIA

El hallazgo casual del abrigo de Santa Ana I en 2001, mientras se abrían vías de escalada en los farallones calizos de los alrededores del embalse de Santa Ana, permitió iniciar los trabajos de catalogación y estudio previos ese mismo año. Dos años más tarde, y en las mismas circunstancias, se localizó la estación de Santa Ana II, procediéndose a los correspondientes trabajos de documentación previos, si bien ambos conjuntos pictóricos permanecen inéditos, pendientes del estudio definitivo.

LOCALIZACIÓN

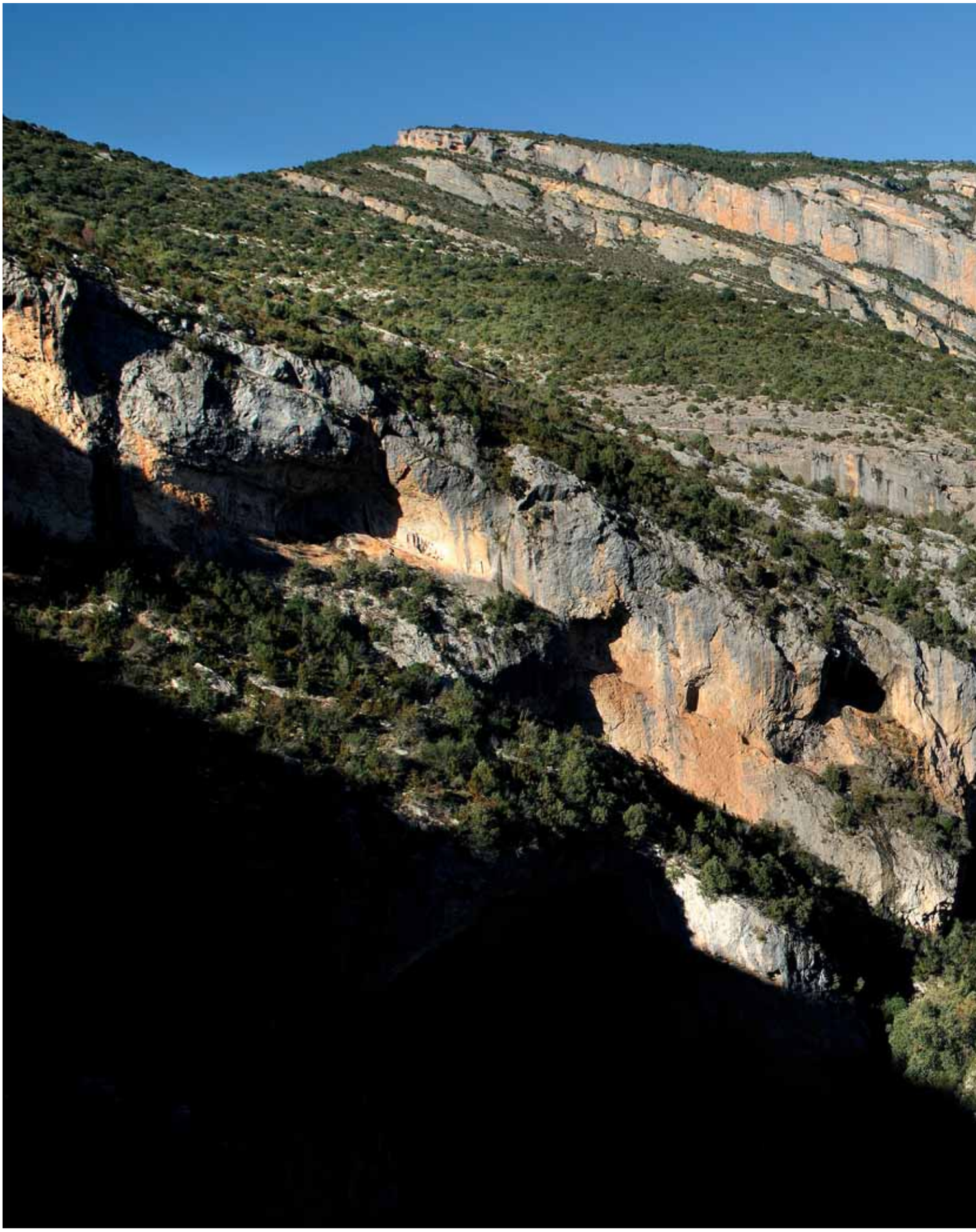
Ambos abrigos se encuentran en el mismo lugar, sobre la carretera de acceso desde Castillonroy hacia el embalse de Santa Ana, en los acantilados calizos que bordean por su margen derecha el Noguera Ribagorzana, zona conocida como el Pas de la Sabineta. Santa Ana I se localiza colgado a más de 40 metros de altura sobre la carretera, una vez pasado el primer túnel y junto a la presa del Canal de Piñana. Este yacimiento es inaccesible, salvo por medio de técnicas de escalada en roca.

Santa Ana II, se encuentra aguas arriba, sobre el segundo túnel de la carretera y junto al puente que cruza el río. El acceso, aunque costoso, es practicable desde dicho puente por unas escaleras de hormigón de las que parte un estrecho sendero pegado al acantilado y que remonta la ladera hasta una plataforma donde se encuentra el abrigo.

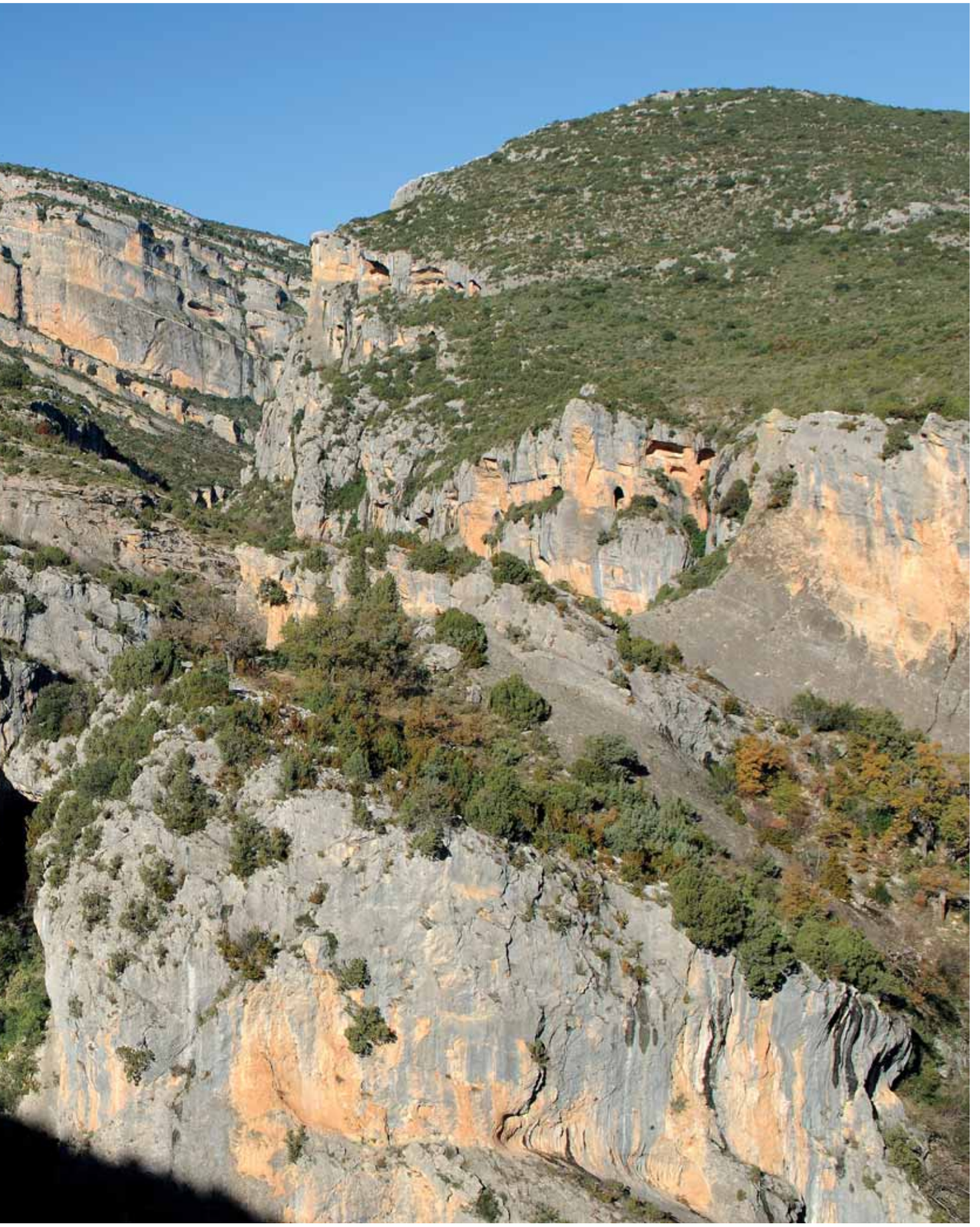
DESCRIPCIÓN

Hasta la fecha, el abrigo de Santa Ana I solo se ha podido documentar a través de imágenes cedidas por algunos montañeros. Se han identificado la mayor parte de las representaciones pintadas, repartidas en dos oquedades, orientadas al este, en las que se han detectado más de 20 figuras, de color rojo, tanto aisladas como formando escenas. Se aprecian zoomorfos, antropomorfos en phi y tipo golondrina, signos escaleriformes, representaciones de ídolos o estelas-placa. La iconografía y el tratamiento de las figuras indican, claramente, su pertenencia al estilo esquemático.

Santa Ana II, es una pequeña balma alargada, orientada al este, e inclinada sobre el río Noguera Ribagorzana. Aunque la superficie pintada pudo ser mayor, sólo se han identificado cinco motivos repartidos en tres paneles separados 1,5 metros entre sí. En el primer panel se localizan tres motivos en color rojo vinoso, dos de ellos posiblemente antropomorfos realizados en trazo simple, y formados por dos barras verticales convergentes, a modo de V invertida, bajo los que aparece otro antropomorfo en phi con un trazo vertical atravesado por dos motivos circulares. El segundo panel contiene una sola figura incompleta que podría corresponder a otro antropomorfo, mientras que en el tercer panel aparece un haz de líneas paralelas pintadas en negro. Sus paralelos formales más próximos son los documentados en la cercana estación de Monderes.



Paisaje del río Vero desde las proximidades del abrigo de Quizáns



Cueva de la Fuente del Trucho

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

HISTORIA

Las, hasta el momento, únicas representaciones paleolíticas pintadas de Aragón fueron descubiertas en Septiembre de 1978 por el equipo del Museo de Huesca en el transcurso de unas prospecciones dirigidas a la catalogación de estaciones rupestres.

A pesar de la gran importancia de estas manifestaciones, tan sólo se han publicado estudios parciales, avances o trabajos de síntesis (Baldellou 1981, 1987, 1989b, 1991a, 1991b, 1991c, 1992b 1994a, 1994b; Beltrán 1993a; Beltrán y Baldellou 1980; Ripoll et alii 2001; Utrilla 2000), circunstancia motivada por la minuciosidad del análisis con el que se estudian las representaciones y por el estado de conservación de las mismas. Buena parte del techo de la cueva, e incluso las paredes, se muestra muy ennegrecido por la acción del humo o cubierto del polvo en suspensión generado por el antiguo uso de la cavidad como corral para el ganado.

El estudio reciente de las pinturas por medio de avanzados sistemas de documentación ha permitido identificar la existencia de figuras hasta el momento no conocidas (Ripoll *et alii* 2001).

La riqueza arqueológica de esta cueva no radica únicamente en las, ya de por sí, importantes manifestaciones rupestres, sino también en la ocupación humana de la misma desde el Paleolítico Medio con el hombre de neandertal, y a lo largo de una larga secuencia perteneciente a diferentes momentos del Paleolítico Superior (Auriñaciense, Solutrense y Magdaleniense). Diversas campañas de excavación han permitido recuperar elementos de cultura material pertenecientes a los horizontes culturales apuntados (Baldellou y Mir 1984; Mir 1987), siendo las dirigidas por P. Utrilla y L. Montes en 2005, cuyos resultados todavía permanecen inéditos, las que han corroborado la ocupación humana en diferentes momentos del Paleolítico Superior.

Cabeza de caballo y signo trilobulado

LOCALIZACIÓN

La cueva de la Fuente del Trucho se localiza en el barranco de Villacantal, que desagua en el Vero por su margen izquierda. La composición e incluso la morfología adoptada por el propio barranco varía a lo largo de su recorrido. Así, mientras que la zona inicial del mismo se define por los estrechos y tortuosos cañones de altas paredes calizas, mediado su recorrido estas formaciones se suavizan, abriéndose espacios que liberan al caminante de las angosturas iniciales.

La cueva se localiza en una barrancada lateral del abrigo, la derecha según se baja hacia Alquézar, villa que resulta prácticamente visible desde las inmediaciones de la cavidad. La cercanía física a otros abrigos decorados, levantinos y esquemáticos, resulta manifiesta, compartiendo con las estaciones de Arpán, situadas a unos 800 metros aguas arriba, idéntico entorno.

Justo en frente de la cueva, casi yuxtapuesta a ésta, se localiza una fuente o surgencia natural que, en la actualidad, sólo fluye cuando el sistema kárstico del que forma parte rebosa agua después de copiosas lluvias. Esta fuente da nombre, junto al "trucho", o agujero de la pared, a la propia gruta.

A pesar del apelativo de cueva, lo cierto es que se trata tan sólo de una cavidad de grandes dimensiones, en la que la abertura de la boca alcanza los 22 metros y la profundidad máxima los 24. Así pues, la luz natural llega a todas las partes de la cueva o, si no lo hace directamente, al menos el interior no se sume en la oscuridad absoluta, gracias a la orientación SE de la boca.

La cueva se divide en dos estancias. La primera de ellas tiene forma circular, un alto techo cupuliforme, con un suelo inclinado de roca que no ha conservado relleno alguno y para cuyo acceso es necesario subir un escalón rocoso natural formado por una colada calcítica en cuya zona derecha se representaron algunos grabados zoomorfos. Este pequeña cavidad es la que cuenta con el agujero circular que da nombre al abrigo y hace que se encuentre permanente iluminada por la luz del día.

La segunda estancia es la más grande, con una morfología ligeramente ovalada, el techo aparece relativamente plano, si bien se eleva progresivamente hacia el interior de manera que el observador puede erguirse en el mismo, excepto en la mitad Sur hacia donde desciende haciendo imposible acceder a determinadas zonas si no es arrastrándose. El suelo de la cueva se compone de tierra muy suelta, con abundantes cantos calizos caídos del techo y paredes de la misma, todo ello combinado con un fino polvo de probable origen orgánico atendiendo al uso como corral del recinto. El suelo natural se eleva progresivamente hacia el fondo de la cueva, apareciendo en forma de pequeños escalones en el último cuarto de ésta.

En esta cavidad es donde se localizan las pinturas rupestres que aparecen tanto en el techo como en las paredes, sin que hasta el momento se hayan descrito más elementos grabados que una serie de trazos lineales. La distribución de las pinturas parece darse por toda la cueva sin excepción, si bien parecen concentrarse en mayor número en la parte derecha y en el fondo de la cueva, circunstancia motivada, tal vez, por el mayor ennegrecimiento de la mitad izquierda de la cavidad que podría enmascarar u ocultar otras pinturas.

Cueva de la Fuente del Trucho

Panel de grabados exteriores

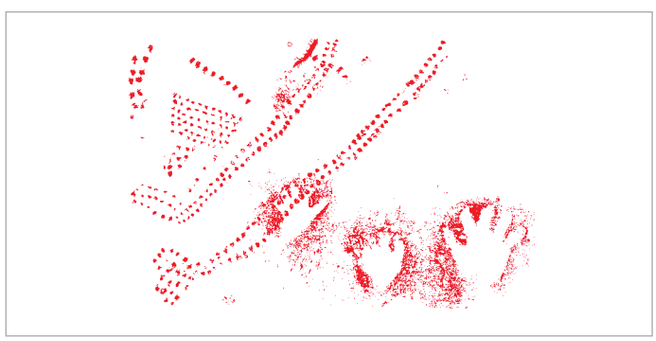
DESCRIPCIÓN

Son dos las zonas decoradas bien delimitadas tanto física, como temática y técnicamente observables en la cueva. Por un lado se encuentra el denominado "santuario exterior", por encontrarse en la boca de la cueva, compuesto exclusivamente por grabados. Éstos presentan en todo momento un surco ancho y bastante profundo, en el que en algún caso resulta posible advertir su realización mediante repiqueteado. La figura central del panel es la de un gran oso realizado en bajo relieve mediante la técnica de excisión. El animal, orientado a la derecha, aparece en la típica posición de hibernación adoptada por los miembros de esta especie. Unos abultados y redondeados cuartos traseros se van estrechando progresivamente, describiendo la joroba del animal, para terminar en una pequeña cabeza en la que se destaca el hocico del oso. Ningún otro rasgo o detalle anatómico fue realizado en su representación. Por encima de esta figura, aparece una especie de signo en forma de huella de oso para cuya realización se aprovecharía una cazoleta natural redondeada a la que se añadieron cuatro apéndices apuntados como las uñas o zarpas del animal.

Mano roja en negativo y líneas de puntos

Manos negra en negativo y líneas de puntos

Calco según Baldellou, 1990



Calco según Ripoll et *alii*, 2005

A la derecha de estas figuras aparecen una serie de representaciones grabadas entre las que es posible distinguir al menos tres figuras parciales de animales. En la parte alta de este conjunto, bastante afectado por alineaciones de pequeños gourgs, se localiza la cabeza de un caballo orientado a la izquierda en la que se aprecia el morro redondeado y el ojo. Más abajo y hacia la izquierda se observa una nueva cabeza, alargada pero más estrecha que tal vez pudiera identificarse como la cabeza de un reno a partir de su característica cornamenta y que, quizá, pudiera haberse representado entero. La tercera de las figuras se correspondería nuevamente con la cabeza de un animal, esta vez orientado a la derecha, con un trazo bastante seguro y en la que se representó una oreja puntiaguda, un hocico rectilíneo, la nariz y el ojo. Esta figura, identificada como una nueva cabeza de caballo, podría asimismo describirse como la de un felino. En este sentido, cabría destacarse que las cabezas de los animales herbívoros (caballo y posible reno) se orientan hacia la izquierda o exterior de la cueva, mientras que las de los carnívoros (oso y posible felino) lo hacen en sentido opuesto, hacia el interior.

Otros restos grabados con la misma técnica dificultan la realización de una lectura más clara del panel.

Las únicas representaciones pictóricas localizadas en el exterior de la cueva se corresponden con una serie de digitaciones en color rojo desvaído que parecen enmarcar el agujero o "ventana" de la cueva en su zona exterior.

Cueva de la Fuente del Trucho

Signos trilobulados y mano roja en negativo

La mayor parte de las pinturas aparecen en el interior de la cavidad de mayores dimensiones, constituyendo el denominado "santuario interior" por oposición al de los grabados.

Las representaciones pintadas destacarían originalmente sobre la roca de color blanco, tonalidad apreciable en algunas catas de limpieza realizas en determinadas zonas de la cueva.

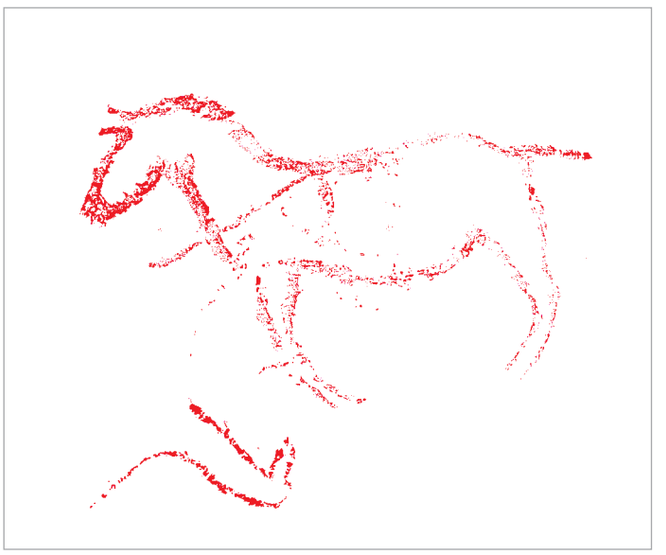
Las figuras se realizaron fundamentalmente en color rojo, si bien se encuentran algunos ejemplos en negro. Las representaciones pictóricas se distribuyen en 22 paneles diferentes, habiendo sido contabilizadas en la revisión más reciente de las mismas hasta 140 figuras, restos o manchas. Entre éstas existen una serie de figuras identificables como manos en negativo, caballos y un cáprido, así como agrupaciones de puntos y signos de críptica identificación.

Las figuras zoomorfas más destacables por su número y conservación pertenecen a representaciones de caballos, normalmente cabeza y cuello, de los que se reconocen hasta 9 ejemplares pintados en rojo. Tres de éstos fueron representados incompletos, sólo la cabeza y parte del cuello, con una serie de convenciones características compartidas, como la crinera en escalón, morro de pato e interior listado. En un caso, en el que el animal aparece acéfalo, se aprecia el despiece interior en "M" del cuerpo del animal y una curva cérvico dorsal bastante marcada.

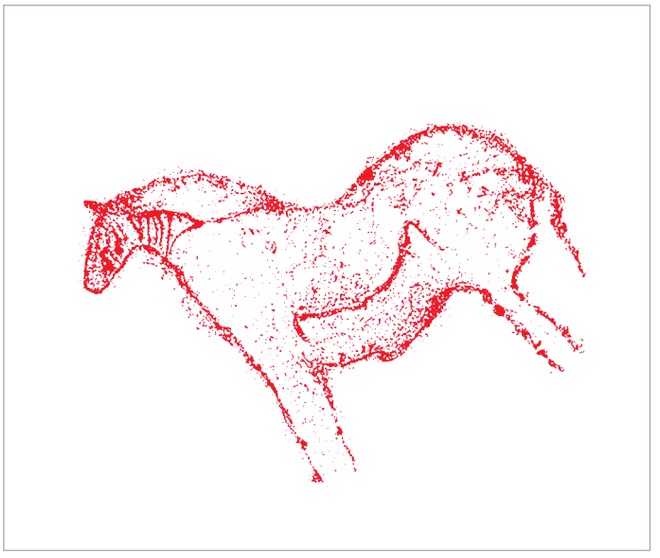
Esta última característica se aprecia también en otra representación de équido realizada en la zona interior derecha del techo, apreciándose además la clásica convención de una sola pata por par en forma de paréntesis. Este figura se opone al prótomo de otro caballo de cuello muy alargado y carente de detalles.

Otro interesante conjunto es el formado por los signos trilobulados realizados en rojo. Estos elementos, identificados como posibles vulvas por A. Beltrán, se localizan preferentemente en dos zonas bien diferenciadas: en el techo bajo de la zona Norte de la cueva y en

Caballos



Calco según Baldellou, 1988-1989



Calco según Ripoll et *alii*, 2005

Calco según Ripoll et *alii*, 2005

la cornisa del fondo de la misma. Estas representaciones pueden aparecer asociadas a otros elementos decorativos, como manos, caballos o series de puntos.

En este mismo apartado de signos o elementos gráficos de carácter simbólico destacan las agrupaciones de puntos que pueden aparecer conformando largas alineaciones ordenadas en distintos niveles, como en la cornisa interior de la cueva en la que aparecen a lo largo de más de 6 metros de longitud, o bien constituyendo complicadas formas de difícil interpretación que en algún caso, y dado que se localizan en el techo, han sido interpretadas como la bóveda celeste (Beltrán 1993: 33). Estas agrupaciones suelen aparecer en relación con otros elementos decorativos, caballos y signos trilobulados al fondo de la cueva, o manos en negativo en diversas zonas del techo.

Son, tal vez, las manos el grupo más espectacular de los elementos decorativos que contiene la cueva, ya que conforma un íntimo nexo de unión con los artistas paleolíticos. Hasta el momento se han contabilizado en total 39 manos en negativo, es decir, la impronta vacía dejada por la mano apoyada en la pared alrededor de la cual se distribuyó el colorante. Éstas aparecen en diversas zonas de la cueva, tanto en el techo como en las paredes, si bien se aprecia una cierta concentración en el friso interior de la cavidad.

Casi todas se realizaron en rojo, aunque en tres casos fue el color negro el elegido. Curiosamente, estos tres ejemplos tienen unas dimensiones bastante reducidas, por lo que, tal vez, pudieran pertenecer a niños. Estas manos aparecen infrapuestas, según se afirma en el estudio más reciente sobre la cueva, a las agrupaciones de puntos en el techo de la misma a las que se asocian.

Un rasgo singular de las representaciones de este tipo es que, al contrario de lo que sucede en la mayoría de las cuevas con decoración paleolítica, un alto porcentaje de las manos aparecen incompletas, es decir, les faltan falanges, bien porque tuvieran los dedos mutilados, bien porque se doblaran al dejar la impronta.

Abrigos de Arpán

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

HISTORIA

Las pinturas rupestres del abrigo de Arpán L tienen el privilegio de haber sido las primeras en ser descubiertas en el contexto de los trabajos de prospección realizados por el equipo del Museo de Huesca iniciados en 1978. Los calcos de las pinturas (Beltrán y Baldellou 1980) y el contenido de las mismas se fueron publicando en numerosos trabajos de carácter sintético (Baldellou 1980, 1982a, 1982b, 1984), si bien la monografía definitiva de las pinturas saldría a la luz 25 años después de su descubrimiento (Baldellou, Painaud, Calvo y Ayuso 1993a), excelente trabajo en el que serían incluidos los conjuntos esquemáticos descubiertos con posterioridad.

LOCALIZACIÓN

El nombre del abrigo deriva del barranco en el que se localiza éste y que desemboca en la margen izquierda del río Vero, en una zona denominada como barranco de Villacantal. En este mismo barranco, a 800 metros aguas abajo, se encuentra la cueva de la Fuente del Trucho, único ejemplo seguro de arte rupestre paleolítico en Aragón, de manera que en menos de un kilómetro se conjugan representaciones artísticas de los tres artes rupestres prehistóricos mayores: Paleolítico, Levantino y Esquemático.

El acceso al abrigo supone una marcha a pie perfectamente indicada mediante paneles indicadores, existiendo la posibilidad de realizar una visita guiada al conjunto. La senda se inicia aproximadamente a algo más de quince kilómetros de Colungo en dirección a Lecina, punto en el que se encuentra habilitado un pequeño estacionamiento para vehículos. Desde ese mismo punto se inicia la pista de tierra que conduce a través de un paisaje típico de la Sierra de Guara hasta los abrigos.

Éstos se abren en la margen derecha del barranco de Arpán, en una zona escarpada y a cierta altura con respecto al fondo de la rambla, cercanos a la denominada torrentera de Peña Roya, lo que le permite gozar de una amplia visibilidad del entorno.

DESCRIPCIÓN

Los abrigos decorados se encuentran muy próximos entre sí, si bien tan sólo en uno de ellos, el de mayores dimensiones, se constatan representaciones levantinas. Este abrigo tiene 9 metros de longitud por 6 metros de profundidad máxima, unas dimensiones que permiten diferenciar hasta cuatro sectores que subdivididos en zonas dan cabida a 38 figuraciones.

En el extremo izquierdo del abrigo se localiza el sector 1, donde se concentra un interesante conjunto pictórico con figuras de distintas tendencias estilísticas todas ellas de color rojo, aunque con diferentes matices. Las representaciones contenidas en esta zona resultan particularmente difíciles de ver debido a la pigmentación muy desvaída en unos casos y a la generalización de desconchados o a los ahumados en otros.

Resulta interesante la representación estilizada, aunque no esquemática, de un antropomorfo con el cuerpo ligeramente arqueado, la única pierna completa conservada aparece flexionada, los brazos hacia delante y flexionados en actitud de asir una especie de escala compuesta por dos largos trazos verticales paralelos y otros más cortos a modo de travesaños transversales. Unos 40 centímetros por debajo de esta escala y justo en su vertical aparece otro elemento

Arpan L. Interior del abrigo

de igual morfología que tal vez pudiera corresponder a la misma escalera cuya mayor parte se habría perdido.

Parece reproducir una escena en la que el antropomorfo sube o baja por la escala. En este sentido resulta muy sugerente interpretar una serie de diez pequeños signos en forma de punta de flecha como pájaros o insectos volando, y que se representarían junto a una especie de nido o panal situado a mitad de trayecto entre las dos partes de la escala. Tal vez, formaran parte de la misma escena, en la que el antropomorfo descendiera por la escala hacia el nido o panal.

En esta misma zona cabe destacar la representación de un cuadrúpedo, definido como una posible cierva, orientado a la derecha y de tendencia subnaturalista y parcialmente conservado, caracterizado por un hocico alargado y unas orejas de terminación roma. Las patas son meros trazos lineales, sin detalles ni tratamiento anatómico, lo que le otorga un aspecto rígido. Resulta interesante la superposición de las dos patas traseras del animal sobre la espalda del antropomorfo referido con anterioridad.

Otros restos y manchas completan las representaciones de la primera zona decorada, destacando una representación esquemática humana en doble "Y".

Por debajo de esta agrupación se representó una posible escena de caza compuesta por un arquero subnaturalista que aparece orientado a la izquierda, tensando el arco con una flecha cargada y apuntando a los restos, prácticamente perdidos, de un cuadrúpedo de especie inidentificable. A la derecha del arquero, aparece otra figura humana de mayores dimensiones pero de tendencia igualmente subnaturalista con el cuerpo alargado pero contundente, piernas abiertas cuya mala conservación impide reconocer tratamiento anatómico alguno, y cabeza parcialmente conservada sin rasgos diferenciales mientras que el brazo mejor conservado, en la parte derecha de la figura, aparece adelantado al cuerpo y ligeramente flexionado.

A la derecha de estas representaciones aparecen unos restos figurativos, bastante mal conservados, que tal vez pudieran reproducir, aunque en menores dimensiones, la temática del antropomorfo y la escala descrita en la primera zona.

Las pinturas contenidas en el sector 2 del abrigo se encuentran especialmente afectadas por líquenes y por el ennegrecimiento producto del humo de hogueras dada su ubicación en el techo del abrigo. Debido a esta circunstancia resulta difícil reconocer la naturaleza de estas figuras, aunque parece plausible definir una representación humana.

El sector 3 es, probablemente, el más espectacular del conjunto, por sus dimensiones, número y conservación de las figuraciones. La representación más emblemática del abrigo se localiza en este sector, y se corresponde con un gran ciervo macho de color rojo vivo. El animal se localiza en el centro de la estación, orientado a la derecha y en actitud majestuosa. Diversos desconchados afectan a una de las patas traseras y a la parte delantera del cuerpo, a pesar de lo cual se puede apreciar el naturalismo de la representación. Ésta se muestra proporcionada, con las patas delanteras ligeramente echadas hacia delante, sin que se aprecien detalles. La cabeza aparece erguida, con el morro redondeado y con unas astas en perspectiva torcida de trazo relativamente grueso, incluso en la plasmación de los candiles.

A la izquierda de este ciervo se observan los restos de otro, de menores dimensiones pero en el que se constata un tratamiento más cuidado en su ejecución. Trazos más limpios y precisos ayudan a diferenciar la cabeza del animal con una asta conservada y restos del cuerpo y de las patas.

Ciervo

Por debajo de estas figuras se extiende una alineación horizontal de puntos o digitaciones que se desarrollan a lo largo de más de 3 metros y que en determinadas zonas se complementa con otras alineaciones de menores dimensiones que discurren paralelas a la primera. Hacia la derecha aparecen manchas y restos de color inidentificables, si bien en un caso se aprecia la figura muy perdida de un cuadrúpedo y escasos restos pertenecientes a la cornamenta de un ciervo.

En el extremo derecho de este sector se reconoce la figura de un arquero orientado a la izquierda, y de la que tan sólo se conservan parcialmente las piernas abiertas en una clara actitud de marcha, y el arco de triple curva que conservaría parte de la cuerda y en el que llevaría una flecha cargada. En la parte superior derecha del arquero se reconoce un haz de cinco flechas dispuestas en vertical y paralelas entre sí, como si descansaran apoyadas en la pared o guardadas en un carcaj a la espalda del antropomorfo.

En el sector 4, el más próximo a la entrada del abrigo, se reproduce una escena de caza cuyas figuraciones aparecen realizadas con un estilo subnaturalista bastante tosco. La escena está compuesta por un ciervo y un arquero en actitud de disparo. El animal se muestra orientado a la derecha y presenta un cuerpo masivo, patas lineales sin concretar detalles y una cornamenta de grandes dimensiones y de trazo grueso. Yuxtapuesto a esta figura se pintó un arquero de cuerpo de tendencia rectangular, piernas ligeramente abiertas que asientan su posición estática, cabeza globular y un arco rectilíneo y corto con una flecha preparada y apuntada hacia el ciervo.

Los abrigos que se abren en las inmediaciones del que contiene las figuras levantinas reciben la denominación de Arpán E1 y E2. El de mayores dimensiones, que alcanza poco más de 1,5 metros de longitud y 0,6

Calco según Baldellou et *alii*, 1993a

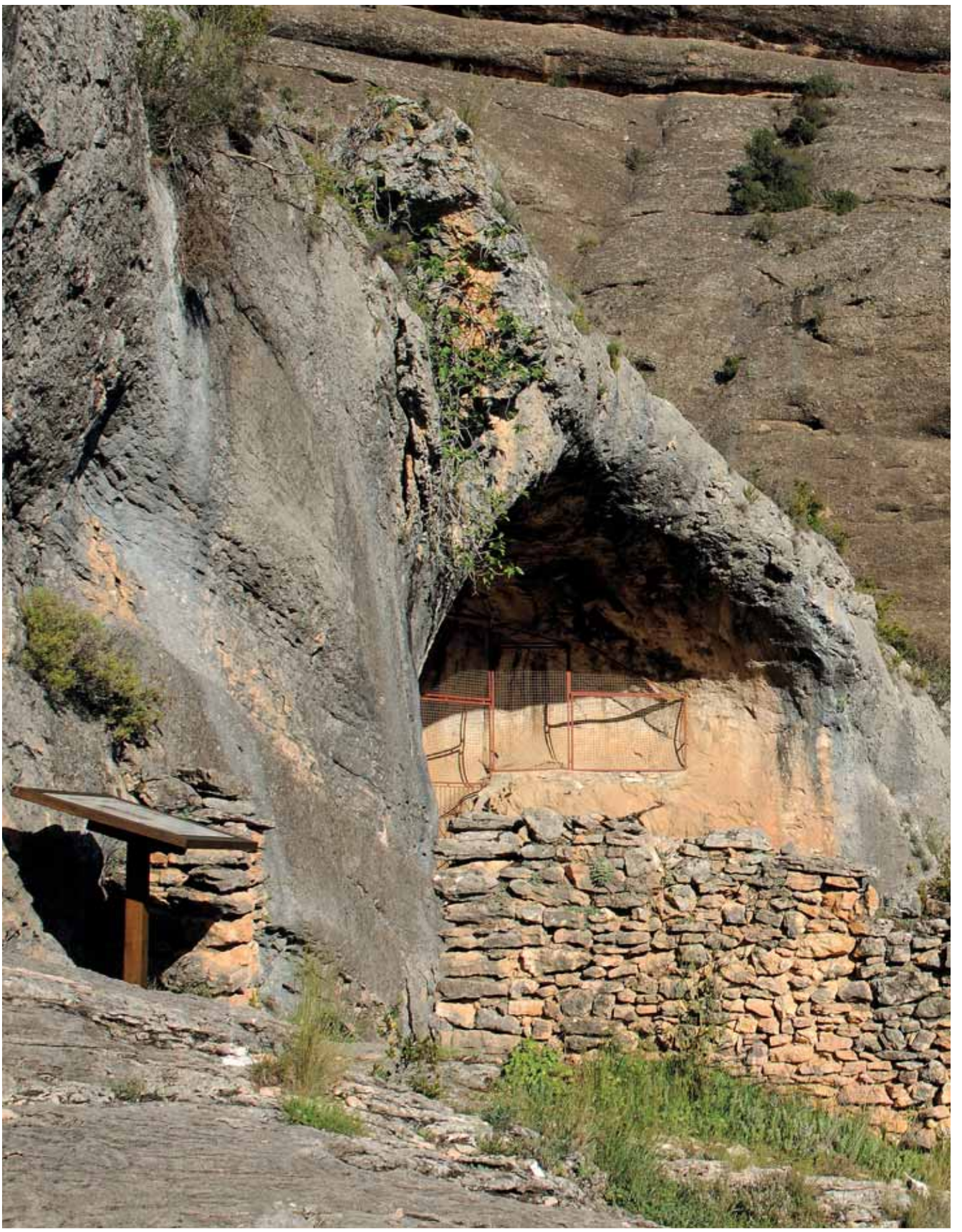
metros de profundidad máxima, se localiza inmediatamente debajo del abrigo de Arpán y contiene un conjunto de pinturas de color rojo en un único sector o panel. Entre los restos de manchas y digitaciones es posible observar un posible cérvido parcialmente conservado, de estilo subnaturalista muy tosco.

El abrigo de Arpán E2 se localiza en una posición relativamente alejada de los anteriores, a unos 40 metros más abajo en dirección Sur. La cavidad se abre al mediodía con unas dimensiones notables de 14 metros de longitud, 15 metros de altura y 7 de profundidad máxima, por lo que permanece continuamente iluminada por el Sol. Son 29 los restos pictóricos localizados en la cavidad, que se distribuyen en dos sectores bien diferenciados en cuanto a la técnica empleada. Así, en el primero tan sólo se constata el uso de pintura, mientras que en el segundo resulta mayoritario el empleo del grabado.

Las figuras pintadas, la mayoría de color rojo, del sector 1 se localizan en la pared Este del abrigo, apreciándose barras, digitaciones, manchas y dos posibles antropomorfos. Uno de éstos responde al tipo denominado "golondrina" y se realizó en negro, mientras que el otro es de color rojo granate y se define como cruciforme, destacando dos trazos verticales que parten de los brazos hacia abajo.

El sector 2 se localiza en el fondo del abrigo, y en éste tan sólo se documenta una única representación pictórica definida como una barra vertical de color rojo oscuro.

Asimismo, las representaciones pintadas resultan muy escasas en el sector 3, destacando su aparente relación con accidentes naturales, ya que las manchas y barras se disponen en función del desarrollo vertical de coladas de calcita.



Cueva de Regacens

Cueva de Regacéns

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Barras verticales

Trazos en rojo infrapuestos a elementos esquemáticos en blanco

HISTORIA

El conjunto rupestre de Regacéns fue descubierto por J.M. Cabrero, párroco de Alquézar, en 1979, quien informaría sobre su existencia al Museo Provincial de Huesca, siendo V. Baldellou el que confirmaría la autenticidad de las pinturas. La estación sería objeto y sujeto de los trabajos de estudio y calco dirigidos por el propio V. Baldellou, publicándose monográficamente en 1993 (Baldellou et alii 1993b).

LOCALIZACIÓN

La cueva de Regacéns se localiza en el barranco del Castillo, a la orilla izquierda del río Vero, no muy lejos de la villa de Alquézar en dirección Este, población que resulta visible desde la propia cueva. El acceso a la estación decorada parte desde el pueblo de Asque, donde se toma una senda que se deberá recorrer a pie durante 30 minutos hasta la cueva.

Se trata de una cavidad con una boca de grandes dimensiones y morfología circular que alcanza 16 metros de anchura, aunque de escasa profundidad, apenas 10 metros. Como ocurre en otros casos, la cueva fue acondicionada para su uso como corral para el ganado, cerrándose con una construcción en piedra seca.

Las pinturas levantinas se localizan en la superficie central de la cueva, distribuyéndose las de conceptos más esquemáticos desde la zona medial hacia la derecha.

Cueva de Regacéns

Cuadrúpedo

Antropomorfo tipo golondrina

DESCRIPCIÓN

El primer sector de los tres en que se distribuyen las manifestaciones pictóricas, contiene mayoritariamente figuras naturalistas, todas ellas de color rojo carmín, algo desvaído en determinadas zonas. Éstas estarían formadas por un grupo de tres cápridos, y al menos otros tres más dudosos por el estado de conservación en que se encuentran. Los animales identificados que conforman la parte central de la representación participan en una misma escena en la que aparecen orientados a la izquierda, con una posición ligeramente inclinada y descendente. El dinamismo de los animales figurado por la disposición de las patas en actitud de correr se subraya con la composición oblicua de los mismos. En dos de las tres mejores figuras aparece plasmada la cornamenta, compuesta por dos grandes trazos curvos hacia atrás en perspectiva semitorcida. Merece destacarse que los cápridos coronados por la cornamenta tienen asociado una especie de trazo lineal y fino que se interpreta como un posible venablo clavado. Quedaría, por tanto, justificada la actitud dinámica, en clara huída, de los animales que formarían parte de una escena de caza en la que no se representaron, o no se han conservado, los cazadores.

A la derecha de estas representaciones, la temática decorativa cambia con respecto a lo anterior. Ahora, son las figuras esquemáticas las que centran la composición. Aparecen signos confeccionados a partir de trazos lineales rectilíneos y curvilíneos junto a manchas y restos sin morfología definida.

Casi sin solución de continuidad aparece el sector 2, a la derecha del primero, aunque se encuentran físicamente diferenciados por medio de un saliente rocoso. El empleo de accidentes naturales resulta recurrente en este sector, ya que las dos zonas que lo componen se encuentran separadas mediante una colada estalagmítica.

En la zona A sólo se adivinan dos restos pictóricos, uno de ellos clasificable como un cuadrúpedo esquemático de color negro en el que, saliéndose de los rasgos que definen este estilo, la cabeza parece adoptar una morfología algo más elaborada, con la plasmación de, al menos, una larga oreja e incluso el hocico, mientras que un corto trazo curvo y caído hace las veces de cola. Estos rasgos permiten aventurar su definición como un posible équido.

Conjunto de cabras

Detalle de cabra

Calco según Baldellou et *alii*, 1993b

En la segunda zona destaca la representación de un cérvido orientado a la izquierda y de estilo subnaturalista tosco con unas grandes astas con ramificaciones que surgen en direcciones opuestas y hacia el exterior desde cada uno de los ejes verticales. Lo más destacable es el repintado que evidencia esta figura en la que es posible observar diferencias cromáticas y estilísticas. Así, el color rojo claro aparece por debajo de una tonalidad más oscura del mismo color, mientras que el repintado se realizó con un estilo mucho más tosco que el de la figura original.

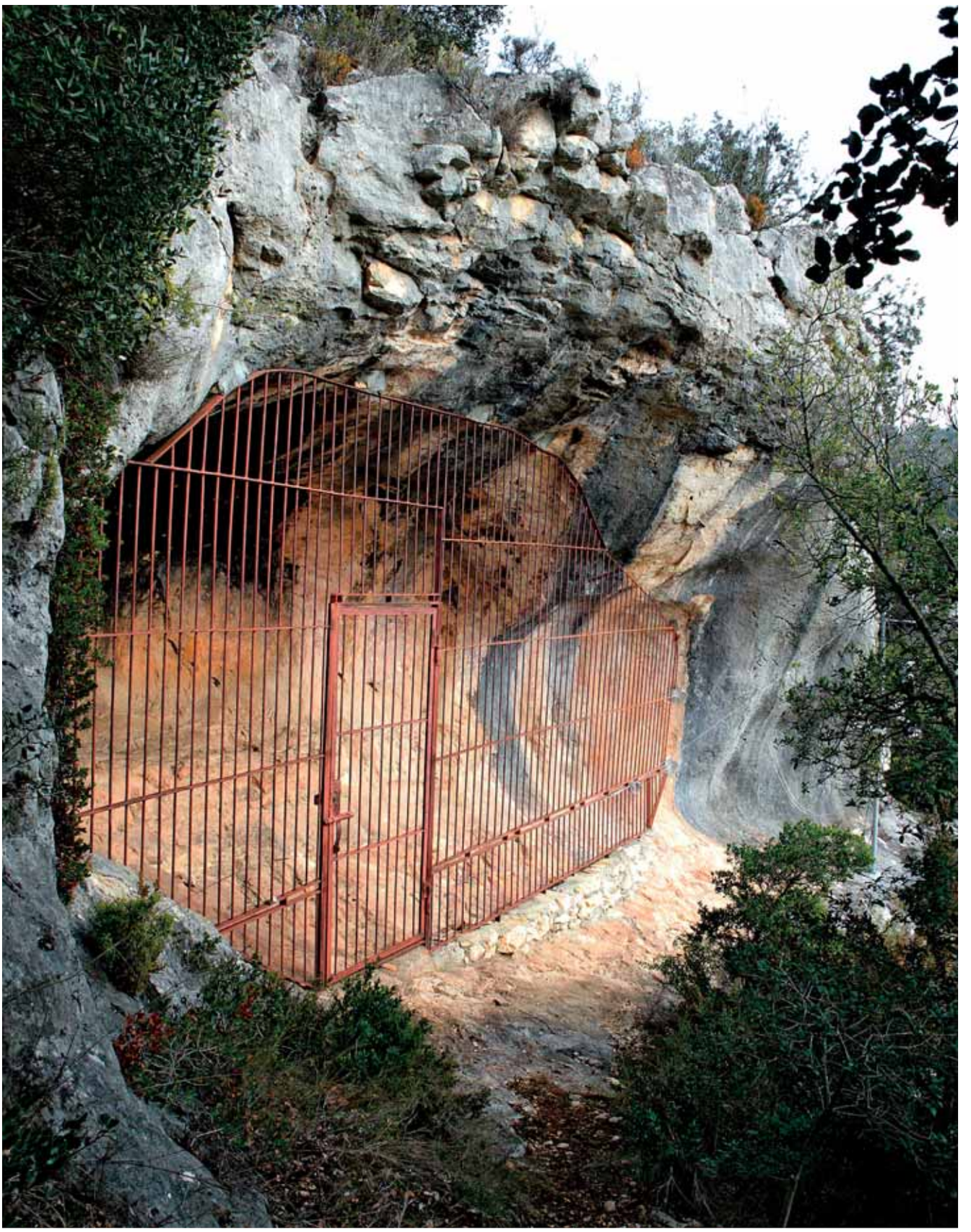
Este conjunto se completa con la representación esquemática de un antropomorfo, una agrupación de digitaciones y otros restos inidentificables.

El último de los sectores del friso decorado contiene manifestaciones de carácter esquemático, si bien su temática la individualiza del resto. En este sector, también subdividido en dos grupos o zonas, destacan unas curiosas representaciones antropomorfas de color rojizo con distintas tonalidades.

Se trata de figuras humanas muy estilizadas, compuestas por un trazo vertical lineal que da forma a un largo y fino cuerpo de cuya zona inferior surgen otros dos trazos lineales para representar las piernas; la cabeza se destaca como un engrosamiento en el extremo superior del cuerpo. La identificación de los brazos resulta problemática ya que el tercio superior de la figura y a ambos lados de ésta aparecen una serie de delgadas líneas verticales y paralelas que podrían ser cintas o algún tipo de adorno afín que colgarían de los brazos representados en cruz, al menos el derecho con el que parece sujetar un objeto de tendencia lineal ligeramente más grueso en su extremo superior del que surgen dos pequeños trazos horizontales.

A la derecha de este antropomorfo se ha definido otro igualmente estilizado pero con diferencias notables. Así, el cuerpo adquiere una tendencia triangular, surgiendo de los hombros dos largos brazos que caen paralelos al cuerpo hasta fundirse con el tronco, al menos el izquierdo. Dos elementos circulares aparecen figurados uno a cada lado de la cabeza.

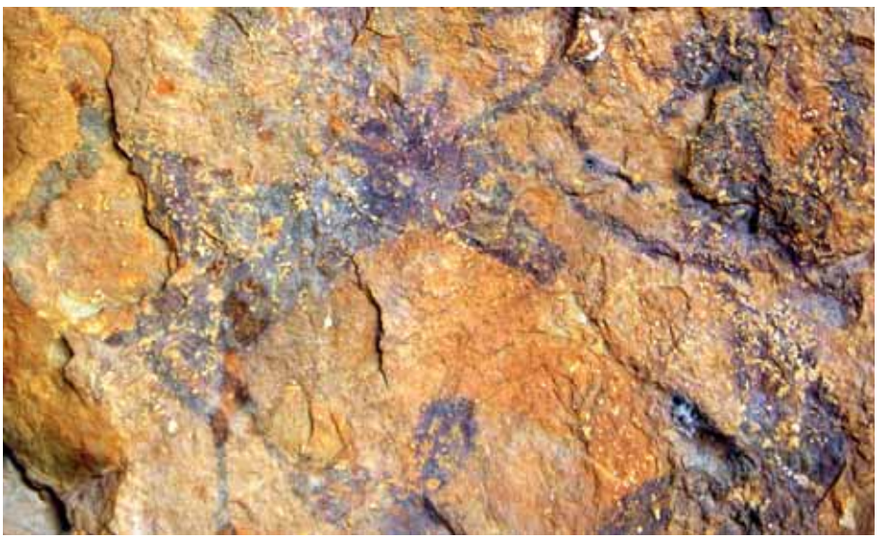
El conjunto se completa con una figura humana tipo “golondrina” y diversos trazos, barras o digitaciones en tonalidades rojizas.



Abrigo de Muriecho

Abrigos de Muriecho

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO



Muriecho L, cérvido

Muriecho L, cérvido y figuras humanas

HISTORIA

El abrigo de Muriecho L fue descubierto en 1981 en el curso de unas prospecciones arqueológicas llevadas a cabo por el equipo del Museo Provincial de Huesca. Breves notas sobre el espectacular contenido de la estación rupestre serán publicadas por V. Baldellou (1982, 1991), hasta que vió la luz la monografía de las pinturas en 2000, tras un exhaustivo y minucioso trabajo de fotografiado y calcado de las figuras (Baldellou et *alii* 2000), presentando además dos nuevos abrigos con representaciones esquemáticas localizados en la misma partida.

LOCALIZACIÓN

Los abrigos de Muriecho se localizan en la margen derecha del denominado barranco de Fornocal, tributario del Vero por su orilla izquierda. El acceso al abrigo no resulta complicado, si bien hay que realizar una parte del camino a pie. Tomando una pista forestal de circulación restringida que se abre a la derecha de la carretera que lleva de Colungo a Asque, prácticamente a mitad del trayecto, se llega a una especie de altozano desde donde se inicia un breve descenso hacia el barranco donde se ubican los abrigos y que, a pesar de la formación de algunos saltos de agua en el fondo del mismo, no resulta demasiado abrupto en esta parte del barranco.

El abrigo de Muriecho L se localiza justo en la zona en la que el recorrido del barranco cambia de dirección dirigiéndose hacia el Sur, de manera que desde su posición se tiene un amplio campo de visión. Merece destacarse que en este mismo barranco se localiza, aguas abajo y en la margen izquierda, el conocido Portal de la Cunarda, un impresionante arco natural con más de 30 metros de altura, cuya presencia podría haber determinado la elección del barranco en el que realizar la decoración rupestre.

Abrigos de Muriecho

Muriecho L, escena de captura de ciervo vivo

DESCRIPCIÓN

El abrigo de Muriecho L se compone de una cavidad de morfología alargada, con 17 metros de longitud por algo más de 5,5 metros de profundidad máxima, si bien se podrían diferenciar dos cavidades internas separadas por un saliente rocoso. Las pinturas se localizan en la zona central de la más profunda.

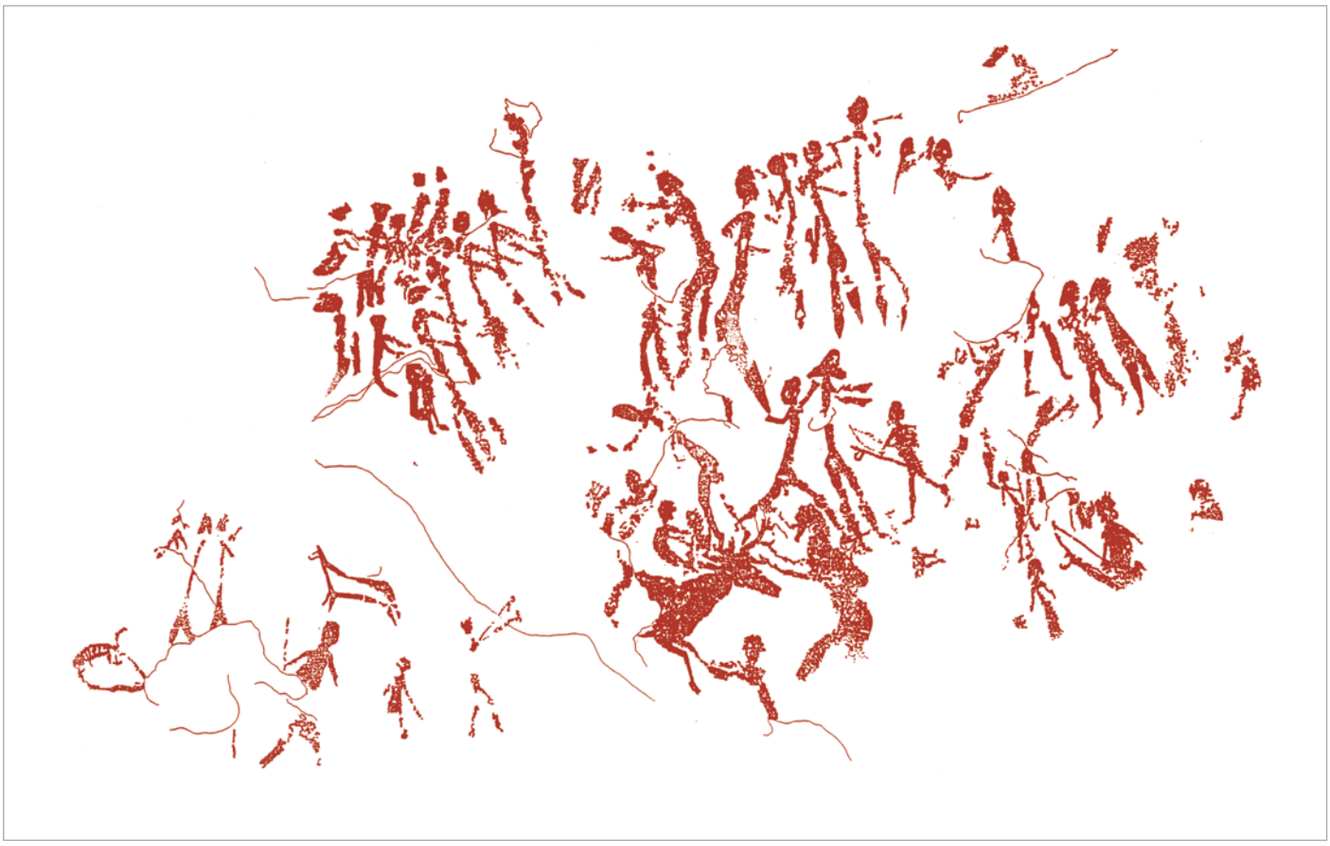
Sin duda, las representaciones contenidas en este abrigo resultan unas de las más interesantes de todo el arte levantino en Aragón, no sólo por concentrar la práctica totalidad de las representaciones humanas de la provincia de Huesca, sino por componer una de las escenas más numerosas y simbólicas que se reconocen en el arte levantino.

Las figuras se distribuyen en dos paneles diferentes, con una subdivisión interna que no implica una diferenciación temática de sus contenidos.

El sector 1, el ubicado a la derecha del friso decorado, contiene un elevado número de representaciones sobre las que se ha debatido acerca de su participación global en una escena de carácter simbólico. Los autores del estudio admiten, no sin reservas, que al menos una parte significativa de las representaciones podrían formar una composición escénica (Baldellou et *alii* 2000: 46).

En ésta aparecerían representadas hasta 39 figuras humanas de color rojo, en diversas actitudes e incluso con diferentes tratamientos corporales, a pesar de lo cual se inscriben perfectamente en la misma actividad. La acción central se desarrolla en la parte inferior de la agrupación, donde un ciervo de gran naturalismo, y del que se conserva sólo la mitad delantera, es apresado en plena huída por tres antropomorfos. Dos lo sujetan en su parte delantera por los cuernos y por una de las patas, mientras que otro lo sujetaría de las extremidades traseras, si bien éstas no se han conservado. Hacia el animal capturado se dirige un posible arquero que porta lo que parece una especie de lazo en la mano, tal vez para ayudar a sujetar al cérvido. Alrededor de esta escena de captura del ciervo vivo se distribuyen en diferentes planos un número importante de figuras humanas de cuerpo estilizado, dispuestos u ordenados en filas mientras parecen presenciar la escena de captura a la par que algunas contorsionan sus cuerpos y disponen los brazos de una manera que parecen tocar palmas o realizar una especie de danza. Asimismo, algunas de las representaciones sujetan un elemento rectilíneo que se llevan a la boca y que, tal vez, pudiera tratarse de algún tipo de instrumento musical de viento. Resulta muy interesante que el antropomorfo que sujeta al animal por los cuernos, presenta una cabeza de morfología extraña que, según los autores del estudio, podría responder a una máscara, subrayando así el valor esencialmente simbólico de lo representado.

Parece evidente el carácter simbólico de la escena representada en la que la captura del animal vivo adquiere importancia social (Utrilla y Martínez Bea 2005), al participar en la misma un elevado número de representaciones, algunas de ellas definidas como femeninas.



Calco según Baldellou et *alii*, 2000

Las representaciones contenidas en el panel 2 se distribuyen en una mayor superficie, lo que facilita su división en diferentes zonas decoradas y escenas. La primera de éstas estaría formada por dos antropomorfos de estilo subnaturalista orientados a la derecha que portan los mismos objetos. Las figuras avanzan a buen paso, tal y como indican las piernas abiertas, conformadas por un cuerpo macizo en el que parece plasmarse la curvatura lumbar y los glúteos salientes. Llevan una especie de largo vestido o abrigo con sendas mochilas o fardos a la espalda de los que sale un elemento rectilíneo en posición vertical. Ambas figuras portan en la mano más adelantada un objeto también lineal para el que se ha propuesto su identificación con un arco destensado.

A la derecha de este conjunto se representaron cinco cuadrúpedos, dos de ellos casi completos, de tendencia naturalista algo estilizada y caracterizados por un cuerpo alargado y más masivo en sus cuartos traseros, finas patas sin tratamiento anatómico, un largo cuello y una pequeña cabeza con el morro redondeado, dos graciosas orejas, y en la que además se reconocen dos cuernos muy finos que se curvan hacia atrás sólo en su extremo distal, particularidad que ha permitido identificar a estos animales como posibles sarrios. En este mismo conjunto se observan restos pertenecientes a otro cuadrúpedo, así como la cabeza y las astas de un ciervo.

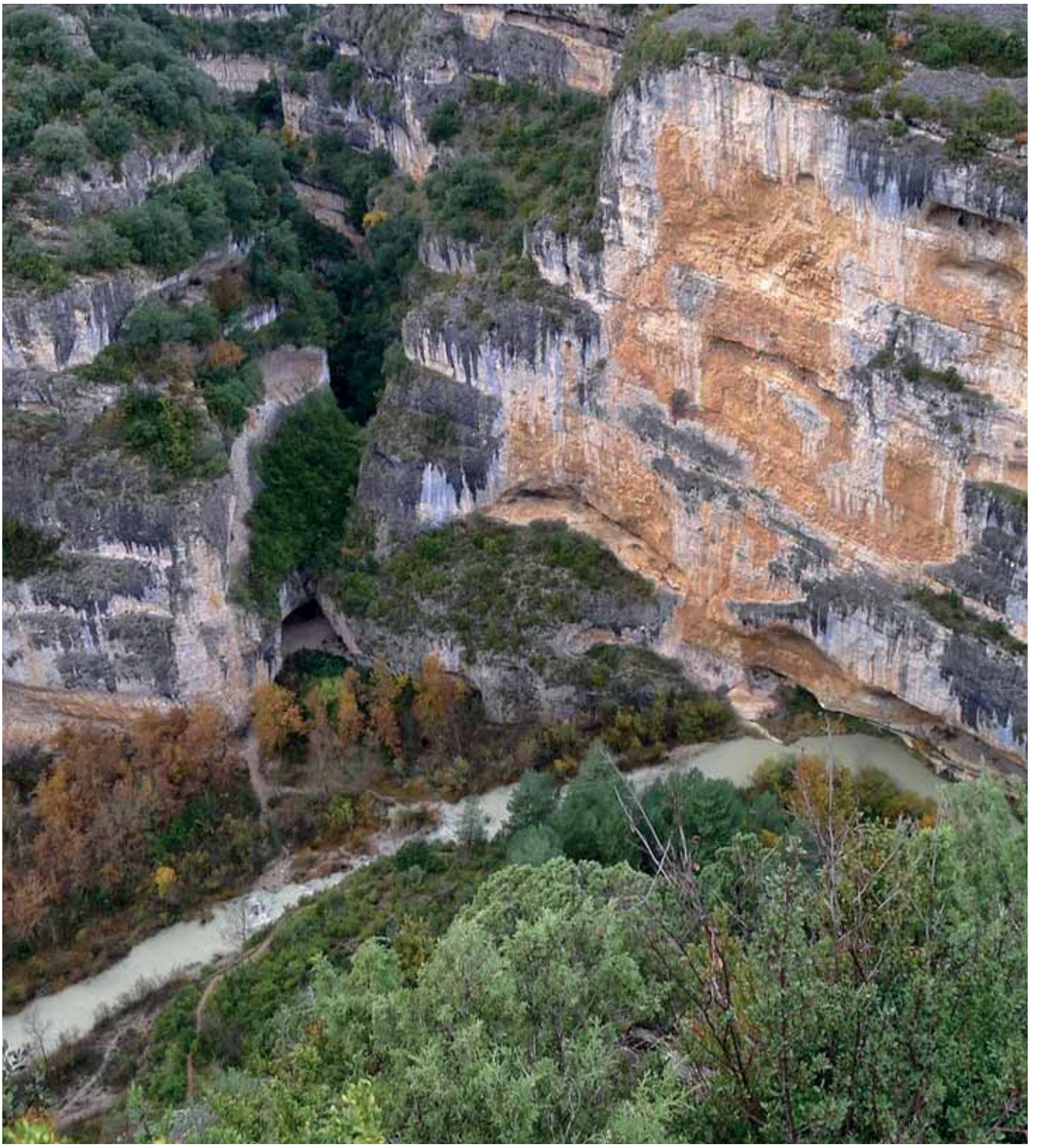
En el sector 3 aparecen unos restos inidentificables, mientras que en el 4 se observa una figura mal conservada de un ciervo orientado a la izquierda del que sólo se reconoce parte de la cabeza y de la cornamenta, así como el cuello, pecho y muy poco de los cuartos traseros.

A unos 500 metros aguas arriba de Muriecho L se encuentra el primero de los abrigos con pinturas esquemáticas, Muriecho E1. Éste se abre con una orientación Suroeste a lo largo de sus 23 metros de longitud que otorgan una morfología extremadamente alargada teniendo en cuenta sus 3,5 metros de profundidad máxima.

En los dos sectores decorados se aprecian restos de pintura informes, digitaciones o signos ininteligibles de color rojo.

El abrigo de Muriecho E2 se localiza a menos de un kilómetro aguas abajo del conjunto levantino homónimo. Se trata de un covacho cuya ubicación podría haberse definido por la cercanía del denominado Portal de la Cunarda, elemento paisajístico de primer orden.

En este conjunto pictórico, si bien escaso cuantitativamente, resulta cuando menos identificable una de las figuras. Se trata de un antropomorfo esquemático de color negro formado por un trazo vertical como cuerpo que sirve también para representar el sexo. La cabeza, parcialmente perdida, parece adoptar una morfología de tendencia triangular, mientras que los brazos se representaron en asa y las piernas arqueadas. Una agrupación de hasta 13 digitaciones se yuxtaponen en la parte derecha e inferior del antropomorfo.



Paísaje del Río Vero

Abrigos de Litonares

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Entorno de los abrigos de Litonares

HISTORIA

Los abrigos decorados fueron descubiertos en el contexto de las prospecciones arqueológicas dirigidas por V. Baldellou desde el Museo Provincial de Huesca a principios de la década de los ochenta del siglo XX. Desde el momento de su descubrimiento, el mismo equipo del Museo se encargaría de documentar y analizar las representaciones pictóricas concluyendo los calcos de las mismas en 1986-1987 (Baldellou 1991b: 15). Sin embargo, todavía no se ha publicado la monografía de estos abrigos rupestres, si bien sus contenidos aparecen referidos en diversos trabajos de síntesis sobre el arte prehistórico del río Vero (Baldellou 1983, 1984, 1984-1985, 1989b, 1991a; Beltrán 1993).

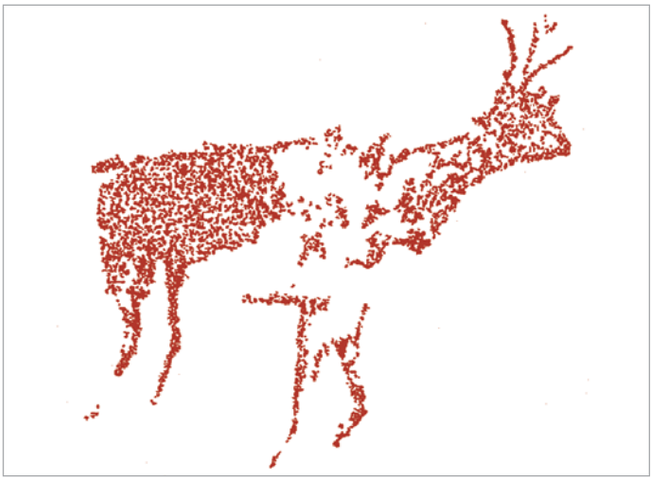
LOCALIZACIÓN

Los tres abrigos decorados bajo la denominación de Litonares se localizan en el término municipal de Asque-Colungo, cercanos a una de las zonas más escarpadas y abruptas del recorrido del Vero en su margen izquierda, Los Oscuros.

El acceso a las estaciones rupestres, aun después de haberse realizado nuevas pistas forestales, resulta complicado, debiendo caminar durante más de media hora por la pista que conduce a las mismas.

Abrigos de Litonares

Litonares L, cuadrúpedo, posible cérvido



Litonares L, calco de ciervo de tendencia subnaturalista

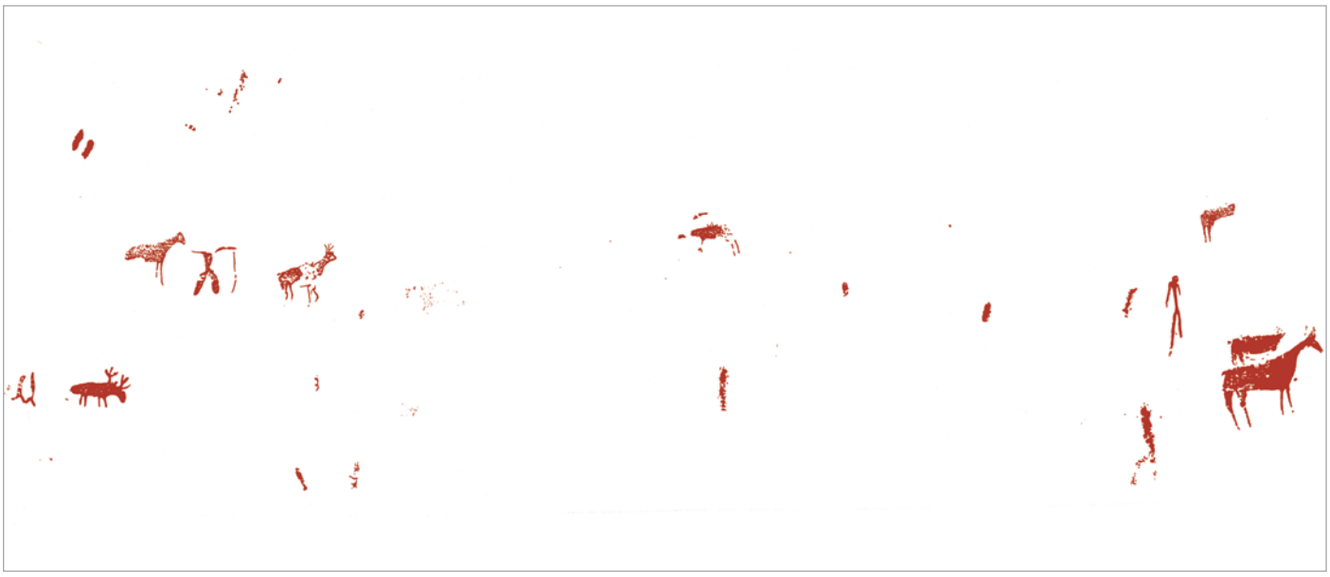
DESCRIPCIÓN

El abrigo de Litonares L contiene representaciones de estilo naturalista o levantino. Se trata de una pequeña cavidad de unos cinco metros de longitud por apenas tres de profundidad máxima y bastante baja en altura. Las paredes se encuentran muy ennegrecidas por haber servido de refugio para pastores, elemento que afecta, junto a las exudaciones naturales de la roca y diversos desconchados a la conservación de las pinturas.

El conjunto principal está compuesto por más de veinte figuraciones, muchas de ellas definibles como digitaciones o manchas de color informes. Sin embargo, es posible reconocer una serie de representaciones de estilo levantino y subnaturalista.

En la zona izquierda del panel decorado, en la parte inferior, se aprecian dos posibles antropomorfos esquemáticos en Y invertida, en los que no se reconocen otros detalles anatómicos. A la derecha de éstos, a escasos centímetros, se pintó un ciervo subnaturalista orientado a la derecha con un cuerpo masivo y morro prominente y caído, con cuatro trazos lineales agrupados en pares para señalar las patas y dos astas bastante toscas compuestas por sendos trazos lineales de los que surgen otros más cortos que dan forma a los candiles.

Por encima de estas figuras aparece una interesante agrupación compuesta por un antropomorfo y dos cuadrúpedos. La figura humana se localiza entre las dos representaciones animales. El antropomorfo, al que le falta la cabeza, fue pintado con las piernas abiertas y los brazos en cruz, sin grandes detalles anatómicos, si bien el brazo derecho parece portar un instrumento lineal y fino que podría interpretarse como una especie de bastón o incluso como un arco al que le faltara la parte superior, circunstancia que permitiría interpretar a esta figura como la de un arquero. Los cuadrúpedos fueron realizados siguiendo criterios bastante naturalistas en los que destacan las buenas proporciones de las diversas partes del cuerpo. En uno de ellos, el ubicado más a la derecha, se aprecia el arranque de unas astas que permite identificarlo como un cérvido.

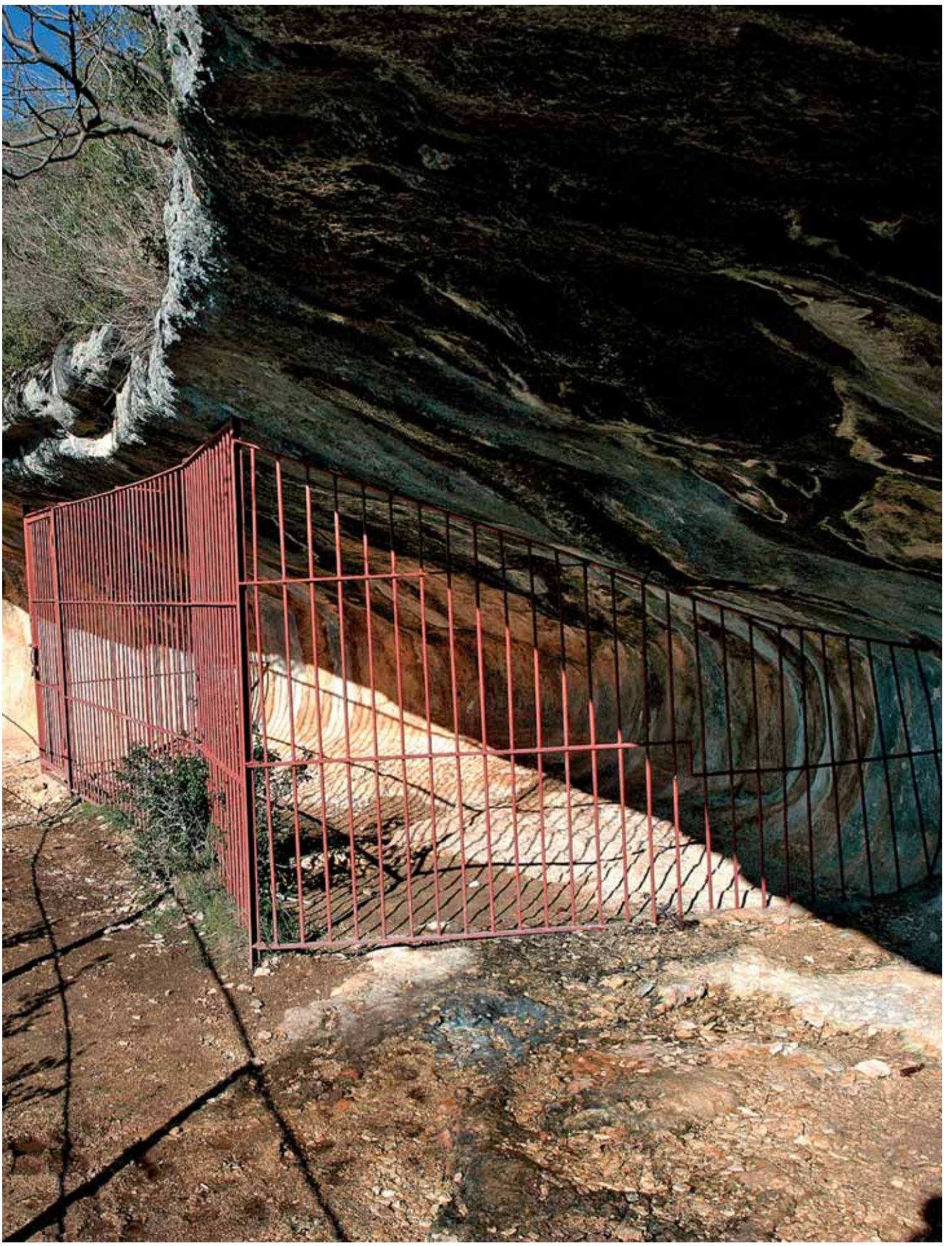


Calco según Calvo, 1993

La mala conservación de las pinturas impide reconocer si las dos representaciones de cérvidos naturalistas en color rojo conforman una escena con la figura humana.

En el otro extremo del abrigo se localiza otra interesante agrupación. Nuevamente, una figura humana y un conjunto de animales podrían conformar una posible escena. El antropomorfo, orientado a la izquierda, resulta bastante estilizado, con largas piernas y un cuerpo alargado y de tendencia triangular invertida, cabeza globular de pequeñas dimensiones y brazos caídos a lo largo del cuerpo sin que parezca portar elemento alguno. Tres son las figuras animales observables, todas ellas orientadas a la derecha. La primera sólo conserva los cuartos traseros y parte del cuerpo, mientras que las otras dos se conservan prácticamente enteras. La de mayores dimensiones es también la mejor conservada y se define por tener unas patas elegantes y bien modeladas en las que es posible observar hasta los corvejones, un cuerpo bien proporcionado, cuello largo y fino y una cabeza de tendencia triangular en la que parecen pasmarse las orejas. Son estas características formales las que permiten identificar esta figura como la de una posible cierva. Pegada a esta figura, en su parte superior, aparece la de otro cuadrúpedo de menores dimensiones y de la que se ha perdido todo el tercio delantero.

Las otras dos cavidades, Litonares E1 y E2, ubicadas en la misma partida que el conjunto levantino, cuentan con trazos de carácter esquemático mal conservados y, como ha señalado V. Baldellou, poco significativos (Baldellou 1991b: 15). Junto a éstas, existen hasta otros cuatro cavidades con figuraciones esquemáticas, Litonares E3, E4 o Ereta de Litonares, E5 y E6, todavía inéditos y en proceso de estudio en los que se constata la presencia de restos informes de color, digitaciones e incluso seis antropomorfos en Litonares E4.



Covacho de Mallata B1

Covachos de Mallata

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Mallata B1, ramiformes

HISTORIA

Los abrigos fueron descubiertos en 1980, momento en que se estableció la necesidad de protegerlos e iniciar el estudio de los mismos, actividad que ha sido realizada por Baldellou y su equipo para los abrigos de Mallata I a IV y Mallata B-1 y B-2 (Baldellou, 1991d; Baldellou, Painaud y Calvo 1982, 1985 y 1988) y por Painaud para el conjunto de Mallata C (Painaud, 2005).

LOCALIZACIÓN

Los abrigos se localizan en el término municipal de Colungo, a escasos kilómetros de la población, abriéndose sobre el cauce del río Vero que transcurre serpenteante entre los altos farallones calcáreos que encajonan el cauce del mismo. En la zona denominada del Tozal de Mallata, de la que reciben el nombre los abrigos decorados, se localiza el conjunto en la margen izquierda del río. Los abrigos, cercanos entre sí, se encuentran comunicados por una senda bien acondicionada que permite el acceso a los mismos a través de escaleras y barandillas que posibilita salvar sin problemas los desniveles del terreno, excepto en el caso de Mallata IV, al que se accede a través de una pared prácticamente vertical.

DESCRIPCIÓN

La mala conservación de las pinturas en los abrigos de Mallata II, III, IV y Mallata B2 hace que en estos conjuntos resulte imposible diferenciar figuraciones identificables, o bien se corresponden con digitaciones. Sin embargo, en las cavidades de Mallata B1 y Mallata I se reconocen antropomorfos, cuadrúpedos y signos abstractos que llegan a componer escenas de complicada significación.

El abrigo de Mallata B1 se trata de una cavidad de unos 20 metros de longitud por poco menos de 6 metros de profundidad, desde cuya ubicación se obtiene una de las visiones más espectaculares de los barrancos y cañones del río Vero. Si bien se han

Mallata B1, pareja de antropomorfos

Mallata B1, ramiformes

Calco según Baldellou, 1991

diferenciado hasta tres sectores decorados con un total de 37 figuraciones, la tendencia general de las pinturas del abrigo es la de agruparse en la parte central del mismo.

La totalidad de estas representaciones, algunas afectadas por una colada, responden a las convenciones propias del arte esquemático en Aragón. Entre éstas es posible identificar diversas agrupaciones de antropomorfos, de color rojo vinoso oscuro, formados por un grueso trazo vertical como cuerpo y cuatro trazos lineales oblicuos que hacen las veces de brazos y piernas. Si bien la sencillez de sus formas y técnica de ejecución resulta evidente, la falta general de detalles o elementos diferenciadores encuentra algunas excepciones, de manera que es posible observar tocados en forma de sombreros.

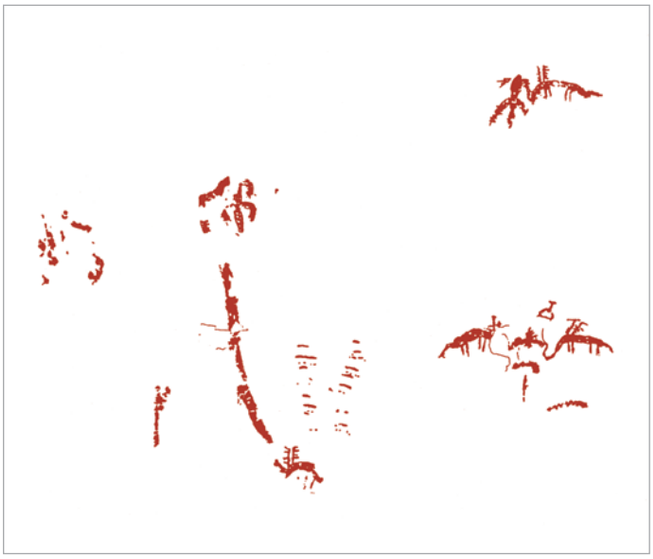
Algunas de estas figuras parecen formar escenas de significado poco claro, aunque en un caso de la parte inferior de una representación humana con las piernas muy abiertas parecen surgir unos trazos que tal vez pudieran interpretarse como dos pequeños brazos y una cabeza en lo que se describiría como una escena de alumbramiento a la que aparecería asociada un signo esteliforme. Junto a esta representación, aparece un cuadrúpedo de grandes orejas o cuernos que permanece sujeto por otro antropomorfo mediante un ronzal.

En el sector 3 de Mallata B1 se aprecia una singular agrupación de signos ramiformes compuestos por un largo trazo vertical del que surgen a ambos lados otros más cortos en disposición oblicua ascendente o tendentes a la horizontalidad. Como han destacado algunos investigadores, la concentración en un abrigo de una temática tan escasa en el conjunto del Vero resulta muy sugerente (Baldellou, Painaud y Calvo 1983).

Un número similar de representaciones se encuentran en el abrigo del Tozal de Malla-

Mallata I, antropomorfo con ciervos

Mallata I, cuadrúpedo



Calco según Baldellou, 1991

Mallata I, antropomorfo con ciervo

ta I. Las dimensiones de éste y el dominio visual desde el mismo resultan muy similares a los descritos para el conjunto anterior, repartiéndose en este caso las figuras en cinco sectores en los que es posible constatar temáticas y tonalidades diferentes. En la zona más próxima a la entrada del abrigo (sector 5) se encuentran restos pictóricos mal conservados pertenecientes a un cuadrúpedo de difícil identificación, antropomorfos cruciformes, digitaciones y trazos verticales paralelos.

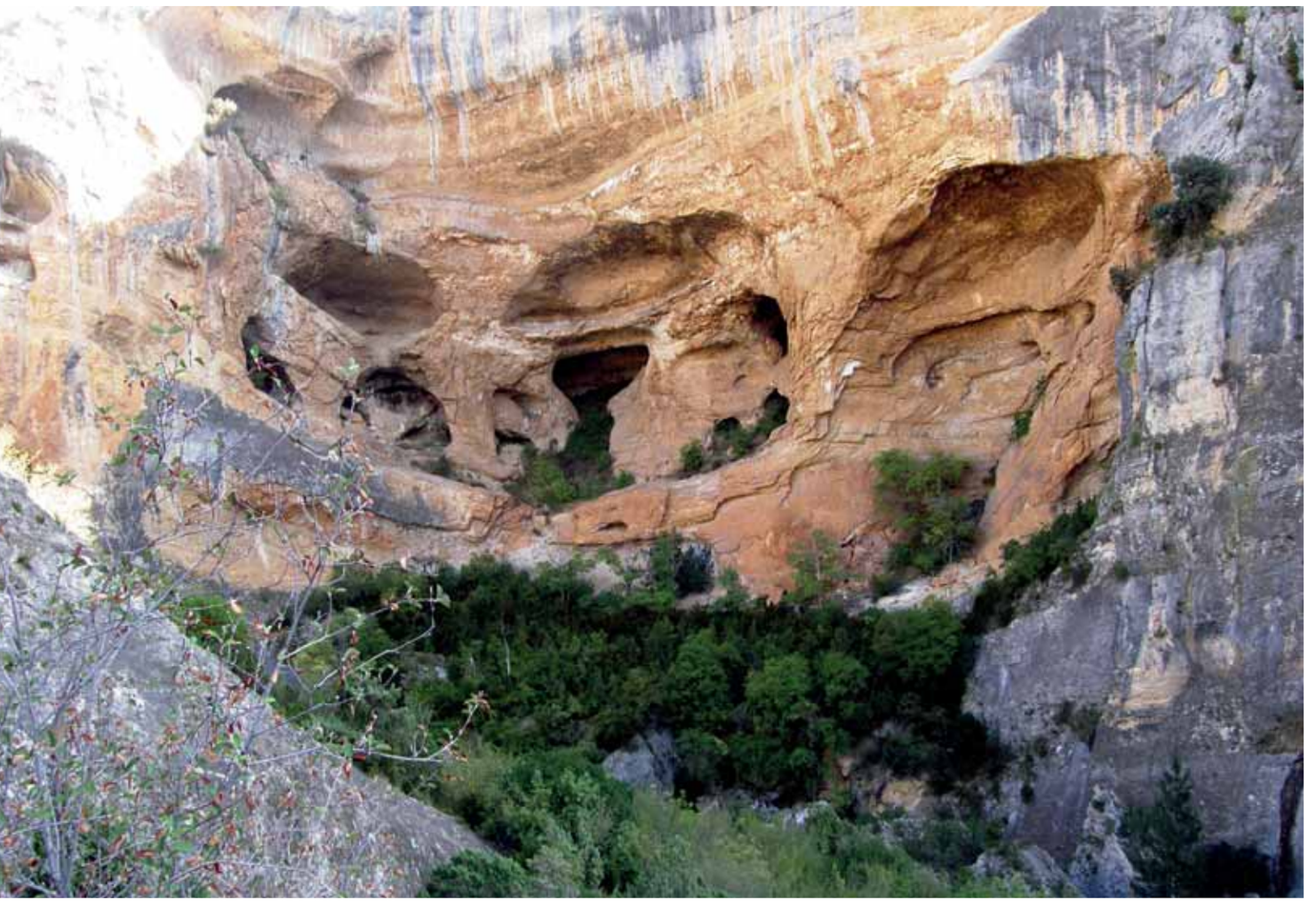
Es en el sector 2 del conjunto donde se encuentran las representaciones mejor conservadas y de temática más destacable. En esta zona se representaron hasta cuatro ciervos de tendencia esquemática con un grueso trazo horizontal para formar el cuerpo y cuatro más delgados y verticales como patas. Las astas se representaron mediante dos finas líneas verticales y paralelas de las que surgen otras más cortas hacia el exterior en la clara convención esquemática empleada para este tipo de detalles.

Lo más destacado es que los animales muestran una estrecha relación con figuras humanas, al menos dos de ellas claramente masculinas, a las que se encuentran unidas mediante trazos lineales a modo de ronzales o bien, como ocurre en un caso, sujetan al animal por el hocico directamente con la mano. Restos pictóricos de carácter lineal aislados o formando signos de imposible identificación componen, junto con manchas, las otras figuraciones del abrigo.

En la misma partida que estos abrigos se encuentran los de Mallata B2 y Mallata C, descubiertos por el equipo del Museo Provincial de Huesca. En éstos se representaron digitaciones, serpentiformes, escaleriformes, reticulados y esteliformes, si bien se encuentran en proceso de estudio.

Abrigo de Artica de Campo

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO



HISTORIA

El hallazgo de este abrigo se enmarca en el contexto de los trabajos de prospecciones intensivas realizados por el Museo Provincial de Huesca dirigidos por V. Baldellou, siendo dado a conocer en 1989 (Baldellou; Painaud y Calvo 1989).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en el término municipal de Colungo, y se abre en la margen izquierda del barranco de Villacantal, ya próximo a su desembocadura en el río Vero, y fácilmente accesible al hallarse en una zona tradicionalmente trabajada como campos de cultivo.

La ubicación de las pinturas resulta un tanto peculiar, ya que la cavidad presenta unas características igualmente especiales. Se trata de un pequeña cueva de algo más de 25 metros de anchura por 20 de profundidad cuya boca se cierra hasta alcanzar tan sólo los 5,5 metros de anchura, encontrando en su interior un suelo de formación irregular con importantes desniveles. Las pinturas se hallan en la zona Suroeste, en un contexto ajeno al de los paneles interiores de la cavidad, y prácticamente al borde del precipicio, como destacaran Baldellou, Painaud y Calvo (1989).

Artica del Campo, ramiformes

DESCRIPCIÓN

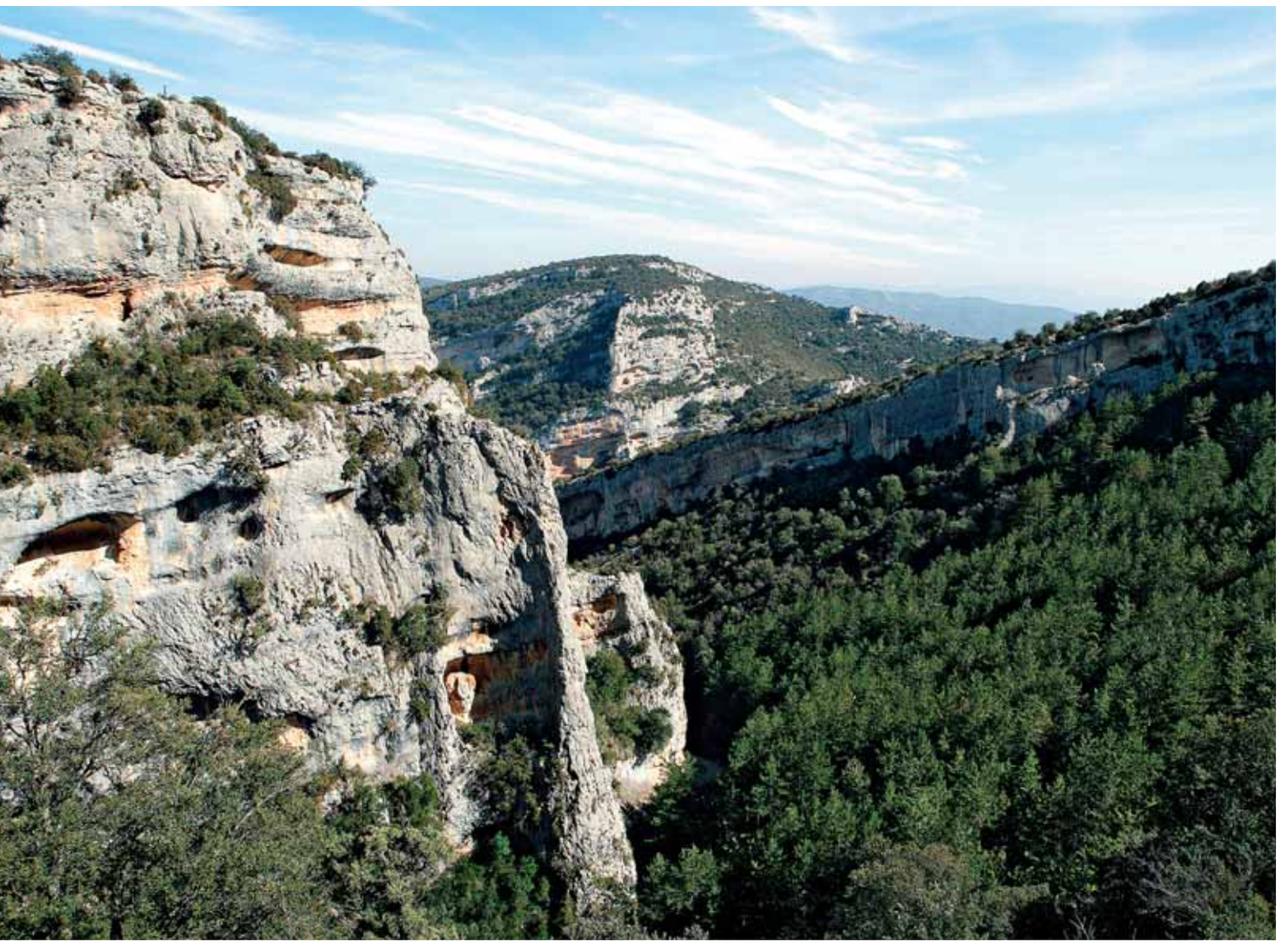
Las pinturas se distribuyen en dos sectores con temáticas bien diferenciadas. En el primero de ellos, y junto a restos pictóricos inidentificables de tendencia lineal, es posible identificar la figura de un cérvido de tendencia esquemática aunque con un cuerpo masivo y de realización algo desmañada, en el que se intuye el arranque de las cuatro patas prácticamente perdidas en su totalidad, y parte de las astas, de las que tan sólo conserva parte de la izquierda, y en la que se constatan los rasgos propios de una convención esquemática: un trazo lineal de cuyo lateral surgen otros más pequeños y perpendiculares al primero. A la derecha se representó una figura antropomorfa de aspecto claramente esquemático compuesta por un largo trazo lineal vertical con el que se da forma al cuerpo y al sexo, si bien el extremo superior describe una inclinación hacia la izquierda individualizando la cabeza; dos trazos arqueados con los extremos hacia abajo sirven para plasmar las piernas y los brazos. Prácticamente yuxtapuesta a esta figura se aprecian unos restos pictóricos muy mal conservados en los que se ha visto la probable representación de un cérvido de grandes dimensiones pero de tendencia estilística cercana o afín a la descrita con anterioridad y del que tan sólo se conservaría parte de una asta rameada y restos pertenecientes a los cuartos traseros del animal.

En el sector 2 la temática figurativa cambia, de manera que tan sólo aparecen representados signos de carácter abstracto. Así, es posible observar una especie de pequeño soliforme o esteliforme con un trazo vertical excesivamente alargado con respecto al resto en la zona inferior. A la derecha de esta representación, aparece otra que alcanza los 16 centímetros de longitud y que ha sido definida como un ramiforme. Esta figuración está compuesta por un trazo vertical del que surgen a ambos lados diversos trazos lineales, diez en cada flanco, con una disposición a partir de la cual las líneas o brazos situados en la zona superior se orientan hacia arriba, mientras que el resto lo hacen hacia abajo.

Estas pinturas han sido sistemáticamente objeto de agresiones de carácter antrópico, haciendo que un número importante de ellas hayan desaparecido o bien se encuentren bastante perdidas

Abrigo de Chimiachas

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO



Paisaje desde el abrigo de Chimiachas

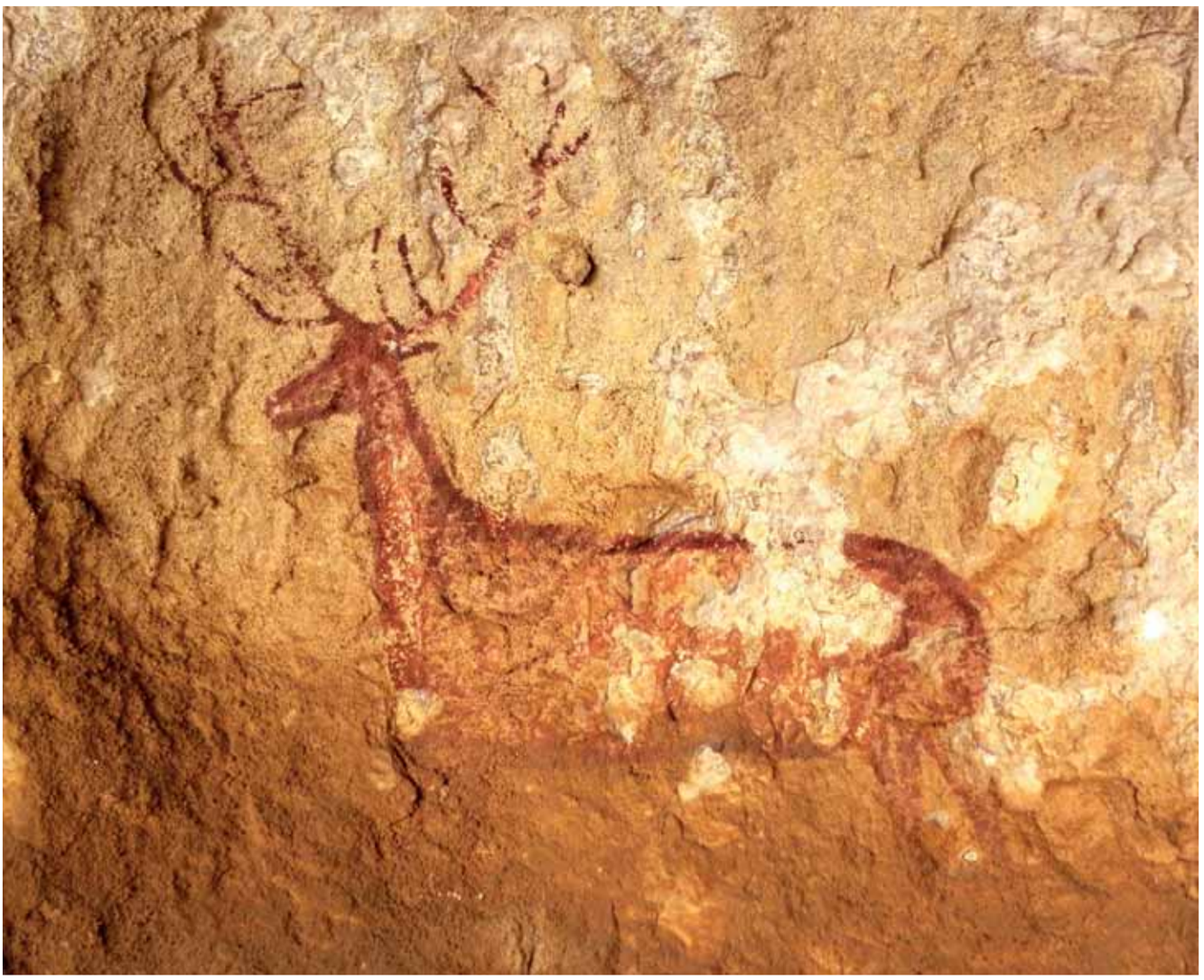
HISTORIA

El hallazgo de este abrigo se enmarca en el contexto de los trabajos de prospecciones intensivas realizados por el Museo Provincial de Huesca dirigidos por V. Baldellou, siendo dado a conocer en 1986 (Baldellou; Painaud y Calvo 1986).

LOCALIZACIÓN

Los abrigos se localizan hacia el curso medio del barranco que les da nombre, abriéndose en la margen derecha del mismo. El camino de acceso al abrigo levantino resulta hasta cierto punto complicado ya que es necesario recorrer el desarrollo del barranco que se va estrechando y haciendo más tortuoso conforme se avanza. Desniveles abruptos y altas y verticales paredes acompañan en todo momento al visitante al que le envuelve un paisaje con una frondosa vegetación de pinares salpicado de pequeñas fuentecillas a lo largo del sendero.

El abrigo se localiza en una zona alta del farallón rocoso que se ensancha en ese momento señalando la salida del estrecho por el que circulaba el sendero.



Ciervo

DESCRIPCIÓN

En una especie de abrigo corrido orientado al Sureste y que alcanza los casi 20 metros de longitud y los 5 de profundidad máxima, se halla la única figura levantina que compone el conjunto de Chimiachas L. Se trata de una de las representaciones de ciervos más espectaculares de todo el arte levantino, una figura de 40 centímetros de longitud y orientada a la izquierda con una prestancia y detalle notables. La figura fue realizada mediante un grueso perfilado de la silueta en color rojo oscuro, la misma tonalidad que presentan determinadas partes de la anatomía del animal, como la cabeza, las astas o las patas. El interior del cuerpo, con evidentes signos de deterioro, se rellenó con una tonalidad rojiza más clara.

El evidente naturalismo empleado en la confección de la representación no cuestiona la estilización o tendencia a la simplificación de determinados tratamientos o detalles que se pueden intuir en un cierto alargamiento del cuerpo con respecto a las patas. Éstas resultan bastante naturalistas, esbeltas y delicadas con cierto tratamiento anatómico en el que se marcan los corvejones sin que el estado de conservación de las mismas permita observa otros detalles, como las pezuñas. El cuerpo aparece masivo y estilizado, con un gracioso tratamiento redondeado para los cuartos traseros en los que se adivina una pequeña cola. El cuello aparece erguido y da paso con elegancia a una cabeza de tendencia triangular y con detalles, como el morro, una oreja y el arco supraorbital. La cornamenta, de grandes dimensiones, aparece en perspectiva torcida y de tendencia naturalista en la plasmación de los candiles que se representaron en número de seis en ambas astas.

A unos cien metros del abrigo levantino y a los mismos 900 m.s.n.m., se encuentra el denominado abrigo de Chimiachas E, en el que tan sólo se conserva un único resto pictórico esquemático definido como digitación.

Abrigos de Quizáns

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

HISTORIA

Las prospecciones sistemáticas que viene realizando el equipo del Museo Provincial de Huesca desde 1978, ha dado numerosos e importante resultados. En este contexto encuentra explicación el hallazgo de las pinturas rupestres de Quizáns.

Será a principios de la década de los ochenta del s. XX cuando se publiquen los resultados del estudio realizado sobre estas pinturas (Baldellou, Painaud y Calvo 1982), que recibirán un tratamiento algo más específico en publicaciones posteriores (Baldellou, Painaud y Calvo 1982).

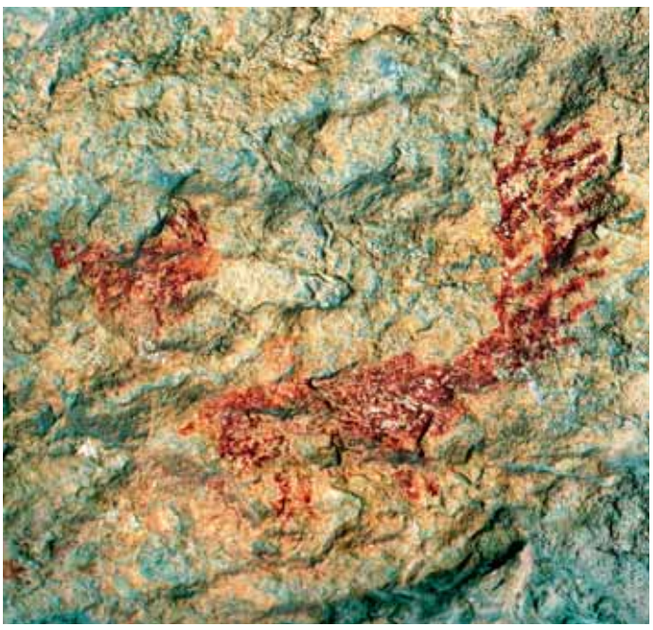
LOCALIZACIÓN

Los abrigos de Quizáns se localizan en el término municipal de Alquézar, en dirección Norte-Noroeste de la localidad, a unos 1100 m.s.n.m. Las covachas se abren en la margen izquierda del río Vero, en la zona denominada de Las Clusas. La ubicación en la parte alta de las afloraciones rocosas de la partida que da nombre a las estaciones, les permite dominar un amplio paisaje en el que se aprecia el cauce del río, convirtiendo su posición en un perfecto observatorio.

DESCRIPCIÓN

Son dos las cavidades que presentan restos pictóricos. La primera de ellas fue empleada como corral para guardar ganado, y aún se mantiene en pie parte de las paredes de piedra seca que componían el recinto. Se trata de un abrigo de notables dimensiones que alcanza los 23 metros de longitud y los 10 de profundidad máxima. Las pinturas se localizan en la zona más profunda, componiendo un único panel.

En éste, junto a manchas y trazos diversos, se reconocen dos representaciones animales de color rojo. La primera se corresponde con un cérvido semiesquemático orientado



Ciervo

Calco según Baldellou et *alii*, 1983

Antropomorfo

a la derecha, de cuerpo alargado en el que es posible diferenciar el cuello e incluso la cruz del animal. Las patas están mal conservadas, aunque se adivinan cortas y rígidas, sin detalles anatómicos, que infieren a la composición un aspecto estático. De la cabeza surgen dos astas en perspectiva torcida y formadas por dos trazos lineales verticales de los que surgen, en ambos casos exclusivamente en su lateral derecho, una serie de cortos trazos ligeramente inclinados hacia arriba a modo de candiles.

La segunda de las figuras se identifica como un pequeño cuadrúpedo, tal vez un cápri-do, con la misma orientación que el cérvido, pero de cuerpo más tosco y robusto, apreciándose dos pequeñas protuberancias paralelas en la cabeza como indicadores de la cornamenta.

El abrigo de Quizáns II se localiza a unos 30 metros al Oeste del primero y responde a unas dimensiones mucho más modestas. En éste, tan sólo es posible reconocer una figura acompañada de restos pictóricos inidentificables o manchas. Se trata de un posible antropomorfo de algo más de 50 centímetros de longitud, realizado en un estilo muy tosco, sin que se aprecien determinadas partes del mismo, como la cabeza. Los brazos caerían a ambos lados del cuerpo, mientras que las piernas se representarían excesivamente cortas, dando una apariencia desproporcionada al antropomorfo.

Lo más destacable de esta representación es su evidente relación con una colada de calita que surge de la pared, que estaría integrada en la propia figura. El aprovechamiento de accidentes naturales en esta figura se evidenciaría también en la plasmación de las extremidades inferiores, que parecen estar en función de dos pequeños rehundidos en la pared.

Abrigos de Viñamala

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Trazos lineales

Trazo lineal

Trazo lineal

HISTORIA

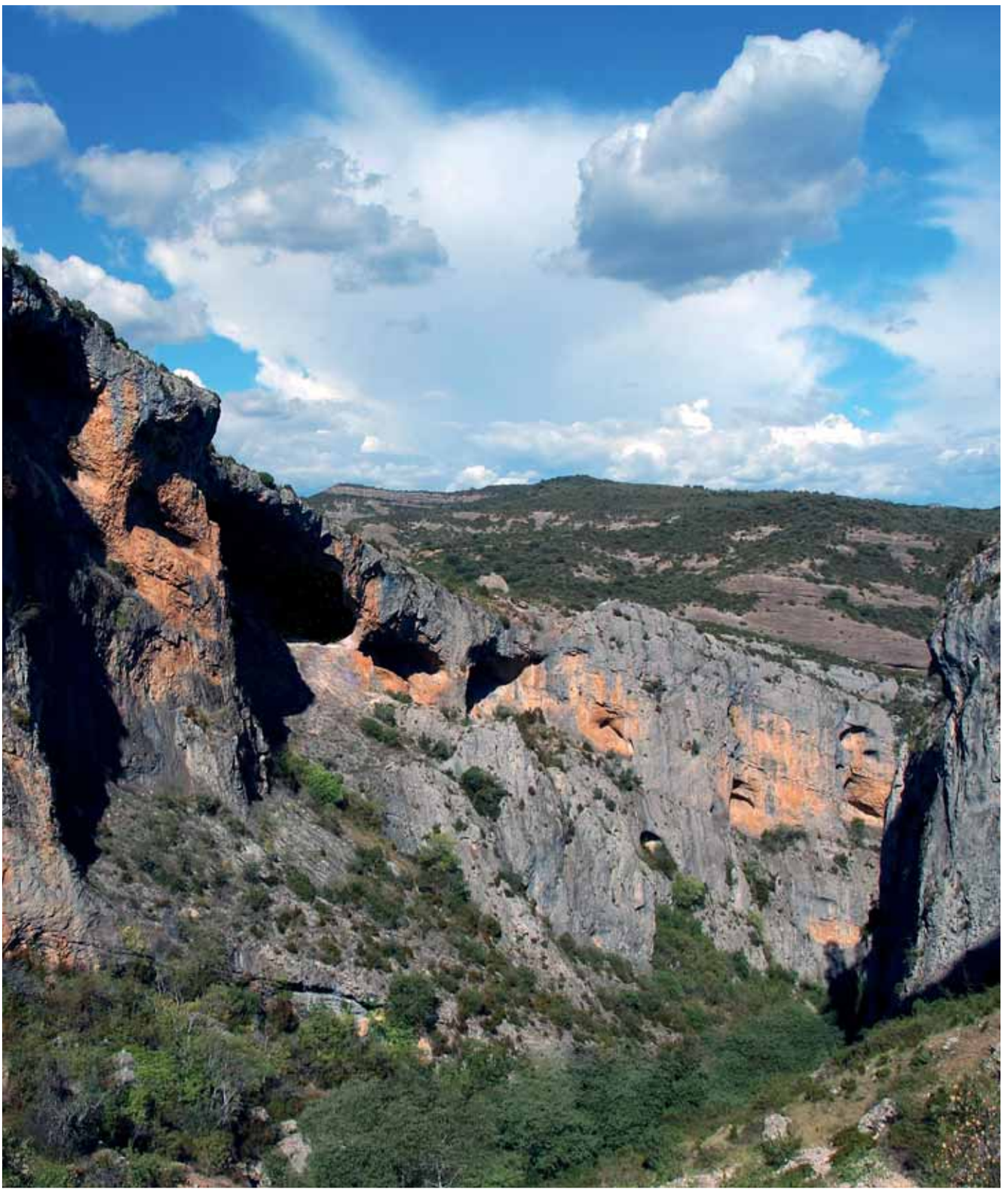
La localización del abrigo decorado se debe a los trabajos de prospección realizados por el Museo Provincial de Huesca, realizando el calco de sus representaciones entre 1986 y 1987, dándolo a conocer V. Baldellou (1986-1987; 1987; y 1991a).

LOCALIZACIÓN

Los tres abrigos que componen el conjunto se encuentran en el término municipal de Alquézar, dentro de la partida que da nombre a los propios conjuntos. Se ubican en una zona montañosa, de abruptas escarpaduras que enmarcan el río Vero al que se abren los abrigos decorados.

DESCRIPCIÓN

La distribución de las figuraciones en los tres abrigos resulta diferenciada, si bien en todos ellos se encuentra representado un único estilo artístico, el esquemático. Así, en el primero de los abrigos se conservan 10 restos pictóricos entre los que destacan los meros trazos lineales, si bien también se plasmaron cruciformes, todos ellos de color rojo. La temática y estilo resultan afines para las figuraciones de la segunda cavidad, localizada al Sur de la primera, estando representados los trazos verticales y cruciformes, advirtiéndose nuevos motivos como elementos circulares e incluso un ancoriforme, tradicionalmente asignado a una temática en la que el sujeto es la figura humana. Tan sólo dos representaciones mal conservadas, al menos una de ellas definida como una barra vertical, se observan en el tercero de los conjuntos localizado al Sur de los anteriores



Entorno del Abrigo de Cueva Palomera

Cueva Palomera

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Cuadrúpedos y alineaciones de digitaciones

HISTORIA

En el contexto de las prospecciones sistemáticas iniciadas por el Museo Provincial de Huesca desde 1978, con el objeto de localizar y documentar abrigos con arte rupestre, es donde se debe enmarcar el descubrimiento del conjunto rupestre de la Cueva Palomera. Será en 1982 cuando se publiquen los resultados del estudio realizado sobre las pinturas de la estación referida (Baldellou, Painaud y Calvo 1982), si bien serán recogidas en trabajos posteriores (Baldellou, Painaud y Calvo 1983) y en otros de índole general.

LOCALIZACIÓN

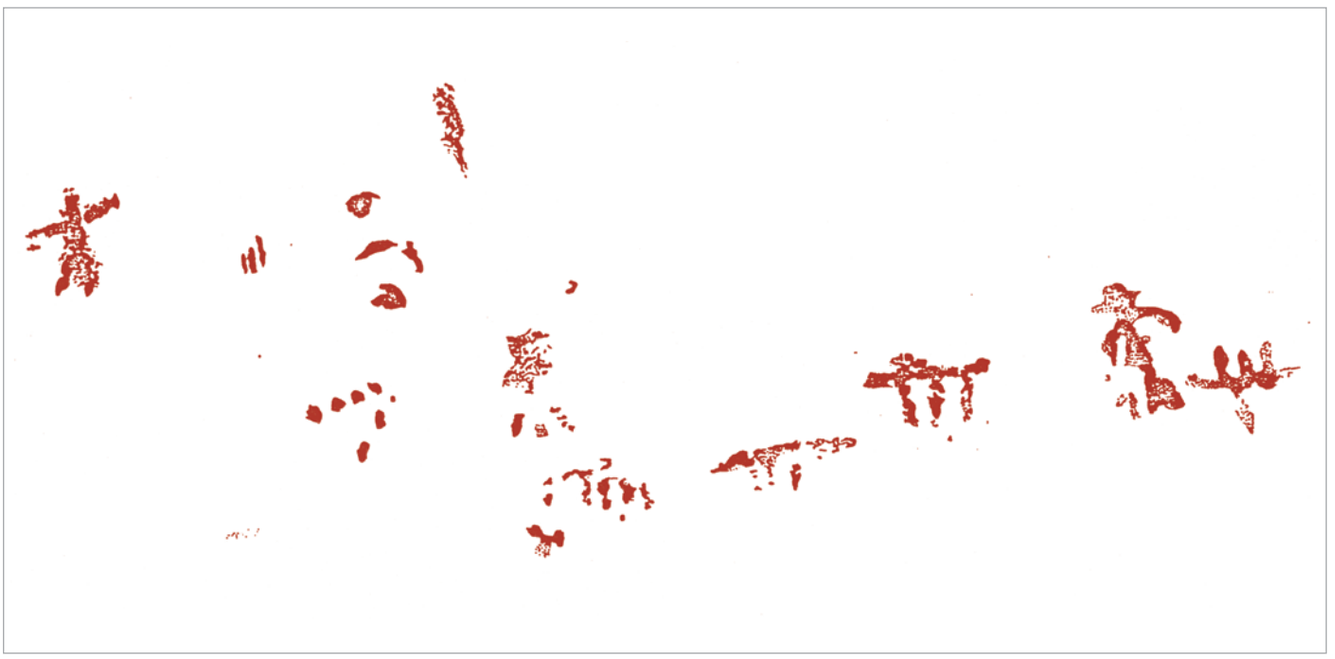
La denominación de "cueva" aparece justificada en este caso. Se trata de una gran oquedad abierta en el barranco de la Fuente, cercana de la villa de Alquézar, que alcanza los 45 metros de longitud, 17 metros de altura y 28 de profundidad máxima.

El trayecto hasta la cueva resulta relativamente fácil, ya que basta con seguir el cauce del río, si bien el acceso aparece más complicado por la escarpadura que hay que salvar para llegar a la cavidad, a la que se llega por un estrecho paso colgado directamente sobre el cauce del río.

DESCRIPCIÓN

Las representaciones contenidas en la estación se distribuyen en tres sectores bien diferenciados desde el punto de vista temático y cromático, aunque no estilístico.

En el primer sector aparecen una serie de puntuaciones o cortas digitaciones de color negro que en un caso se ordenan en cuatro alineaciones verticales y paralelas entre sí con un número de puntos que varía entre 10 y 12. A escasos centímetros de esta formación, y también realizadas en negro, se reconocen tres cuadrúpedos esquemáticos y otros dos posibles, que



Calco según Baldellou et *alii*, 1982

responden a los patrones más esquemáticos, pudiéndoseles definir como pectiniformes. Un mera línea horizontal hace de cuerpo mientras que cuatro verticales más cortas representan las patas. Tan sólo en un caso se adivina un corto trazo vertical en el extremo izquierdo de la figura, configurando una oreja.

En el sector 2 las representaciones se confeccionaron en color rojo oscuro, aunque mantienen criterios esquemáticos o semiesquemáticos de aspecto bastante tosco. En esta zona aparecen, junto a restos y manchas informes, dos claros cuadrúpedos y otros dos dudosos, con la particularidad de que uno de ellos se representaría con las patas hacia arriba, como muerto, interpretación que vendría avalada por un trazo lineal clavado en el dorso del animal y que podría tratarse de una especie de flecha o venablo.

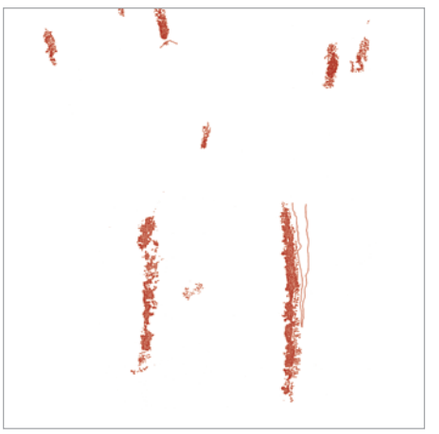
En cuanto a las representaciones humanas se aprecia una diferenciación estilística. Una se plasmó mediante un mero trazo vertical para el cuerpo, otro horizontal para los brazos y uno oblicuo para una pierna; en el otro caso la cabeza adquiere cierto volumen, quizás con un tocado, brazos arqueados y hacia abajo, mientras que el cuerpo fue tratado muy sencillamente engrosando la zona inferior a modo de dos piernas muy cortas y gruesas o como una posible falda.

En el último de los sectores tan sólo se reconoce un trazo vertical o digitación que se desarrolla en paralelo a una colada calcítica de la roca.

Abrigos de Malforá

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Trazos lineales



Calco según Baldellou et *alii*, 1982

HISTORIA

El descubrimiento de las pinturas rupestres de este grupo de abrigos se circunscribe al marco de las prospecciones intensivas realizadas por el Museo Provincial de Huesca, en cuya campaña de 1983 se hallarían las pinturas referidas en este apartado. Con todo, las primeras referencias a las manifestaciones artísticas contenidas en las estaciones se deben a V. Baldellou (1985 y 1987), sin que hasta el momento se haya publicado un estudio monográfico de las mismas.

LOCALIZACIÓN

Los tres abrigos se localizan en la denominada partida de Malforá que se extiende en la margen derecha del río Vero, dentro del término municipal de Alquézar. El campo de visibilidad desde las estaciones decoradas resulta amplio, al localizarse en la zona alta del farallón rocoso.

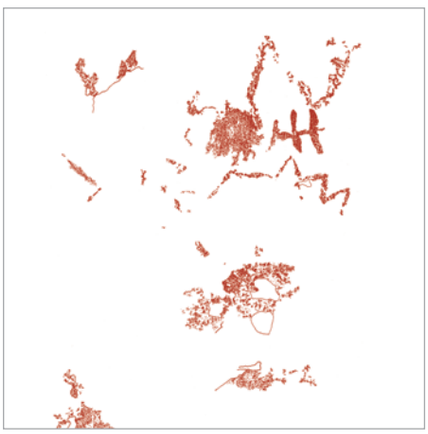
DESCRIPCIÓN

La práctica totalidad de las figuraciones aparecen en el abrigo de Malforá I. Las 18 representaciones en color rojo contabilizadas se dividen en dos sectores o paneles sin que sea posible reconocer forma identificable fuera de las agrupaciones de las barras o trazos verticales y digitaciones que pueden aparecer aisladas o bien en grupos.

En los abrigos de Malforá II y Malforá III tan sólo se observa una única representación que repite la misma temática, barras o digitaciones, que en el primero de los abrigos.

Abrigos del Corral de la Gascona

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO



Calco según Baldellou et *alii*, 1982

Líneas quebradas y signos

HISTORIA

A la intensa actividad del Museo Provincial de Huesca, encabezado por V. Baldellou, se debe el descubrimiento en 1983, y su posterior catalogación y estudio, de los abrigos del Corral de la Gascona. Estos conjuntos no cuentan con una monografía, si bien se han publicado diversas notas acerca de sus representaciones (Baldellou 1985 y 1987).

LOCALIZACIÓN

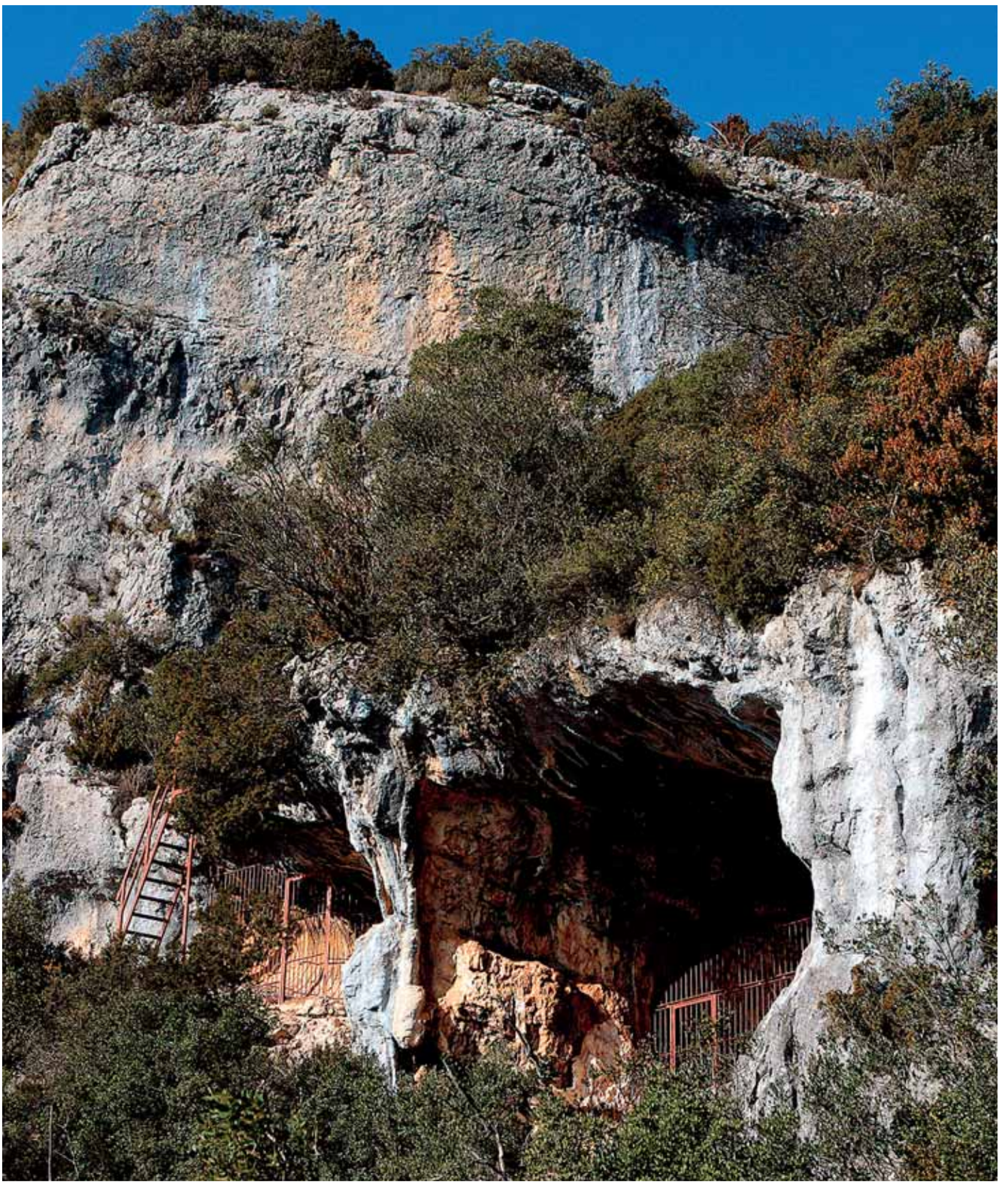
Los abrigos se localizan en el término municipal de Alquézar, abriéndose en un farallón rocoso relativamente cercano a la población de San Pelegrín. La diferencia en cuanto a las dimensiones de ambos conjuntos resulta manifiesta. Así, el abrigo del Corral de la Gascona I alcanza más de 20 metros de abertura en la boca por 8 de profundidad máxima, mientras que el segundo se podría definir casi como una pequeña hornacina abierta en la roca a la que se accede en cuclillas.

DESCRIPCIÓN

Son 18 las representaciones contenidas entre los dos abrigos, siendo el primero de ellos el que cuenta con una mayor cantidad. En éste las figuras se localizan preferentemente en la pared izquierda y centro de la cavidad, estando compuestas por diversos restos pictóricos inidentificables y manchas, entre los que se podrían describir algunos en forma de barras verticales o digitaciones.

En la pequeña oquedad del Corral de la Gascona II, muy próxima al conjunto principal en dirección Este, tan sólo se representaron tres elementos figurativos, dos de ellos de idéntica temática, líneas quebradas o zig-zags, en color rojo y negro, y una especie de pectiniforme de tonalidad rojiza.

Paisaje del río Vero desde los abrigos de Barfaluy



Abrigos de Barfaluy

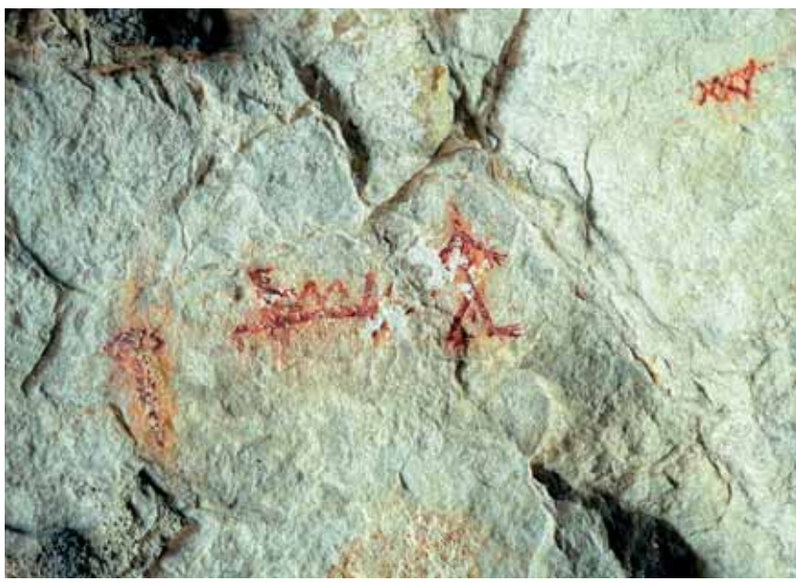
Abrigos de Barfaluy

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Barfaluy I, antropomorfo

Barfaluy I, cuadrúpedos

Calco según Baldellou et *alii*, 1992



Barfaluy I, hombre con narria

HISTORIA

Los conjuntos decorados fueron descubiertos en el transcurso de las prospecciones arqueológicas llevadas a cabo por el equipo del Museo de Huesca durante los años ochenta del pasado siglo. Tras el estudio pormenorizado de las mismas y la confección de los calcos serían publicadas con motivo del 50º Aniversario de la revista Empuries (Baldellou et alli 1993c), si bien fueron objeto de una breve publicación de carácter divulgativo con anterioridad (Baldellou 1992a).

LOCALIZACIÓN

Los abrigos se abren en las altas paredes calcáreas del barranco de la Choca, no muy lejos de su confluencia con el río Vero y cercanos al conjunto de la Fajana de Casabón. El acceso a los conjuntos decorados, que ocupan los diferentes covachos que se abren contiguos unos a otros, se realiza a pie siguiendo una pista o senda de los carboneros bien señalizado que parte de Lecina. El trayecto, relativamente duro, culmina en unas escaleras metálicas que permiten el acceso a una especie de amplia cornisa donde se abren las cavidades. En alguna de éstas es posible observar los restos de antiguos arnales hoy en desuso.

El paisaje desde los abrigos decorados resulta impresionante, dando la sensación de estar prácticamente colgados de las paredes verticales que conforman el barranco, permitiendo, asimismo, establecer contacto visual con otras zonas decoradas, como Cueva Palomera.

Abrigos de Barfaluy

Barfaluy II, interior

Barfaluy II, antropomorfo y mancha

Barfaluy II, antropomorfos

Barfaluy II, antropomorfos ramiformes

DESCRIPCIÓN

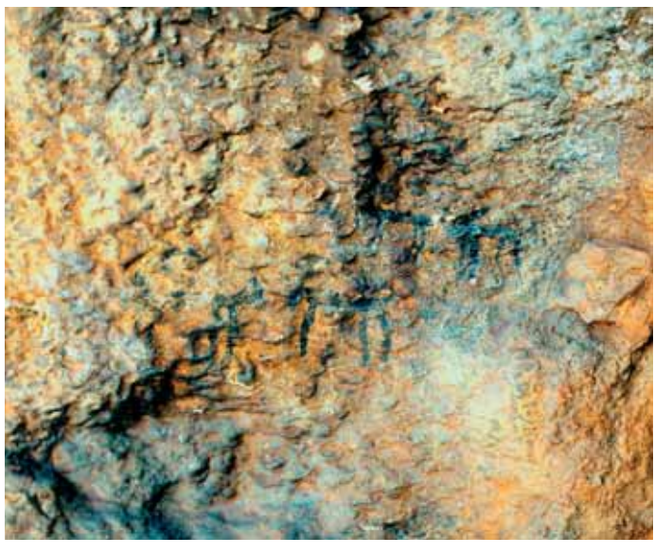
La totalidad de las representaciones contenidas en estas estaciones se corresponden con antropomorfos, cuadrúpedos o signos esquemáticos. El estado de conservación de algunas de estas pinturas, unido a la singularidad de las mismas y a las escenas representadas hacen de estos abrigos unos de los más interesantes del conjunto esquemático del Parque Cultural del Río Vero.

En este sentido destacan los antropomorfos esquemáticos de Barfaluy I, en los que se resaltaron los dedos de los pies y de las manos. Una de estas representaciones parece tirar mediante una cuerda de un objeto (tal vez un trineo o narria o quizá un cuadrúpedo esquemático sin extremidades inferiores) sobre el que descansa otro antropomorfo. A la derecha de esta escena aparecen una serie de figuras, igualmente esquemáticas y con la misma tonalidad. Una figura humana orientada a la derecha se representó con las piernas y los brazos abiertos destacándose en las extremidades, como ocurre en el caso anterior, los dedos que varían en número de cuatro y tres. Asimismo, entre las piernas y sin que se aprecie contacto directo con la figura se plasmó un punto redondeado de pequeñas dimensiones. A escasos dos centímetros de la cabeza del antropomorfo se plasmó una especie de signo en forma de Y invertida con el trazo central bastante alargado, tal vez la figura de otro antropomorfo inacabada.

Por debajo de la representación definida aparecen una serie de trazos mal conservados y dos cuadrúpedos esquemáticos de color rojo anaranjado. Los animales, figurados en el mismo plano horizontal, se pintaron mediante un simple trazo para la representación del cuerpo que termina en ambos extremas en ligeras inclinariones para señalar la cabeza y la cola del animal, que en un caso se muestra doblada. Dos trazos verticales indican las orejas de los zoomorfos, mientras que otros cuatro representan las patas.

En el sector 3 del abrigo aparece un signo compuesto por trazos en forma de W distribuidos verticalmente y yuxtapuestos entre sí.

Barfaluy II, signos



Barfaluy III, capridos

En el abrigo de Barfaluy II nuevamente es la temática antropomorfa la que predomina, siempre de estilo esquemático, si bien en este caso se destaca una representación humana montada sobre un cuadrúpedo. En el sector 3 del abrigo aparece al menos una nueva figura humana esquemática aunque con una serie de convenciones o rasgos estilísticos muchos más estilizados. Así pues, un fino y largo trazo vertical hace de cuerpo y cabeza, la cual no se destaca mediante ningún tipo de tratamiento o engrosamiento. Las piernas aparecen representados por dos trazos oblicuos en forma de V invertida. Esta misma convención se empleó en la realización de dos pares de brazos o bien un par de brazos y adornos.

Al Oeste de esta cavidad, se encuentra la de Barfaluy III, en cuyo sector 2 se representó un grupo de seis cápridos esquemáticos dirigiéndose a la izquierda y de una tonalidad negruzca. En todos ellos las convenciones empleadas fueron las mismas. Un trazo horizontal como cuerpo, sin que se destaque o represente la cabeza del animal, que tan sólo se reconoce por las dos líneas curvas paralelas que representan la cornamenta, mientras que cuatro trazos verticales más finos configuran las patas. A unos 15 centímetros por encima del grupo de cápridos y ligeramente desplazado hacia la derecha de éste, se observa la figura, parcialmente conservada y en la misma tonalidad oscura, de un ciervo macho con una gran cornamenta formada por un grueso trazo vertical y múltiples líneas cortas y finas que surgen de la anterior.

A unos 50 metros hacia el Oeste del conjunto anterior existe un abrigo de algo más de 10 metros de longitud por 4 de profundidad máxima en el que se constata la existencia de un grupo de digitaciones en color negro. Éstas forman alineaciones paralelas entre sí con un número variable de puntuaciones en cada una de ellas. Asimismo, se atestigua la presencia de un signo en forma de T, parcialmente conservado.

Covachos de Fajana de Pera

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Alineaciones

Calco según Calvo, 1993

HISTORIA

El descubrimiento de estas pinturas se debe a P. Minvielle quien en una breve nota sobre montañismo apunta la existencia de pinturas en diversos abrigos de la zona (Minvielle 1968). El conjunto será estudiado en 1969 por A. Beltrán, quien publicará un avance con los primeros resultados dos años más tarde. En 1972 aparece una monografía en la que se estudian las pinturas esquemáticas de Lecina (Beltrán 1972), siendo más tarde recogidas y citadas por V. Baldellou (1987). Publicándose un nuevo calco en 1997 (Hameau y Painaud 1997).

LOCALIZACIÓN

Los covachos se ubican en el término municipal de Lecina, al Sur de ésta localidad, abriéndose directamente sobre la margen derecha del río Vero, muy próximos a la desembocadura del barranco de la Choca, y sobre las paredes calizas a casi cien metros sobre el cauce del río, en una localización relativamente próxima a los conjuntos de Lecina Superior, Escaleretas y Gallinero.

DESCRIPCIÓN

Los restos pictóricos contenidos en estos abrigos resultan relativamente escasos, mal conservados y poco concluyentes. Así, en los abrigos contiguos de Fajana de Pera I y II se aprecian hasta 24 restos pictóricos, ninguno de ellos figurativo, si bien se distingue un signo en forma de cayado y otro de morfología circular en la primera de las estaciones. Manchas informes y digitaciones conforman la restante decoración de los abrigos.

A unos 740 m.s.n.m. y al Sur de los anteriores se abre el abrigo de Fajana de Pera Superior. En la cavidad, de dimensiones medias que oscilan entre los diez metros de longitud por dos de profundidad, se conservan 18 restos figurativos entre los que destacan tres digitaciones verticales paralelas en las que parecen diferenciarse las falanges de los dedos.

Covacho Grande de las Escaleretas

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Signos

HISTORIA

El descubrimiento de estas pinturas se deben a P. Minvielle quien apuntó la existencia de las pinturas rupestres en una breve nota sobre montañismo (Minvielle 1968). El conjunto fue estudiado por A. Beltrán un año después de la publicación de Minvielle, obteniendo como resultado un análisis preliminar de las representaciones que serán recogidas en la monografía que recoge las pinturas esquemáticas de Lecina (Beltrán 1972).

LOCALIZACIÓN

Colgado en el mismo farallón que el abrigo de Lecina Superior, unos metros por debajo de éste pero en su misma vertical, el Covacho grande de las Escaleretas se encuentra muy expuesto a la luz, contando con un gran desarrollo longitudinal que supera los veinte metros, aunque resulta poco profundo. La propia pared del abrigo se desarrolla en un plano inclinado, lo que aumenta la acción de los agentes atmosféricos sobre la superficie rocosa que aparece muy afectada por desconchados. Continuando el farallón en el que se encuentra el abrigo decorado encontramos una pequeña vía ferrata equipada con un pasamanos de sirga metálica que permite salvar un estrecho paso que se abre casi directamente sobre el cortado, y en el que encontramos un precioso arco natural.

DESCRIPCIÓN

En el abrigo, de una gran longitud, es posible establecer tres zonas o paneles con restos de pintura. En el primer sector decorado se constata tan sólo la existencia de dos restos de color rojo vivo, tendentes al anaranjado. El primero es un mero trazo lineal vertical mientras que el segundo, a escasos centímetros a la derecha del anterior, se podría definir como una especie de signo en V invertida con dos cortos trazos oblicuos orientados a la izquierda en los extremos inferiores y una ligera prolongación del vértice, sería interpretada por Beltrán como la mitad inferior de una representación humana (Beltrán 1972: 9). En la zona media del friso decorado aparece el segundo conjunto de restos pictóricos compuesto por una serie de trazos lineales cortos de color rojo y una dedada, sin que sea posible advertir morfología alguna definida, con la excepción de un signo en forma de punta de flecha parcialmente conservado. En el tercer panel decorado, situado casi en el extremo terminal del friso, se aprecian restos bastante perdidos de pequeñas dedadas, así como un signo de color rojo oscuro en forma de punta de flecha compuesto por dos trazos oblicuos y uno central vertical con el vértice hacia arriba en el que se aprecia una pequeña prolongación, y que podría verse como el tronco, brazos y cabeza de un antropomorfo esquemático.

Covachos de Gallinero

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Covachos de Gallinero desde el mirador de Río Vero

HISTORIA

Fue P. Minvielle el descubridor de estas pinturas, recogiendo su existencia en una breve publicación en la que también se hace mención a otros conjuntos decorados de la zona (Minvielle, 1968). Un año más tarde sería estudiado por A. Beltrán, ofreciendo una aproximación a las mismas en 1971, y dedicando un espacio más amplio en la monografía sobre los abrigos esquemáticos de Lecina (Beltrán, 1972). Los estudios más recientes son los realizados por P. Hameau y A. Painaud en los que se ofrece un nuevo calco del conjunto (Hameau y Painaud, 1997 y 2006-2008).

LOCALIZACIÓN

En el término municipal de Lecina, en una zona dominada por múltiples covachos y abrigos cuya abundancia otorga el nombre de Gallinero a la zona, se abren cuatro abrigos que responden a la misma denominación. Muy cercanos a la confluencia de los barrancos de la Choca y del Basender, su altura con respecto al cauce del río les permite dominar buena parte de su recorrido.

La ubicación de los abrigos, aunque cercanos entre sí, resulta difícil e incluso arriesgada en algún caso, debiendo salvar desniveles verticales sobre el propio barranco.

DESCRIPCIÓN

Las pinturas del abrigo de Gallinero I están realizadas mediante trazos lineales finos de estilo esquemático con el que se representan una serie de zoomorfos de apariencia un tanto descuidada de manera que no resulta extraña la representación de una sola pata trasera. Otros restos figurativos se podrían corresponder con una posible representación humana tipo “salamandra” y esquematizaciones de astas de ciervo.

El abrigo de Gallinero II se encuentra sobre el anterior, de manera que para acceder a él se debe ascender por la pared casi vertical. Las pinturas se encuentran en la zona

Calco de Gallinero II, según Baldellou, 1983-1987

derecha de la cavidad, algunas de ellas en la parte más exterior, lo que ha dificultado su conservación. Con todo, este conjunto resulta el más espectacular de los cuatro. En éste se definen hasta 52 representaciones, la mayor parte de ellas pertenecientes a cuadrúpedos de diferentes especies, si bien también se constata la presencia de antropomorfos, símbolos soliformes, arboriformes y signos de interpretación dudosa.

A pesar del alto grado de esquematismo empleado en la realización de los animales, Beltrán identifica la presencia de bóvidos; posibles équidos, uno de ellos montado por una esquematización humana en "phi"; y cápridos. En un caso, y a pesar de la simplicidad de los trazos en la representación del cuerpo y de las patas, dos líneas verticales fueron bien modeladas adoptando la forma de unas largas orejas que podrían identificar al animal como un posible asno. Merece destacarse que algunas de estas figuras animales fueron representadas en grupos numerosos, quizás verdaderos rebaños, adoptando una disposición oblicua ascendente, tal vez con la intención de captar la acción de subir las escarpadas laderas de los barrancos que enmarcan la composición.

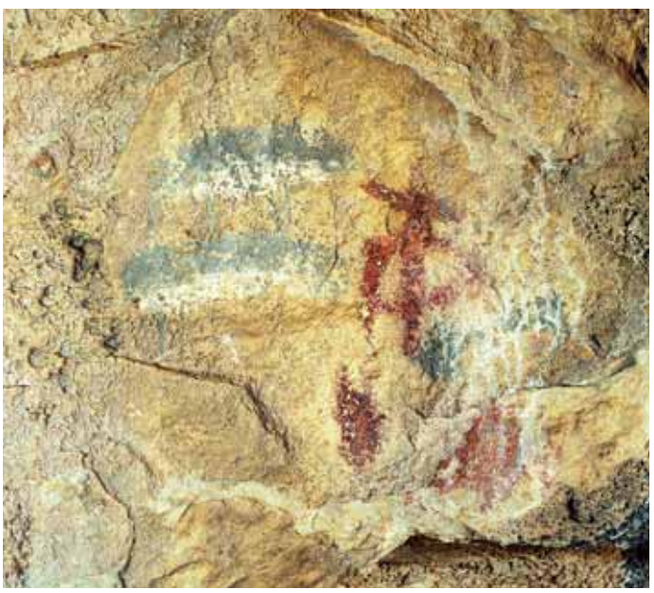
El acceso a Gallinero III se realiza a partir del anterior, si bien resulta difícil al tener que subir nuevamente por la pared vertical. Son dos las cavidades que componen Gallinero III, la A y la B. En la primera de ellas tan sólo se cuentan seis figuras, desigualmente conservadas y en las que es posible definir dos soliformes y otros tantos cuadrúpedos todos ellos del mismo estilo esquemático presente en los anteriores conjuntos. En el abrigo de Gallinero III B, cavidad localizada al Norte de la anterior, se definieron un cruciforme de gruesas líneas y diversas figuras animales, algunas de ellas con dos trazos interpretables como orejas o cuernos

Paisaje desde el abrigo de Lecina Superior

Covacho de Lecina Superior

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Cuadrúpedos



Antropomorfo y cuadrúpedos

Calco según Baldellou et *alii*, 1989

HISTORIA

El hallazgo de este abrigo se enmarca en el contexto de los trabajos de prospecciones intensivas realizados por el Museo Provincial de Huesca dirigidos por V. Baldellou, siendo dado a conocer en 1989 (Baldellou; Painaud y Calvo 1989).

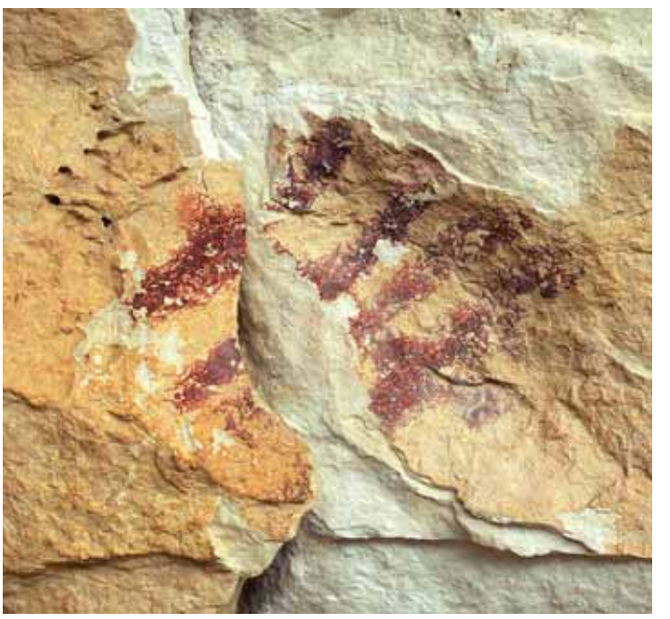
LOCALIZACIÓN

El abrigo forma parte de la misma partida conocida como Fajana de Pera, si bien el posterior descubrimiento de este abrigo con respecto a los otros ubicados en la misma zona y ya publicados con anterioridad (Beltrán 1971; 1971-1972 y 1972) haría que se variara la denominación del conjunto con el objeto de evitar confusiones (Baldellou; Painaud y Calvo 1989: 148). La ubicación del friso decorado resulta estratégica, al encontrarse próximo a la confluencia del barranco de la Choca con el río Vero. El abrigo, que se abre a 760 m.s.n.m. en el monte de Lecina, domina desde lo alto del barranco el curso del mismo, alcanzando unas dimensiones notables en su desarrollo, traducidas en casi 20 metros de longitud por algo más de 12 de profundidad desde el que se obtiene una de las panorámicas más espectaculares de todo el Vero.

Covacho de Lecina Superior

Ciervo

Signo o zoomorfo



Pectiniforme

DESCRIPCIÓN

Las representaciones se distribuyen en seis sectores diferentes a lo largo del abrigo. De entre éstas destacan por su número las digitaciones o trazos lineales, entre los que cabe resaltar un conjunto realizado en negro y compuesto por 15 trazos cortos verticales y paralelos dispuestos en una fila ligeramente inclinada. Por delante de esta "procesión" aparece la figura de un cuadrúpedo esquemático en el que el trazo horizontal que conforma el cuerpo se curva ligeramente en sus extremos y hacia arriba para remarcar la cola y la cabeza del animal, de la que surgen dos toscos trazos identificados como las orejas.

En el sector 3 se identifican tres representaciones animales de cuerpos gruesos y patas conformadas por meros trazos lineales verticales y muy finos, sin que se destaquen otros rasgos, con excepción de la cola, que permitan definir la especie. En relación con éstas aparece una figura antropomorfa esquemática con el brazo izquierdo levantado y las piernas dobladas adoptando una morfología en "asa". Lo más destacable de las representaciones animales referidas es el empleo del color gris para la conformación de la zona superior del cuerpo y las patas, mientras que se aprovecharon sendas formaciones calcíticas de tonalidad blanquecina para simular la zona abdominal de los animales.

Junto a diversos signos de tendencia esquemática (trazos lineales verticales u oblicuos cruzados transversalmente por otros trazos lineales y paralelos entre sí), restos inidentificables o manchas, presentes en todos los

Pectiforme

Trazos

sectores de la estación decorada, aparecen en el sector 5 las figuraciones mejor conservadas. Éstas no se corresponden con la tendencia esquemática observada en los casos anteriores, sino que obedecen a convenciones tendentes a un mayor naturalismo. Destacan dos figuras de tamaños diferentes pero muy próximas entre sí y con iguales rasgos estilísticos que parecen formar una misma escena. Una de ellas se define por su cuerpo masivo, de tendencia redondeada en los cuartos traseros, de los que surge una pequeña cola que aparece estirada, cuatro trazos verticales representan las rígidas patas del animal, mientras que de la cabeza surgen dos trazos verticales identificados con las orejas, destacando el diseño, hasta cierto punto correcto, del hocico y la papada de lo que se define como bóvido. A escasos centímetros por encima y a la derecha de este conjunto de figuras, y tal vez en relación con éste, se observa un nuevo cuadrúpedo de menores dimensiones y más estilizado, aunque no esquemático. Se caracteriza por una larga cola y unas orejas puntiagudas junto a un hocico fino y apuntado que ha hecho que se defina como un posible cánido.

En el último panel, y alejado unos dos metros a la izquierda del anterior, se constata la presencia de una figura de ciervo orientado a la derecha y de aspecto subnaturalista tosco, también de color negro, con algunas convenciones propias del esquematismo, como la representación de la cornamenta formada por dos finos trazos verticales de los que surgen otros más pequeños hacia el exterior.

Covachos de Huerto Raso

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Digitaciones

Calco según Baldellou et *alii*, 1989

HISTORIA

El hallazgo de este abrigo se enmarca en el contexto de los trabajos de prospecciones intensivas realizados por el Museo Provincial de Huesca dirigidos por V. Baldellou, siendo dado a conocer en 1989 (Baldellou; Painaud y Calvo 1989).

LOCALIZACIÓN

Los abrigos se sitúan en el denominado monte de Lecina, abriéndose directamente sobre el cauce del río Vero en su margen derecha a una altura comprendida entre 640-660 m.s.n.m. cerca de la desembocadura del barranco de la Choca y del Basender. Un gran panorámica del entorno en el que se ubican los abrigos se puede obtener desde el mirador del río Vero que se abre a pocos metros de la carretera que va desde Lecina a Colungo, aunque los abrigos decorados se encuentran prácticamente en la base de la pared.

DESCRIPCIÓN

El primero de los covachos, situado a 640 m.s.n.m. cuenta tan sólo con tres grupos de digitaciones en rojo desigualmente conservadas, ya que en algún caso se presentan muy desvaídas. El primero de los grupos, ubicado más a la izquierda, es también el mejor conservado, estando compuesto por cuatro trazos verticales paralelos de unos nueve centímetros de longitud. Las otras dos agrupaciones, conformadas por cuatro y tres trazos verticales, ligeramente inclinados y paralelos, ubicadas a la derecha de la primera, se muestran más difusas o perdidas.

El acceso al abrigo de Huerto Raso II resulta más complicado ya que se encuentra colgado a unos 60 metros del suelo, resultando imposible su observación si no se emplea material de escalada. Los siete metros de longitud de la cavidad cobija hasta diez restos pictóricos de desigual relevancia y en diferente estado de conservación distribuidos en cuatro sectores. En un único caso es posible reconocer los restos de una representación antropomorfa de tipo en doble Y con las piernas muy cortas con respecto a una de las extremidades superiores. En la misma tonalidad y a unos 30 centímetros por encima y a la derecha de esta figura se conservan dos trazos convergentes en forma de V invertida que tal vez pudieron conformar la parte inferior de otro antropomorfo en doble Y. El resto de representaciones se reduce a meros trazos lineales verticales, horizontales u oblicuos que en algún caso, como ocurre en los sectores tres y cuatro, se agrupan formando conjuntos de tres barras verticales o ligeramente inclinadas y paralelas entre sí.

Cueva de Malifeto

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Calco según Baldellou, 1987

Escaleriforme

HISTORIA

Las pinturas fueron descubiertas en 1986 por el equipo del Museo de Huesca dirigido por V. Baldellou, quien daría a conocer el conjunto en una breve cita y descripción en 1987, siendo objeto de posteriores referencias pero sin que se haya llevado a cabo una campaña de estudio específica sobre la estación.

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en el término municipal de Bárcabo, si bien se encuentra más cerca de la población de Betorz. El abrigo, de reducidas dimensiones, se abre a 1.280 m. s.n.m., en una áspera y abrupta zona.

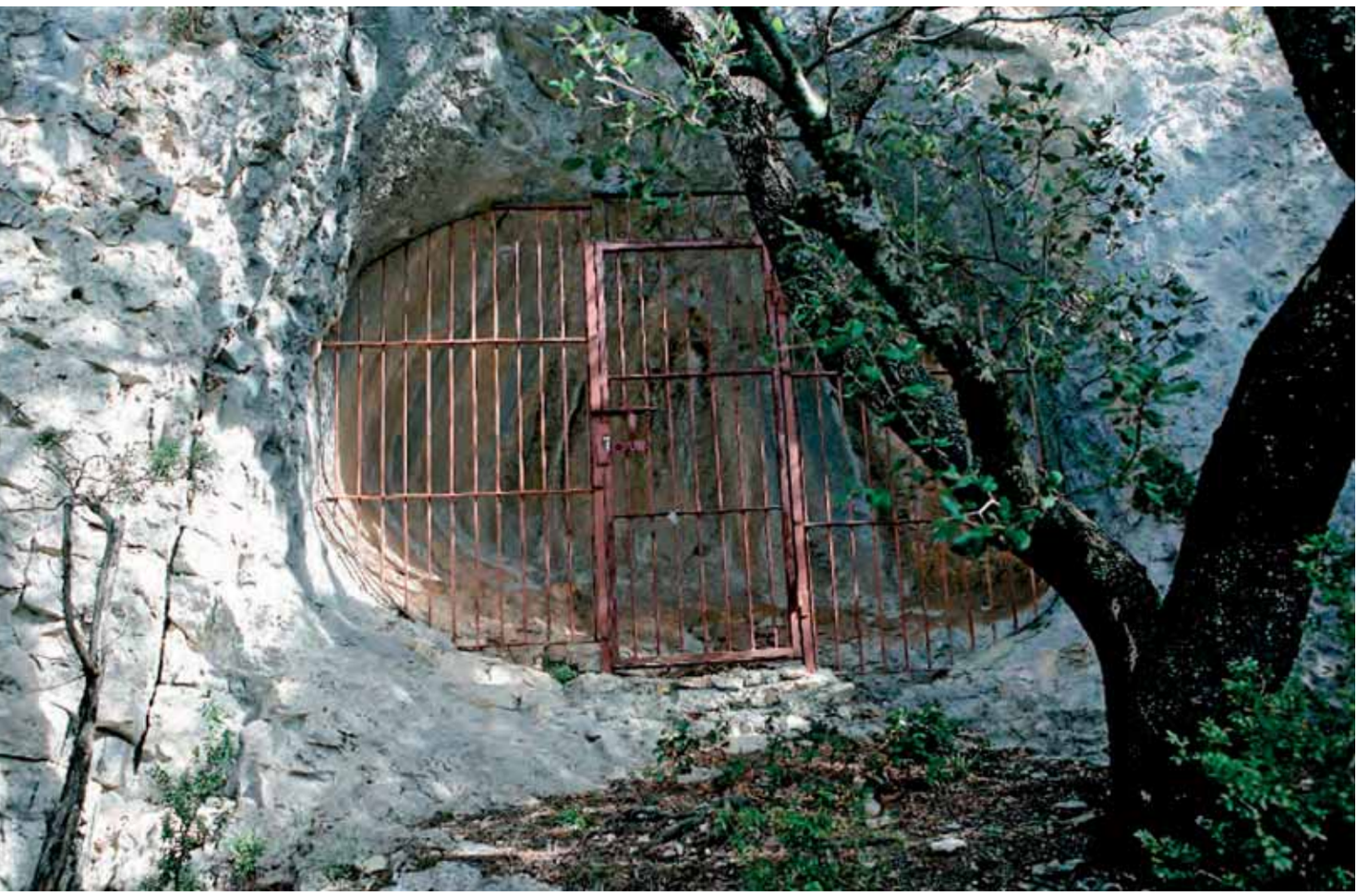
DESCRIPCIÓN

Las figuras que contiene la cueva son muy escasas, todas ellas de estilo esquemático y de la misma tonalidad roja. De las representaciones aludidas cuatro se pueden definir como meras digitaciones o barras verticales, y otra como un escaleriforme compuesto por dos trazos ligeramente inclinados y paralelos entre sí, unidos por cuatro líneas transversales más cortas y someramente más delgadas.

Escasos centímetros por debajo y a la derecha de esta figura, se aprecia un único trazo lineal inclinado en dirección opuesta al escaleriforme.

Covacho de Labarta

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO



HISTORIA

El hallazgo de este abrigo se enmarca en el contexto de los trabajos de prospecciones intensivas realizados por el Museo Provincial de Huesca dirigidos por V. Baldellou, siendo dado a conocer en 1986 (Baldellou; Painaud y Calvo 1986). La interesante superposición contenida en esta estación ha hecho que fuera citada en numerosos trabajos sobre arte rupestre en Aragón, entre los que destacan los de A. Beltrán (1993) y P. Utrilla (2000).

LOCALIZACIÓN

La estación decorada se ubica en el término municipal de Adahuesca, abriéndose en las estribaciones rocosas homónimas. Al abrigo se accede a pie, si bien es posible realizar parte del camino en vehículo por la pista que lleva al denominado Mesón de Sevil.

DESCRIPCIÓN

Las pinturas se encuentran muy agrupadas en el abrigo. Éste, con unas dimensiones de algo más de 4 metros de longitud por 3,5 de altura y casi 3 de altura, se encuentra orientado al Suroeste.

Las representaciones pictóricas responden a dos estilos completamente diferentes cuya superposición ha suscitado importantes cuestiones acerca de la cronología del arte rupestre levantino.

El primer conjunto se compone de unos signos geométricos de color rojo claro, del tipo denominado lineal-geométrico, terminología aceptada por diversos autores para las figuraciones referidas. Se trata de una serie de trazos angulares en forma de M cuyo vértice inferior aparece encajado en el espacio formado por los dos vértices superiores conformando una especie de desarrollo vertical en el que se aprecia la conjunción de

Motivos lineales-geométricos y restos de tres cérvidos

Calco según Calvo, 1993

hasta siete de estos trazos. Una nueva serie similar al esquema anterior, aunque de diferente coloración y de menor tamaño, se observa a unos 17 centímetros más abajo del primero.

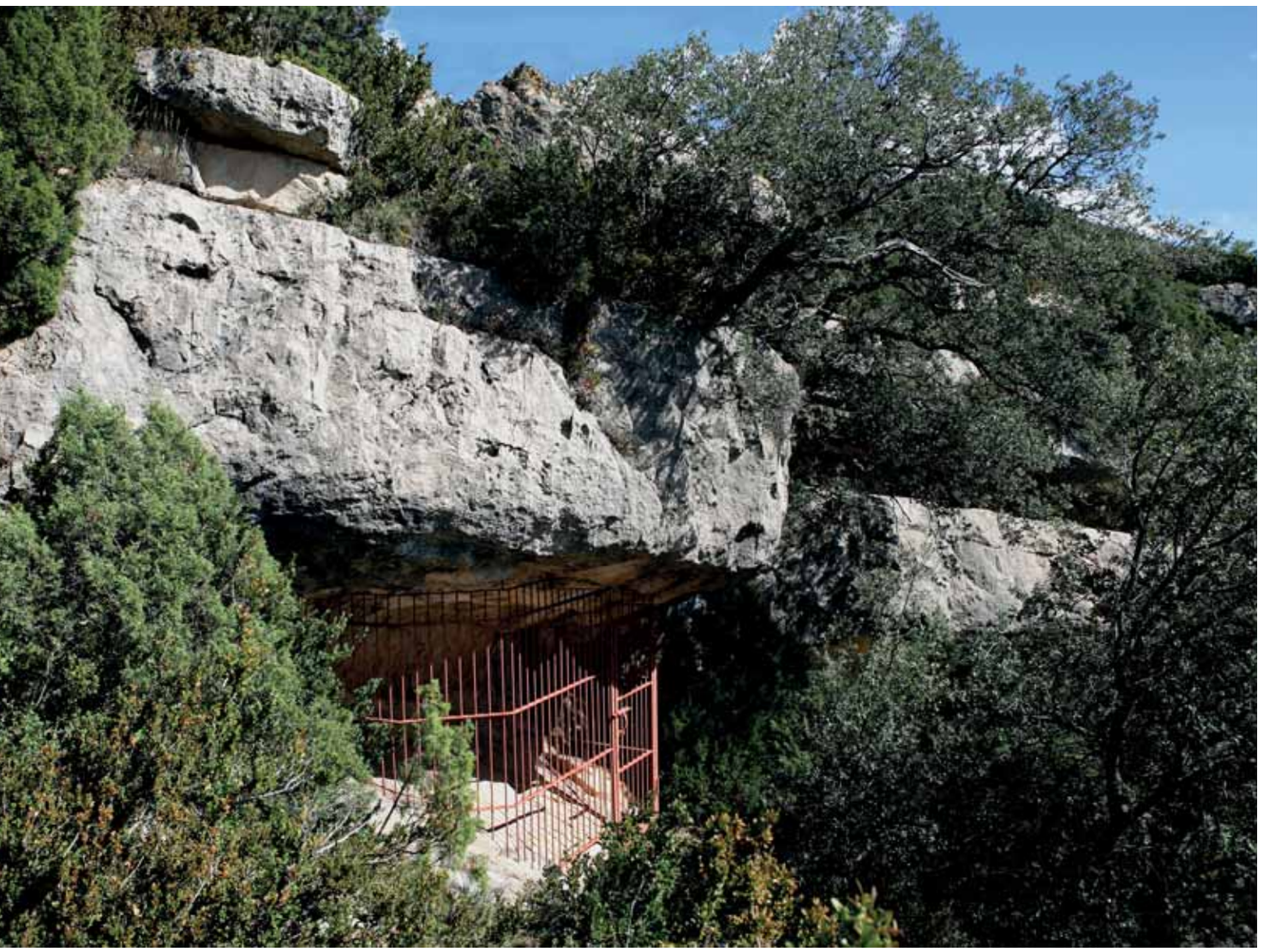
Entre las representaciones descritas se pintaron tres figuras zoomorfas, dos de las cuales se superponen directamente a los signos geométricos. Estas figuraciones se muestran parcialmente conservadas, tan sólo parte del cuerpo, patas delanteras y cuello del animal. La primera de estas figuras parece corresponderse con un cérvido de estilo naturalista de tonalidad negruzca y orientado a la derecha que se superpone al segundo de los signos geométricos descritos. Conserva parte del cuerpo, denotando unas precisas proporciones con respecto a las patas delanteras, las únicas conservadas, en las que se representaron las articulaciones de las mismas y las pezuñas. Restos de pintura parecen corresponderse con la cabeza del animal, apuntándose una morfología de tendencia triangular para la misma.

Sobre el lomo de esta figura se superponen las patas delanteras de otra representación animal, aunque aparece peor conservada. Asimismo, el tratamiento estilístico y técnico observado en esta representación no participa del realismo y detalle descrito en la anterior. La coloración rojiza contrasta abiertamente sobre la figura precedente, subrayando la realización de este segundo cuadrúpedo en un momento posterior. Tan sólo se conserva el tercio delantero del animal del que destacan las patas más gruesas y de peor factura que las del cérvido ya descrito, y un largo cuello con una serie de restos que pertenecerían a la cabeza prácticamente perdida. Esta misma representación también se ha interpretado de forma muy diferente. En una segunda descripción se contempla la posibilidad de que lo definido como cuerpo del cuadrúpedo se correspondiera en realidad con una cabeza maciza de un animal, quizá de jabalí, en posición oblicua hacia la izquierda, con las patas delanteras extendidas hacia delante como si cayera o saltara.

Sobre esta figura se advierten los trazos pertenecientes a otro posible cuadrúpedo de color granate, y del que tan sólo se conserva la parte central del cuerpo y restos de las patas que no permiten reconocer la orientación de la figura que se superpone a los signos geométricos comentados en primer lugar.

Diversos restos ilegibles o inidentificables salpican las zonas cercanas a las representaciones descritas.

Covachos de La Raja



HISTORIA

El descubrimiento de las pinturas rupestres de los covachos de La Raja se debe a E. Anía, quien lo comunicaría al equipo de investigación del Museo Provincial de Huesca, publicando el estudio monográfico de los mismos en 1997 (Baldellou et alii 1997).

LOCALIZACIÓN

Los covachos decorados se muestran muy próximos entre sí estableciéndose una clara diferenciación en función del estilo artístico de las representaciones contenidas. Ambos abrigos se abren a unos 1.200 m.s.n.m. en el término municipal de Nueno, cercanos a la ciudad de Huesca, en una formación calcárea cercana al núcleo de Santa Eulalia de la Peña.

DESCRIPCIÓN

El abrigo de La Raja L cuenta con unas dimensiones que superan los 10 metros de longitud por 3 de profundidad, habiéndose seleccionado la zona central del mismo para la realización de las pinturas. En éste se observan ocho representaciones de las que cinco responden a criterios naturalistas y sólo una a esquemáticos. El grado de realismo se muestra diferenciado según las figuraciones. Así, se representó un ciervo de apenas 6 centímetros de longitud en posición estática, con el cuello erguido y orientado a la derecha con unas patas de tendencia lineal sin apenas tratamiento anatómico y unas astas en perspectiva torcida y ramificación poco ortodoxa. En el mismo espacio del abrigo, aunque no rela-

Restos de pintura

Bóvido

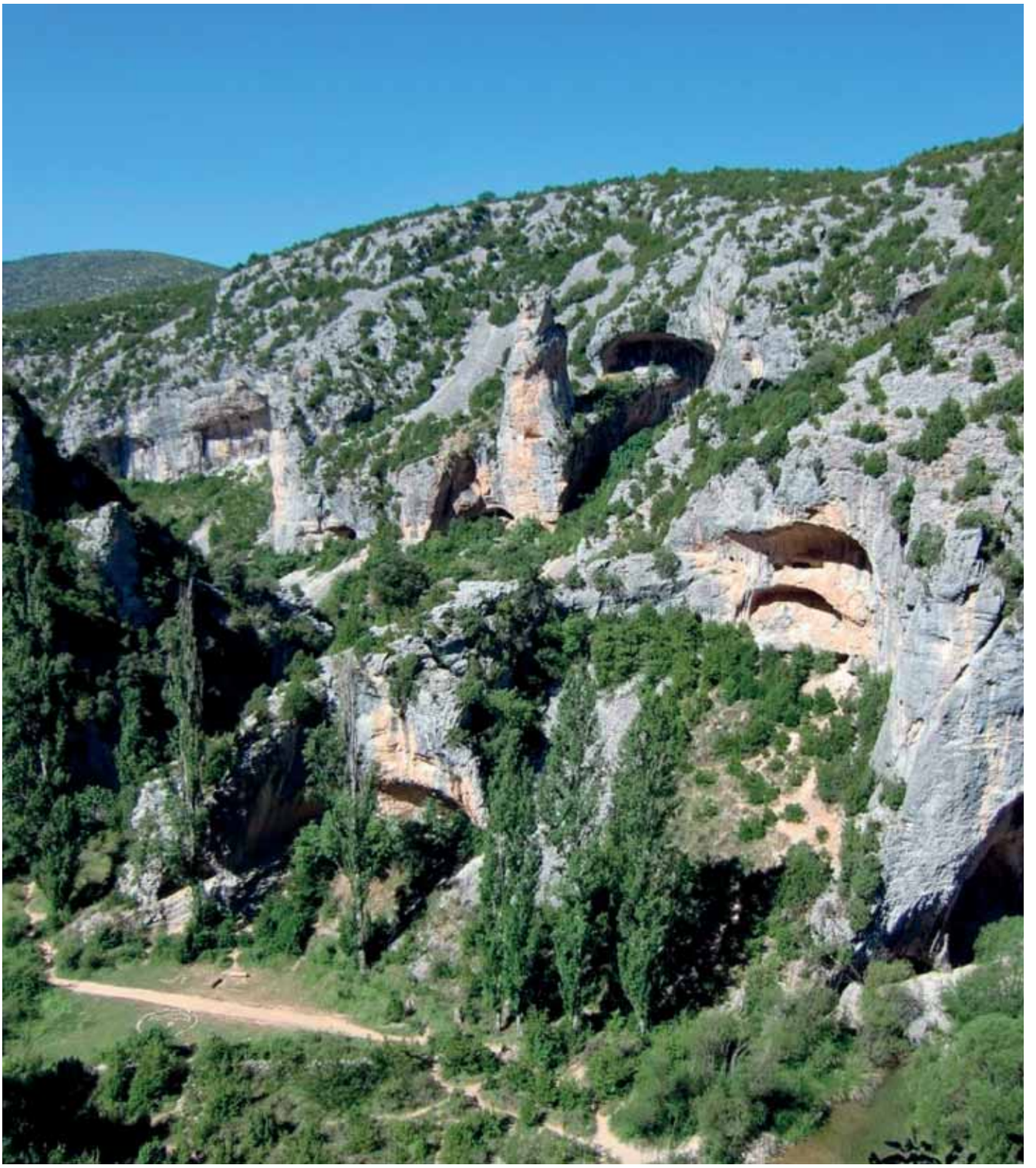
Calco según Baldellou et *alii*, 1997

cionadas entre sí, aparece una pequeña figura de bóvido o de cérvido de buenas proporciones y en actitud dinámica orientada a la izquierda en el que se reconoce un mejor tratamiento en las patas y en la cabeza donde se aprecian dos incipientes cuernos o bien las orejas.

Junto a estas representaciones animales aparecen el prótomo de un cáprido orientado a la derecha con dos cuernos curvos hacia atrás y paralelos entre sí, y otra figuración de cáprido, alejado de la anterior, pero mejor conservado e igualmente orientado a la derecha. Se trata de una figura de la que se conserva el tercio delantero del animal con el arranque de las patas delanteras extendidas hacia delante denotando la actitud dinámica de la figura, tal vez a la carrera. El cuerpo, bastante grueso, sustenta un cuello corto y masivo en el que se puede reconocer la cabeza de morfología triangular de la que surgen dos largos cuernos ligeramente combados.

Una de las representaciones más destacables del conjunto es la de una pequeña figura humana situada en la zona izquierda del panel decorado, y que responde a un patrón estilizado. Las piernas aparecen largas y con cierto tratamiento anatómico, destacando las pantorrillas y los pies. Fueron representadas flexionadas, elemento que, junto a la disposición inclinada del cuerpo, sugiera la caída del antropomorfo. El cuerpo adquiere una forma triangular invertida, con un progresivo estrechamiento hacia la cintura, si bien la mayor parte del desarrollo del tronco se resolvió con un fino trazo lineal. Los brazos, parcialmente conservados, se observan uno a cada lado del cuerpo sin que se detecte el transporte de elemento alguno. La cabeza se define por su forma globular, aunque se ha destacado la posibilidad de que lleve algún tipo de tocado.

A unos 50 metros al oeste del conjunto definido se encuentra el denominado covacho de La Raja E, en el que tan sólo se constata un único trazo vertical anaranjado y de pequeñas dimensiones.



Barranco de Mascún

Abrigos del barranco de Mascún

Mascún V, panel pintado

HISTORIA

El hallazgo de los abrigos decorados de Mascún se circunscribe a los trabajos de prospección intensiva realizados por el equipo del Museo de Huesca desde 1978 hasta 1992. Aunque los calcos de los abrigos fueron realizados en 1992, la publicación del conjunto no aparecería hasta dos años más tarde (Painaud; Ayuso; Calvo y Baldellou 1994). Si bien el descubrimiento del conjunto pictórico de Cueva Pacencia se debe a J. A. Cuchí, siendo localizadas en 1990 por el equipo del Museo Arqueológico Provincial de Huesca dirigido por V. Baldellou (Baldellou 1992).

LOCALIZACIÓN

Los diferentes abrigos decorados se van sucediendo a lo largo del recorrido de barranco de Mascún, sin que el acceso de éstos resulta especialmente complicado en ningún caso. Lo más cómodo es tomar la senda que se inicia en Rodellar y que desciende hacia el curso fluvial, tras lo cual tan sólo resta seguir su curso para iniciar el recorrido por las estaciones rupestres. Algunos de los abrigos resultan perfectamente visibles desde el propio pueblo, sobre todo el de Cueva de Pacencia por sus dimensiones.

En el término municipal de Bierge, la cueva de Pacencia alcanza los 80 metros de longitud por 30 de altura y más de 20 de profundidad. Se muestra parcialmente colmatada por depósitos periglaciares que permiten la formación de cornisas gracias a las cuales es posible acceder a la zona decorada, ubicada a más de 10 metros con respecto al cauce del río.

Mascún V, signos y posibles antropomorfos

DESCRIPCIÓN

La conservación de la única representación contenida en el friso decorado del Mascún I resulta muy deficiente, pudiéndose observar tan sólo un trazo vertical de 19 centímetros de longitud y color rojo. De la zona medial de la línea, surge otra en su lado izquierdo de tendencia horizontal que se curva hacia abajo adoptando un desarrollo paralelo al primer trazo vertical. Otros restos más o menos desvaídos se aprecian en las proximidades de la figura descrita sin que se pueda precisar su morfología precisa.

Nuevamente trazos lineales aparecen como las únicas representaciones figuradas en el abrigo de Mascún II. En este caso, y muy cerca del techo en la zona central de la oquedad, se observan dos trazos lineales de unos 30 centímetros de longitud y que se representaron en función de una estrecha colada de calcita, ya que aparecen enmarcando este accidente natural. Un único motivo lineal de dimensiones similares a los anteriores fue realizado en el techo del abrigo de Mascún III, mientras que en la cavidad IV, algo más alejadas de las demás se constata la presencia de un pequeño cruciforme en color rojo oscuro.

En cuanto a la Cueva de Pacencia, las dimensiones de la cavidad y la dispar distribución de las pinturas, hacen que se hayan establecido hasta nueve sectores o paneles decorativos. Junto a manchas y restos pictóricos informes, se distingue en el sector 1 trazos de pintura que podrían interpretarse como un cuadrúpedo muy parcialmente conservado en el que sería posible identificar el cuerpo, con la zona interna prácticamente perdida, la cabeza y una pata delantera. En el resto de sectores abundan las digitaciones aisladas o en agrupaciones de dos, tres o cinco trazos verticales. Destaca en el sector 2 un ramiforme compuesto por un trazo vertical en cuyo extremo superior se aprecia un corto trazo horizontal y que en su zona medial aparece cruzado por otros dos paralelos y horizontales más alargados. A escasos centímetros de esta figura, se aprecian los restos de una posible representación humana compuesta por un trazo lineal que se ensancha progresiva y ligeramente hacia la parte superior, en la que se observa el arranque del brazo derecho que se muestra alzado, y la individualización de la cabeza.

Cueva Pacencia, cuadrúpedo

Se aprecia también la existencia de una barra vertical y a la derecha de ésta una especie de signo en forma de U invertida bastante cerrada y de largos trazos laterales. Junto a éstas, son numerosas las manchas y trazos mal conservados que formarían parte de figuraciones más complejas y de mayores dimensiones que abundan en la certidumbre de la riqueza pictórica de la cavidad.

En la misma partida se incluye el abrigo de Mascún V o El Palomaron, con 15 representaciones esquemáticas entre las que se definen signos, barras y digitaciones. Las pinturas se localizan casi exclusivamente en la parte izquierda del abrigo alcanzando, en algún caso, el límite exterior del abrigo. Entre éstas es posible reconocer una figura antropomorfa de tipo golondrina en color rojo carmín en la que se destaca débilmente la cabeza. A escasos centímetros por encima de esta representación se aprecia otra que podría definirse como una especie de campana, cuya zona inferior presenta un ligero desconchado que impide el cierre total de la misma, con una digitación en el interior.

Por encima de estas figuras se representó otra que, tal vez, pudiera ser definida como un posible antropomorfo esquemático compuesto por un simple trazo central para la configuración del cuerpo, otro transversal que atraviesa el tercio superior del cuerpo y de cuyos extremos surgen otras dos líneas verticales hacia abajo que podrían interpretarse como los brazos. La cabeza estaría indicada por la prolongación del trazo central y por otro perpendicular y yuxtapuesto al extremo de éste que podría indicar la existencia de algún tipo de tocado o adorno.

Tan sólo en un caso se empleó un color diferente, aunque la figura continúa las premisas estilísticas esquemáticas que dan unidad al conjunto. Se trata de la representación de un antropomorfo tipo golondrina localizado en el extremo inferior derecho del panel y realizado en color blanco.

El resto de figuraciones, todas ellas de la misma tonalidad rojo carmín, se corresponden con simples trazos lineales rectilíneos, excepto en un caso, aparentemente aislados o bien conformando morfologías de críptica interpretación.

Covachos de Solencio

Cueva de Chaves, exterior (2009)

HISTORIA

Los abrigos de Solencio fueron descubiertos por V. Baldellou, A. Painaud y P. Ayuso en el transcurso de una de las campañas arqueológicas dirigidas a la excavación de la cueva de Chaves. Los conjuntos se darían a conocer en 1994 (Baldellou 1994), si bien el estudio definitivo se concretaría con su publicación definitiva en 1997 (Baldellou, Painaud y Ayuso 1997).

LOCALIZACIÓN

Las tres estaciones decoradas se ubican en el término municipal de Bastarás, y próximas entre sí, compartiendo el mismo farallón rocoso, destacando la particular formación de los mismos en los que se aprecian cantos rodados de diversos tamaños engastados en la roca, elemento que fue ampliamente aprovechado para la realización de las pinturas. La cercanía de estos conjuntos a la cueva de Chaves y la aparición en ésta de cantos exentos con motivos pictóricos similares a los rupestres, apunta la posible relación existente entre los abrigos decorados y la ocupación neolítica de la cueva.

Cantos pintados hallados en la Cueva de Chaves

Solencio I, soliforme

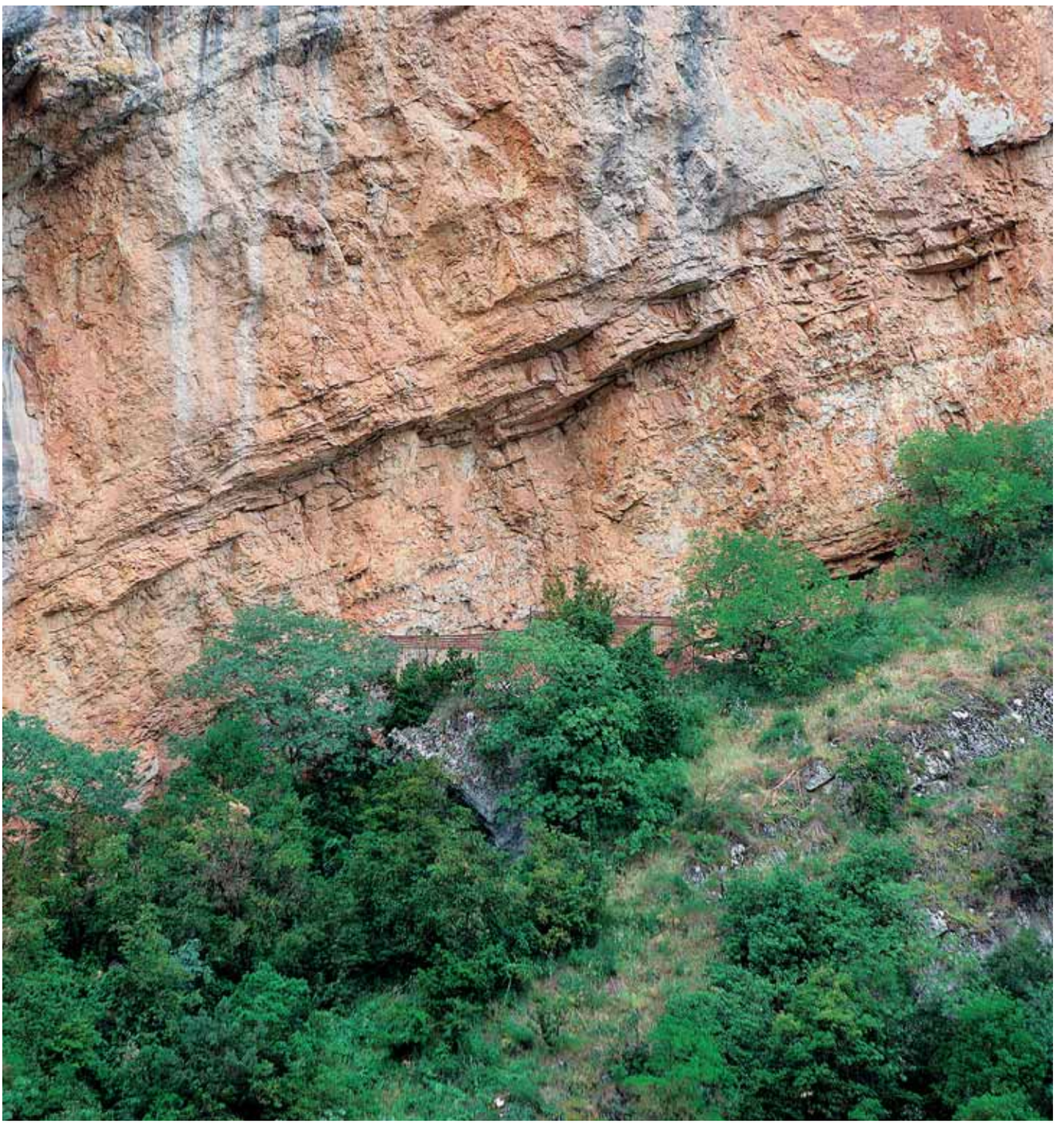
Calco según Baldellou et *alii*, 1997

DESCRIPCIÓN

La primera de las cavidades se divide en dos sectores con representaciones pictóricas de carácter esquemático. En ella podemos encontrar un motivo soliforme con seis brazos irregulares. Del trazo inferior izquierdo surge una línea más fina y de desarrollo vertical que discurre paralela al eje central de la figura, ante lo cual se ha planteado la posibilidad de que no sólo se pueda identificar como un soliforme, sino también como un posible antropomorfo. En el segundo sector del abrigo tan sólo se conserva una barra vertical realizada sobre un canto rodado engastado en la formación rocosa.

En el covacho de Solencio 2 se diferencian tres paneles decorados en los que se representaron de forma exclusiva series de barras o digitaciones verticales aisladas o bien asociadas en número de dos o cuatro y paralelas entre sí.

La misma temática aparece representada en el covacho de Solencio 3, si bien en este caso las figuras adoptan una coloración rojiza más oscura. Junto al grupo formado por dos barras verticales y paralelas y a una pequeña digitación oblicua, el conjunto se completa con una especie de signo bastante desvaído formado por un trazo grueso y curvo con los extremos hacia abajo y un trazo más fino, de tendencia lineal y vertical, que surge de la zona medial del anterior alcanzando los 4 centímetros de longitud.



Entorno del Abrigo del Remosillo

Abrigo del Remosillo

HISTORIA

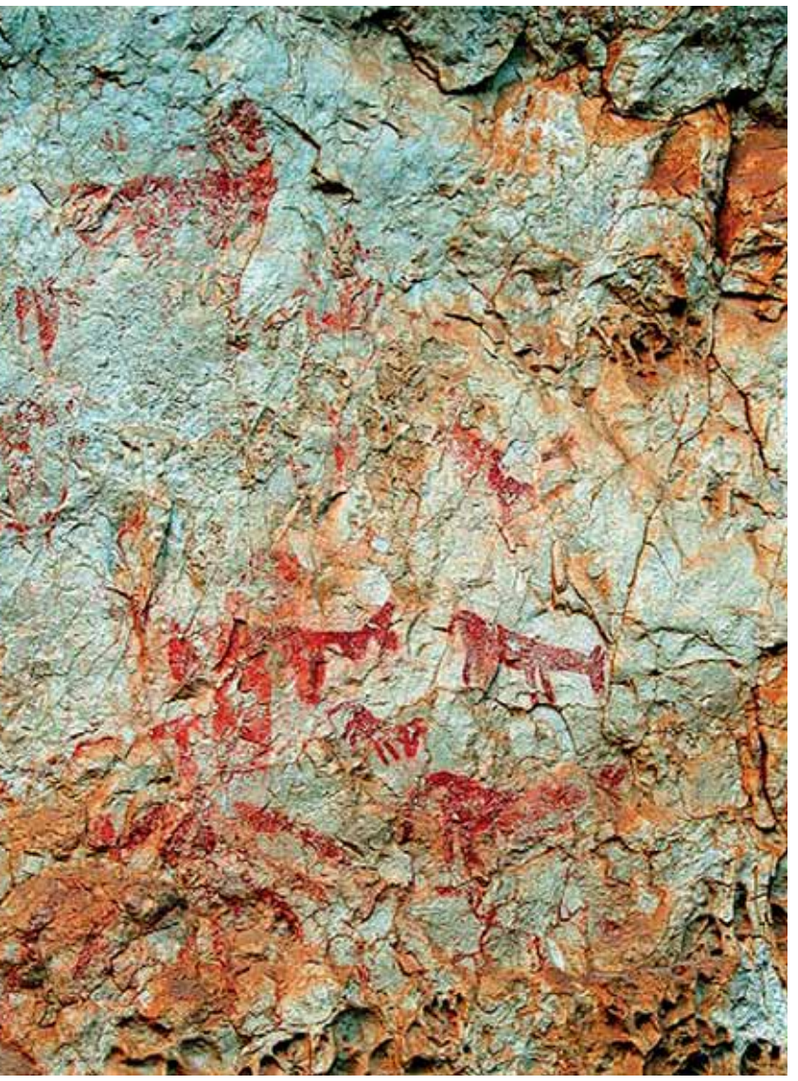
Las pinturas fueron descubiertas por un grupo de montañeros, quienes darían noticia de las mismas en 1986. El Museo Provincial de Huesca emprendería ese mismo año el estudio de las figuras, culminándose la realización del calco en las campañas de 1988 y 1989, siendo publicadas parcialmente por V. Baldellou (1987 y 1991c). En 1996 serían objeto de un estudio más amplio (Baldellou; Painaud; Calvo y Ayuso 1996).

LOCALIZACIÓN

El conjunto se ubica en la zona denominada Remosillo, en el congosto de Olvena, dentro del término municipal de La Puebla de Castro. En un espacio de paredes estrechas por las que discurren las aguas del Ésera y en las que se abren numerosos abrigos y cavidades, se encuentra una oquedad conformada por una ligera inclinación de la propia pared que apenas si ofrece protección natural a las representaciones pintadas. Éstas se distribuyen en cinco paneles o frisos a lo largo de una prominencia rocosa. El principal abrigo decorado se localiza a unos doscientos metros aguas abajo del desagüe de la central hidroeléctrica emplazada en el Congosto de Olvena. El cerramiento del abrigo resulta visible desde la propia carretera; sin embargo, el acceso al mismo resulta complicado pues hay que descender la empinada ladera hasta el cauce del Ésera en las cercanías del túnel frente al que se abre la estación decorada. Tras el descenso se debe vadear el río para iniciar un ascenso bastante pronunciado ya en la orilla derecha. El proyecto de acondicionamiento de una nueva senda facilitará el acceso al abrigo en un futuro próximo.

Al pie de las pinturas se constató la existencia de un débil nivel neolítico con cerámicas impresas y microlitos geométricos. Asimismo, se debe destacar la relativa proximidad de la estación decorada al yacimiento de la Cueva del Moro de Olvena con interesantes niveles de ocupación neolítica, bronce antiguo-medio y bronce final.

Abrigo del Remosillo



Panel I. Cuadrúpedos y signos

Pareja de antropomorfos y signo

cuadrúpedos

DESCRIPCIÓN

El mayor número de representaciones se concentra en el panel 1. Éstas, distribuidas en distintos planos o alturas con respecto al suelo que varían entre los 50 cm hasta aproximadamente los 3m, fueron representadas en color rojo carmín y siguiendo unas convenciones esencialmente esquemáticas, si bien algunas figuraciones zoomorfas responderían a patrones más próximos al denominado subnaturalismo.

La complejidad de la estación decorativa se ve refrendada por las 40 representaciones que contiene, algunas de ellas mal conservadas. De entre todas destacan las contenidas en dos paneles, uno con figuraciones de cuadrúpedos subnaturalistas, y otro con una compleja escena esquemática en la que aparecen representados carros tirados por zoomorfos.

En el primer panel se representaron una serie de pequeños cuadrúpedos orientados a la derecha con patas lineales, larga cola y orejas de aspecto apuntado que se han interpretado como posibles cánidos. Más a la derecha se representaron hasta nueve cuadrúpedos de estilo subnaturalista, que en algún caso superan los 20 cm de longitud, caracterizados por presentar una larga cola, patas rígidas y sin detalles ligeramente oblicuas para representar el movimiento, y una serie de desproporciones que en algunos casos se traduce en el tamaño de la cabeza, excesivamente grande, y en otras en un notable alargamiento del cuello. Es tónica general que en todas estas figuras zoomorfas se representaran las orejas, y que el morro aparezca preferentemente orientado hacia el suelo.

Panel II. Calco según Baldellou et *alii*, 1996

Escena de carros

Destaca asimismo la representación de un gran ramiforme formado por un gran trazo vertical del que surgen otros cuatro a cada lado en lo que se ha definido como forma de arcos de círculos concéntricos (Baldellou et alii 1996). Una línea oblicua, aunque tendente a la horizontalidad corta parcialmente el extremo superior del eje vertical, encontrando un especial desarrollo de su longitud hacia la izquierda.

El segundo sector, distante unos 4 metros del anterior en dirección Norte, contiene exclusivamente representaciones de estilo esquemático, todas ellas realizadas con la misma tonalidad cromática, rojo castaño. En este panel las representaciones humanas resultan relativamente abundantes y, lo que es más significativo, aparecen recreando escenas de difícil interpretación.

La primera es la formada por dos representaciones humanas y un pectiniforme totalmente esquemáticos, realizadas mediante un simple trazo vertical, dos oblicuos para figurar las piernas y otros dos para los brazos. Si bien no se destaca la cabeza, ésta se individualiza por medio de adornos, en un caso un tocado de cuernos curvos y en otro con una ligera protuberancia. El antropomorfo de la derecha alza su brazo izquierdo arqueándolo juntándose con el tocado de la otra representación humana.

Más a la derecha se desarrolla una de las escenas más impresionantes de todo el arte esquemático de Aragón. Ésta se compone de un grupo de zoomorofos, antropomorfos y carros, que aparecen como las figuras

Abrigo del Remosillo

Detalle pareja de antropomorfos

Signo ramiforme

centrales de la composición. Estos últimos se forman a partir de dos o tres largos trazos ligeramente inclinados en cuyo extremo derecho se representaron dos figuras zoomorfas esquemáticas orientadas a la derecha, y cuyas protuberancias curvas en la cabeza hacen que se identifiquen como bóvidos. Éstos aparecen uncidos a los trazos citados y relacionados entre sí por medio de otro más fino que parte del morro del animal ubicado en la zona superior con respecto al lomo del otro. En la zona distal de los trazos superiores y en la medial de los inferiores se representaron, a ambos lados de las líneas, semicírculos dobles que en opinión de algunos investigadores representarían las ruedas de los carros, mientras que para otros se trataría de algún tipo de medio de transporte por arrastre (narrias o trineos). De uno de los travesaños del conjunto inferior parece colgar un objeto en forma de peine de difícil interpretación.

La escena se completa con otros dos zoomorfos que marchan al lado de los carros, y que se han identificado como cápridos, si bien no se podría descartar la posibilidad de que se tratasen de animales de la misma especie de la que aquellos que tiran de los carros, así como con un pequeño cuadrúpedo identificado como un cánido, cuatro representaciones humanas y dos de carácter más abstracto.

Dos de estas figuras antropomorfas aparecen unidas, tal vez cogidas por el brazo, evidenciándose una serie de marcadas diferencias que las individualizan. Así, la figura de mayores dimensiones, de aspecto subnaturalista, aparece tocada en la cabeza con un adorno o peinado en el que se dejan ver hasta ocho trazos finos y alargados

Figura

Panel I. Calco según Baldellou et alii, 1996

como plumas, mientras que una prolongación del eje vertical sirve para representar el sexo del individuo. La otra figura, en la que no se plasma el sexo, es también de menores dimensiones y carece de adorno en la cabeza, aunque se pintaron los dedos de las dos manos y de los pies.

A su derecha aparecen dos nuevas figuras humanas, éstas de tendencia más esquemática aunque en un caso se representaron también los dedos de pies y manos, el sexo y una especie de tocado o peinado resuelto con una serie de finos trazos en la parte izquierda de la cabeza. Junto al brazo derecho del antropomorfo se representó un largo y fino trazo que pone en relación a la figura humana y un signo cercano con uno de los carros, casi a modo de rienda con la que dirigirlo. La otra figuración humana no presenta ningún tipo de elemento diferenciador, adorno o tratamiento especial con la excepción de la representación del sexo como una mero prolongación del trazo vertical que compone el cuerpo.

Entre los dos antropomorfos aparece un signo cerrado de tendencia circular con una serie de pequeños puntos en su interior. El mismo tema, aunque de mayores dimensiones y con una morfología oval o cuadrangular, aparece figurado entre la escena de los antropomorfos cogidos por el brazo y el que parece dirigir el carro.

El resto de figuraciones del conjunto, repartidas por los sectores 3 a 5 que se ubican entre unos 35 y 45 metros con respecto al segundo, se corresponden con manchas de color, trazos inidentificables y barras verticales.

ZARAGOZA

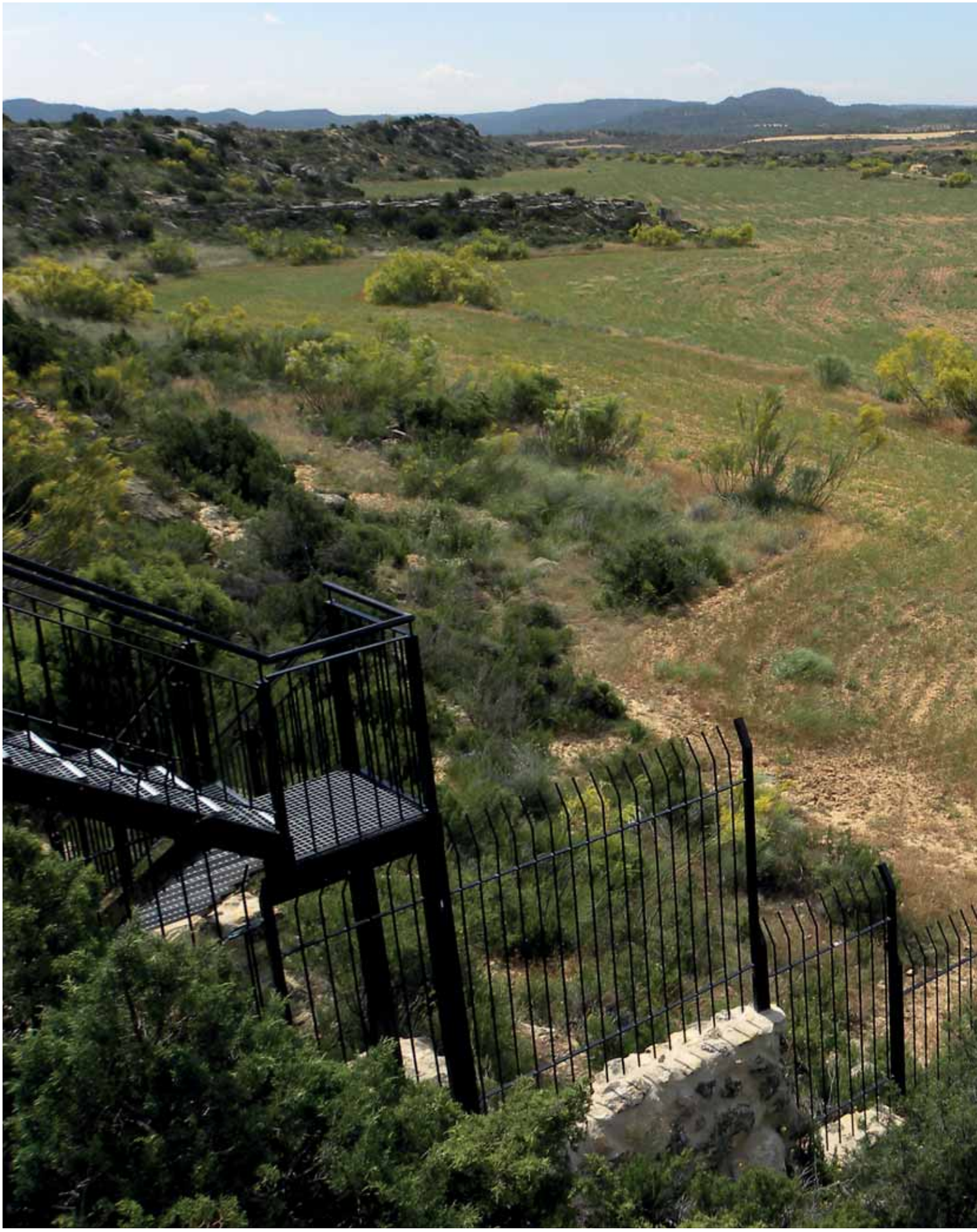
CATÁLOGO DE YACIMIENTOS DE ZARAGOZA

Plano del Pulido. Caspe

Cueva del Moncín I. Borja

Roca Benedí. Jaraba

● Yacimientos



Paisaje desde el Abrigo del Plano del Pulido

Abrigo del Plano de Pulido

Calco según Eiroa, 1984-1985

HISTORIA

Abrigo conocido por las gentes del lugar desde tiempo atrás, fue descubierto por H. Cortés, vecino de Caspe, en los años cuarenta del siglo XX, dándolo a conocer a J. J. Eiroa en 1983. Ese mismo año se publica el conjunto en los Cuadernos de Estudios Caspolinos. Posteriores trabajos arqueológicos en el abrigo se han centrado esencialmente en la excavación del yacimiento ubicado en sus proximidades.

LOCALIZACIÓN

La estación se encuentra a unos 20 kilómetros de Caspe, en la denominada partida de Civán, si bien se puede acceder en coche hasta el mismo pie del abrigo decorado. Sin embargo, la ruta a seguir puede desorientar al visitante que no conozca la zona. Así, saliendo de Caspe con dirección a Tarragona se debe tomar la carretera hacia la Zaragoceta, población que se dejará atrás para alcanzar el desvío con la carretera de la Confederación Hidrográfica del Ebro en dirección a Alcañiz. En el kilómetro 14 se abre a la izquierda un camino de tierra y grava que una vez tomado hay que seguir hasta alcanzar una pequeña caseta de piedra situada al pie del camino.

La estación se ubica en la zona de la Hoya de Navales, inserta en un precioso sistema de plataformas de paleocanales rodeado de extensos campos de cultivo. Las pinturas se localizan en un pequeño taffoni de 81 centímetros de anchura por 49 de altura y 39 de profundidad protegido por una verja. En él encontramos hasta seis figuraciones, de las que cuatro se corresponderían con cérvidos y una con un antropomorfo.

Ciervo

DESCRIPCIÓN

La figura mejor conservada se corresponde con un gran cérvido macho mirando a la izquierda, de un delicado tratamiento naturalista, y con unas dimensiones que van de los 25 centímetros de longitud a los 47 de altura. El detallismo y cuidado en el tratamiento del mismo se evidencia en las proporciones correctas de su figura, la delicada representación de las patas, en las que se plasman las pezuñas de perfil y se marca el corvejón o en la figuración de las orejas y cornamenta. Su estado de conservación resulta aceptable, si bien ha sido objeto de diversas acciones vandálicas, habiendo sido empleado como blanco de las escopetas de cazadores.

La figura ocupa la parte central de la oquedad, disponiéndose alrededor de la misma el resto de representaciones. A pesar de la mala conservación de las pinturas, con la excepción del ciervo principal, según algunos estudiosos no todas las representaciones serían atribuibles al arte levantino clásico, si bien se constataría la existencia de otro cérvido macho de estilo naturalista y del que se conserva tan sólo parte del pecho, cuello, cabeza y las dos astas. Esta figura se encuentra muy afectada por una grieta natural que ha afectado a su conservación. Asimismo, a la izquierda del ciervo principal, se representó una graciosa cierva, menos naturalista que los anteriores cérvidos, realizada en color rojo bastante desvaído. El animal se pintó orientado a la izquierda, con el cuello y la cabeza en alto, marcando dos largas orejas en V, con las patas rígidas y sin detalles, un prominente abdomen que podría indicar su estado de gravidez, y la pequeña cola levantada, en lo que se podría definir como una postura de alerta. Un poco por debajo y a la derecha de la cierva, se conservan parcialmente los cuartos traseros de un nuevo cuadrúpedo de pequeñas dimensiones.

Junto a las representaciones animales, se ha destacado la posible existencia de restos pictóricos atribuibles a una figura humana estilizada que podría portar un arco.
La importancia de este abrigo decorado no sólo radica en que es el único con arte levantino en la provincia de Zaragoza, sino también en el interesante yacimiento con el que cuenta a escasos metros. En 1990 se realizaron dos sondeos que aportaron una valiosa información. Así, en el corte II se pudieron reconocer hasta 7 niveles diferentes (a1, a2, b1, b2, b3, c1 y c2). Las series "a" y "b" ofrecieron un importante número de restos líticos entre los que destacan los geométricos abruptos y de doble bisel, algunos de ellos segmentos, microburiles, raspadores, núcleos, denticulados…, pero también cerámicos: restos con decoración de cordones, lisas, constatándose tan sólo en el nivel b2 fragmentos cardiales que no aparecerán en el inmediatamente inferior. Los dos últimos niveles (c1 y c2) son los únicos en los que no se recogieron restos cerámicos, clasificándose como una ocupación anterior al neolítico aunque todavía no definida culturalmente.

Cueva de Moncín I

Motivos esquemáticos

Calco según I. Aguilera. 1984

HISTORIA

La cueva fue empleada desde el Calcolítico como lugar de habitación y enterramiento, aunque la ocupación de la misma como espacio habitacional se ha podido constatar a lo largo del tiempo, documentándose restos materiales que van desde los ya citados para la Prehistoria reciente, época romana hasta tardorromana-visigoda. En las proximidades de la cueva se han realizado diferentes campañas de excavación en un poblado de la Edad del Bronce con el mismo nombre (Aguilera 1984; Harrison et al. 1994).

El conjunto rupestre fue descubierto por I. Aguilera en el curso de las campañas de estudio y prospección de la cueva realizadas entre 1980 y 1984, si bien el estudio integral de las pinturas se encuentra todavía en proceso de elaboración.

LOCALIZACIÓN

La cueva de Moncín, junto al yacimiento homónino del que forma parte, se ubica cerca de una antigua cantera al pie de la "Muela Alta" de Borja. En la actualidad el acceso a la cavidad se puede realizar por dos entradas, ninguna de ellas demasiado cómodas (Gisbert y Pastor 2009).

DESCRIPCIÓN

Las pinturas rupestres se localizan en la denominada Cueva Moncín I, en la que se documentan niveles de ocupación prehistórica, con abundantes restos cerámicos, líticos y de metal. En la denominada Cueva Moncín II tan sólo se han documentado inhumaciones con ajuares escasos y pobres. El conjunto rupestre está compuesto por más de 50 representaciones esquemáticas distribuidas en cuatro paneles y entre las que se aprecian figuras antropomorfas, zoomorfos, digitaciones y barras verticales. Es posible apreciar una marcada diferenciación en dos grupos a partir del color empleado, de manera que algunos de los motivos aparecen realizados en tinta plana de color rojo mientras que uno de los conjuntos fue realizado en negro.

Roca Benedí

Entorno de Roca Benedí

HISTORIA

El conjunto rupestre fue descubierto de forma casual por D. Serafín Benedí en verano de 2009, comunicando la naturaleza del mismo a Pilar Utrilla, quien dirigió el estudio integral de la estación decorada junto a M. Bea. Utrilla, Bea y Benedí, 2010.

LOCALIZACIÓN

El conjunto se localiza a escasos kilómetros del núcleo urbano de Jaraba, en el denominado barranco de la Cañada del Campillo, el mismo en el que se ubica el conocido Santuario de Nuestra Señora de Jaraba. Esta localización le hace aparecer como el conjunto rupestre levantino más occidental de todo Aragón, siendo el segundo conocido en la provincia de Zaragoza.

Las pinturas rupestres se localizan en la margen izquierda del barranco, en un farallón rocoso que domina buena parte del recorrido del mismo, ubicándose en un amplio meandro de más de 300º. No se puede hablar de un verdadero abrigo sino más bien de una pared rocosa de unos 70 cm de anchura y 3,5 m de altura que conforma un ángulo casi recto con el farallón de roca. El panel se localiza además a casi dos metros de altura con respecto al suelo, pudiendo acceder directamente a éste gracias a una cornisa de apenas 1 m de anchura por algo más de 4 m de longitud. Las pinturas rupestres se realizaron a unos 58 cm del suelo de la cornisa.

Arquero

DESCRIPCIÓN

Son cinco las representaciones rupestres que conforman el conjunto -dos humanos, dos animales y un trazo lineal- todas ellas de estilo levantino y en color negro. El motivo humano mejor conservado se corresponde con un arquero típicamente levantino que marcha pausadamente hacia la derecha portando un arco y un haz de flechas en la mano. El grado de detallismo empleado en la representación se aprecia en el naturalismo con el que fueron figurados los muslos, pantorrillas y pies, individualizando el motivo con un complejo tocado o adorno en la cabeza. A escasos centímetros a la izquierda, manteniendo el mismo nivel horizontal, se representó otro motivo humano, también orientado a la derecha pero peor conservado, que podría interpretarse como una mujer, al identificarse una falda larga por debajo de las rodillas terminada en puntas. Restos de pigmento parecen poder definirse como los restos de un niño que sería transportado a la espalda del adulto, que presenta el cuerpo inclinado hacia delante, quizás debido al peso.

Entre las dos representaciones humanas aparece una serie de tres trazos lineales de difícil interpretación, siendo el vertical el más largo de ellos, alcanzando los 20 cm de longitud.

Panel decorado. Ciervos y antropomorfos

A la izquierda de este primer conjunto se observan los restos de un cáprido que mira la izquierda y del que se conserva la cabeza, el cuello y parte del tercio delantero del cuerpo, así como la cornamenta. A ésta se le habrían añadido posteriormente ramificaciones, de forma que se asimilara a un cérvido. Con todo, el naturalismo de lo conservado resulta evidente, habiéndose plasmado incluso la barba de chivo.

En el extremo superior izquierdo del panel se encuentra la representación de un ciervo macho adulto, orientado a la izquierda y realizado en un estilo tendente al naturalismo que no alcanza el preciosismo de otras figuraciones de ciervos levantinas. Con todo, se aprecian perfectamente las astas con sus ramificaciones, los cascos de las patas en perfil e incluso el papo del animal.

La importancia de este conjunto radica no sólo en cuestiones estilísiticas, motivos plenamente levantinos, sino también en la coloración empleada en su realización y en la ubicación geográfica que ocupa el conjunto, siendo la estación levantina más occidental de todo Aragón, lindando ya con tierras castellanas.

TERUEL

CATÁLOGO DE YACIMIENTOS DE TERUEL

Abrigo de Val del Charco del Agua Amarga. Alcañiz
Abrigo dels Secans. Mazaleón
Abrigo de Caídas del Salbimec. Mazaleón
Abrigo de la Roca dels Moros. Cretas
Abrigo de Els Gascons. Cretas
Abrigo de Els Figuerals. Fuentespalda
Abrigo de La Fenellosa. Beceite
Abrigo de La Valleta del Serradó I. Beceite
Abrigo de Racó del Sopero. Beceite
Abrigo de la Caixa del Pon Nou. Beceite

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

Abrigo de La Vacada. Castellote
Abrigo del Torico del Pudial. Ladruñán
Abrigo del Arquero del Pudial. Ladruñán
Abrigo del Friso Abierto. Ladruñán
Abrigo del Arenal de Fonseca. Ladruñán
Abrigo de las Rozas I y II. Castellote
Abrigo del Barranco de Gibert I y II. Mosqueruela
Abrigo de El Cantalar I. Montoro de Mezquita-Villarruengo

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Abrigo de Los Chaparros. Albalate del Arzobispo
Abrigo del recodo de Los Chaparros. Albalate del Arzobispo
Abrigo de Los Estrechos I y II. Albalate del Arzobispo
Abrigo del Tío Garroso. Alacón
Abrigo de los Encebros. Alacón
Abrigo del Frontón de los Cápridos. Alacón
Abrigo de los Arqueros Negros. Alacón
Covacho de la Eudoviges. Alacón
Covacho de la Tía Mona. Alacón
Covacho Ahumado del Cerro Felío. Alacón
Otros Restos del Cerro Felío. Alacón
Abrigos del Barranco del Mortero. Alacón
Abrigo del Frontón de la Tía Chula. Oliete
Abrigo de la Higuera del Barranco de Estercuel. Alcaine
Abrigo de la Cañada de Marco. Alcaine
Abrigo de La Coquinera I y II. Obón
Abrigo de la Cueva del Chopo. Obón
Abrigo del Hocino de Chornas. Obón
Abrigo de El Cerrao. Obón
Abrigo del Tollo de la Morera. Obón

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Abrigo de los Toros del Prado del Navazo. Albarracín
Abrigo del Arquero de Los Callejones Cerrados. Albarracín
Abrigo de Lázaro. Albarracín
Abrigo del Tío Campano. Albarracín
Abrigo de Las Figuras Diversas. Albarracín
Abrigo del Ciervo. Albarracín
Abrigo del Medio Caballo. Albarracín
Covacho de las Figuras Amarillas. Albarracín
Abrigo de los Dos Caballos. Albarracín
Abrigo del Toro Negro. Albarracín
Abrigo de la Cueva de Doña Clotilde. Albarracín
Abrigo del Barranco del Pajarejo. Albarracín
Abrigo de la Cocinilla del Obispo. Albarracín
Abrigo de Las Cerradas de Gaspar I. Albarracín
Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas. Tormón
Abrigo de la Cerrada del Tío Jorge. Tormón
Abrigo de Ceja de Piezarrodilla. Tormón
Abrigo de las Cabras Blancas. Tormón
Abrigo de la Paridera. Tormón
Abrigo de Prao Medias. Tormón
Abrigos del Barranco de la Casa Forestal I, II, III. Tormón
Abrigos de la Hoya de Navarejos I, II, III, IV y V. Tormón
Abrigo del Huerto de las Tajadas. Bezas
Abrigo de La Paridera de las Tajadas. Bezas
Abrigo Contiguo a La Paridera. Bezas
Abrigo del Arroyo de Bezas I. Bezas
Abrigo del Campanario. Bezas
Abrigo de Los Callejones I. Bezas
Abrigo de la Cueva de la Peña de la Moratilla. Frías de Albarracín

ZARAGOZA
GUADALAJARA
CUENCA
TERUEL
CASTELLÓN
TARRAGONA
VALENCIA
Quinto
Azaila
Escatrón
Caspe
Flix
Ascó
Batea
Gandesa
Prat de Compte
Arnes
Calaceite
Maella
Puebla Híjar
Samper de Calanda
Hijar
Albalate del Arzobispo
Lecera
Moyuela
Daroca
Ferreruela de Huerva
Burbáguena
Embid
Laguna de Gallocanta
Bello
Calamocha
Caminreal
Bañón
Monreal del Campo
El Pobo de Dueñas
Ojos Negros
Parque Natural del Alto Tajo
Ródenas
Alustante
Orea
Orihuela del Tremendal
Pozondón
Parque Cultural de Albarracín
Sierra de Albarracín
Guadalaviar
Albarracín
Terriente
Bezas
Embalse de Arquillo de San Blas
Frías de Albarracín
Valdemeca
El Cañigral
Villel
Serranía de Cuenca
Salvacañete
Torrebaja
Ademúz
Rincón de Ademuz (Val.)
Sta. Cruz de Moya
Aras de Alpuente
Abejuela
La Yesa
Torrijas
Manzanera
Sierra de Javalambre
Júcar
Sarrión
La Puebla de Valverde
Rubielos de Mora
Zucaina
Embalse de Sichar
Viver
Mora de Rubielos
Alcalá de La Selva
Linares de Mora
Mosqueruela
Cedrillas
Sierra de Gudar
Mijares
Alfambra
Perales del Alfambra
Torrelacárcel
Santa Eulalia
Cella
Portalrubio
Rillo
Mezquita de Jarque
Vivel del Río Martín
Montalbán
Foradada
Parque Cultural de Río Martín
Sistema Ibérico
Martín
Oliete
Ariño
Andorra
Alloza
Fonfría
Segura de los Baños
Cortes de Aragón
Muniesa
Moyuela
Huerva
Jiloca
Laguna de Gallocanta
Embalse de Moneva
Los Monegros
Embalse de Mequinenza
Ebro
Embalse de Ribarroja
Alcañiz
Castellserás
Calanda
Alcorisa
Mas de las Matas
Embalse de Calanda
Embalse de Gallipuén
Molinos
Castellote
Aguaviva
Monroyo
Valjunquera
Fuentespalda
Valderrobres
Beceite
Embalse de Ulldecona
Morella
Forcall
Ares del Maestre
Benasal
Villafranca del Maestrat
La Iglesuela del Cid
Cantavieja
Cañada de Benatanduz
Parque Cultural de Maestrazgo
Camarillas
Ejulve
Aliaga
Allepuz
El Maestrazgo
Guadalope
Yacimientos

Abrigo de Val del Charco del Agua Amarga

Entorno del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga.

HISTORIA

A pesar de que el abrigo decorado se encuentra en una zona muy transitada en la que se extienden, desde antiguo, campos de cultivo, las pinturas de Val del Charco del Agua Amarga no serían descubiertas hasta septiembre de 1913 por Carlos Estevan Membrado, vecino de Valdeargorfa, quien rápidamente lo pondría en conocimiento de Vidiella. No obstante, será Cabré quien en 1915 publique en su clásica obra *Arte Rupestre en España* el estudio preliminar de las pinturas.

En trabajos posteriores se realizarán pequeñas correcciones, sobre todo en los calcos, como en el realizado por Ripoll (1956) o en el de Beltrán (1968). Con la pretensión de preservar (Royo y Benavente 1999) y en el marco del reestudio de la estación aludida por parte de Beltrán, se acometerá en 2000 el proceso de restauración y limpiado de las pinturas, del que se encargaría E. Guillamet (Beltrán 2002: 53-59), tras el cual aparecerían nuevas figuras, dejando al descubierto la gran riqueza pictórica del abrigo.

Precisamente este proyecto de reestudio del conjunto, dirigido por Beltrán, se muestra como el más reciente y cuidadoso, fruto del cual surge una monografía de obligada referencia para el estudio, no sólo del abrigo, sino del arte levantino aragonés (Beltrán 2002).

Escena de arqueros a la carrera

LOCALIZACIÓN

Se trata de un conjunto singular, probablemente el más importante en Aragón, atendiendo a la riqueza figurativa y estilística que contiene en relación con la ubicación geográfica que ocupa, relativamente aislado, con excepción del vecino abrigo de la Cuesta de Pel.

La estación se localiza a unos 17 km de la villa de Alcañiz, desde la que se accede al abrigo por medio de una red de pistas perfectamente transitables y señalizadas, dejando el coche al pie mismo de las pinturas.

Éstas se realizaron en un mogote de arenisca en el que la erosión ha conformado un abrigo que se abre a un amplio, llano y despejado valle lejos de las escarpadas zonas y relieves accidentados en los que suele aparecer este tipo de arte rupestre. Alejado de cañones y barrancos, el abrigo de Val del Charco ocupa, no obstante, una posición estratégica en lo referido a redes de comunicación de manera que se ha calificado a la zona como "muy transitada" (Beltrán 2002: 23), destacándose la presencia de una charca en las cercanías que en opinión de algunos estudiosos habría servido como punto de atracción para animales a los que los cazadores levantinos darían caza mientras abrevaban (Beltrán 2002: 37).

Las dimensiones del abrigo, 8,5 metros de anchura, 3,5 metros de altura y una profundidad que varía entre los 2,7 y los 3,5 metros, hacen que aparezca como un verdadero hito geográfico aspecto que, junto a la proximidad de la charca apuntada, podría haber determinado su elección como posible santuario.

Abrigo de Val del Charco del Agua Amarga

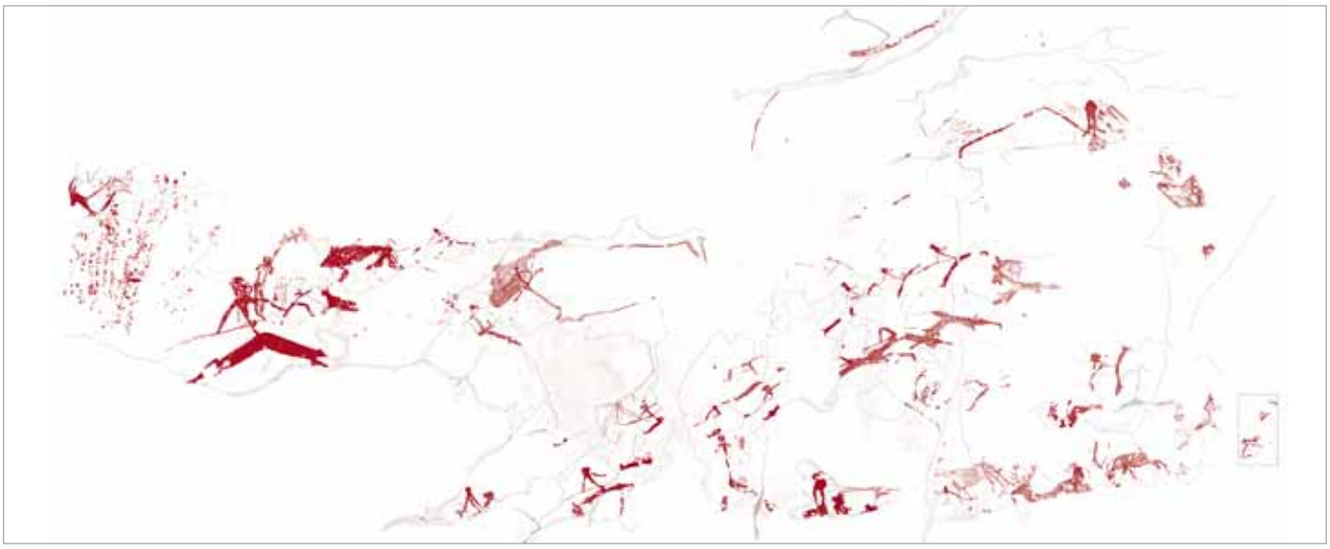
DESCRIPCIÓN

Las representaciones gráficas se emplazan en una franja de unos 6,8 metros de longitud y a una altura media de 1,5 metros. La coloración amarillenta de la roca permite que los matices violáceos, castaños, rojos y naranjas de las pinturas adquieran un mayor protagonismo y permitan una observación privilegiada de las mismas.

La importancia de esta estación radica tanto en el gran número de representaciones que contiene (109), como en su variedad temática, o en la plasmación de algunas actividades observables también en otros abrigos geográficamente lejanos, sus superposiciones, el tamaño de algunas de sus representaciones y por la singularidad de otras.

En las tres zonas decorativas que se acogen a la existencia de otras tantas oquedades es posible destacar algunas representaciones que por su temática y convenciones estilísticas merecen un comentario algo más detenido.

Comenzando por la izquierda, encontramos, junto a representaciones de arqueros levantinos clásicos en actitud dinámica y a pequeñas cabras naturalistas, unos trazos lineales verticales infrapuestos a una representación de cáprido naturalista a la carrera, que se han definido como pre-levantinos, ya macroesquemáticos ya pertenecientes al denominado lineal-geométrico. A escasos centímetros a la derecha se encuentra la única representación totalmente esquemática no identificable de todo el abrigo en una tonalidad anaranjada, y que se definió como una figura antropomorfa por Almagro y como una forma escaleriforme o en espina por Beltrán (1970) que se ajusta más a la realidad. Próxima a esta figura se encuentra la de un arquero de grandes dimensiones con las piernas abiertas en ángulo obtuso muy abierto y que responde a las convenciones levantinas clásicas; cabeza de perfil en la que se representa la melena sujeta con una diadema, cuerpo triangular que adelga-



Calco según Beltrán, 2002

Arquero

za progresivamente hacia la cintura hasta convertirse en un fino trazo que se une sin solución de continuidad con unas gruesas piernas en las que se indica someramente una musculatura que aparece vestida mediante unos calzones con jarreteras. En la mano más adelantada porta un arco y un haz de flechas en el que se distinguen las emplumaduras.

En la zona central del abrigo se reproduce una de las escenas más interesantes del arte rupestre levantino, para la que encontramos paralelos en tierras castellonenses. Un numeroso grupo de arqueros "al vuelo", es decir, con las piernas abiertas en ángulo de 180º, conforman una composición en la que la perspectiva oblicua subraya la sensación de velocidad y dinamismo. Hasta catorce arqueros forman parte de una escena a la que la actividad venatoria no parece dar explicación, tal y como ocurre en otros conjuntos. Merece la pena destacar que en un análisis pormenorizado de las figuras que conforman la "carrera al vuelo" se advierte que no todas participan de los mismos patrones estéticos, aunque se encuentran muy cercanas.

En este sentido, las figuras 48, 49, 50 y 55 de la citada escena se separan de los cánones establecidos para el resto de figuraciones, ya que estas cuatro son las de mayores dimensiones de la escena y les fueron aplicados diversos tratamientos diferenciadores. Así, por ejemplo, la abertura de las piernas de estos arqueros no alcanza los 180º como sí se constata en el resto; además, los pantalones o zaragüelles culminan a la altura de la rodilla en dos picos bien marcados que no se aprecian en el resto de forma tan evidente; y son las únicas representaciones en las que se superponen las piernas que, como apunta Beltrán, dan idea del movimiento acompasado de los hombres (Beltrán 2002: 122).

La dificultad en la descripción y definición de algunas de estas representaciones se

Abrigo de Val del Charco del Agua Amarga

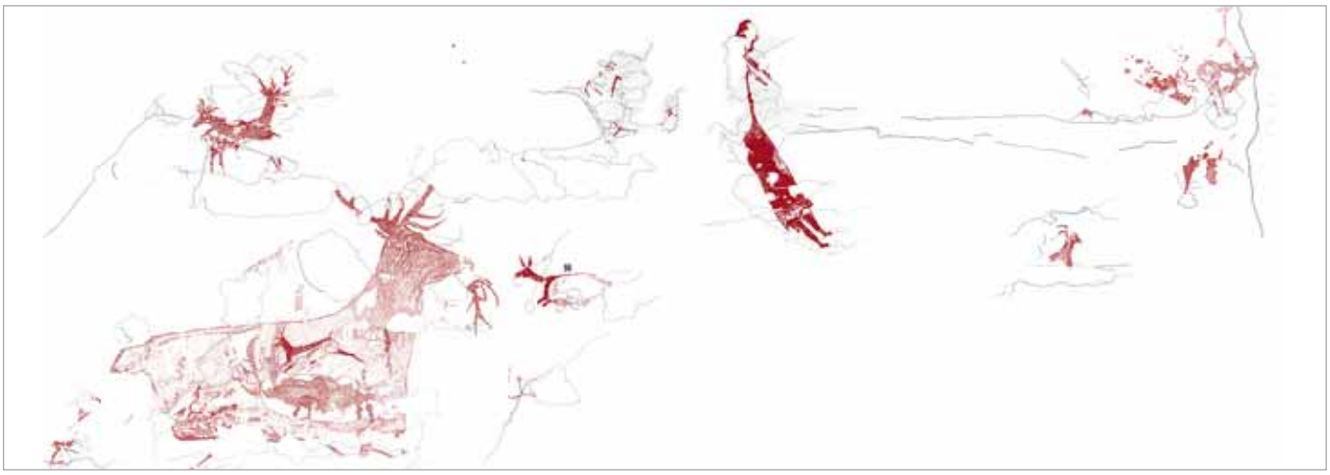
Figura femenina

ejemplifica perfectamente en la figura 55 que en un primer momento se pensó que cargaría con una especie de recental. Más tarde, una revisión interpretativa de la misma figura, llevará a interpretar el bulto transportado como un pequeño ser humano (Beltrán 2000), tal vez un niño, temática que aparece nuevamente reproducida en el abrigo castellonense de Centelles (Guillem y Martínez Valle 2004).

En la parte central y superior del abrigo se observan una serie de restos pictóricos analizados como independientes pero de los que, tal vez, se podría inferir la figura de un gran arquero en actitud dinámica hacia la izquierda, y del que tan sólo se conservaría parte de las piernas, del arco y del haz de flechas. Las enormes dimensiones de la figuración, sería la más grande de todo el arte levantino, hace que esta propuesta se realice no sin dudas.

En la tercera cavidad o sector del abrigo encontramos dos de las figuras más relevantes del conjunto por sus dimensiones. La primera de ellas se corresponde con un gran ciervo macho que mira hacia la derecha, y cuyos restos conservados alcanzan los 80 centímetros de longitud. A pesar de que no se han conservado las patas del animal, la buena conservación global de la figura resalta la majestuosidad estática de la misma. El cuidado detallismo, propio del naturalismo más fiel empleado en este tipo de representaciones animales, se aprecia en el tratamiento de las orejas, los candiles de las astas o en la corrección en la línea superior de la cabeza, que no se desluce ante las superposiciones de otras figuras animales. Se aprecia perfectamente la técnica del silueteado empleada en su confección, rellenando con posterioridad la parte interior con una pintura más diluida.

La segunda de estas representaciones se corresponde con la poco frecuente temática femenina. A lo reducido de la temática



Calco según Beltrán, 2002

Ciervos

se añaden las dimensiones de la referida que, hasta el descubrimiento de los antropomorfos de la Cueva del Chopo, era la figura humana más grande de todo el arte levantino, alcanzando los 50 centímetros de longitud. Las convenciones estilísticas observables en esta figura concuerdan con las básicas del arte levantino clásico; cabeza piriforme, cuerpo extremadamente estilizado que contrasta con una representación del tercio inferior naturalista, en la que destaca la representación de una larga falda que le cubre hasta unas pantorrillas en las que se aprecia el volumen muscular y los pies descalzos. La falda y la representación de un pecho desnudo permiten identificar a esta figura como una representación femenina que, aun sin adornos ni elementos distintivos, es posible identificar como la dominante, junto al gran ciervo, en el tercer sector decorado.

Junto a las figuras que hemos venido describiendo de forma somera, encontramos en el abrigo otras muchas que responden a representaciones animales naturalistas de tamaño medio como cabras, ciervos y un jabalí que aparece acosado por arqueros, otras más grandes como un bóvido al que sólo se aplicó el modelado en la cabeza, así como un gran número de arqueros más o menos estilizados en diferentes actitudes siempre dentro de los criterios levantinos, con la única salvedad de un antropomorfo esquemático de color negro.

No muy lejos del abrigo de Val del Charco, en la zona donde se inicia el descenso hacia el abrigo de Val del Charco, se advierte la existencia de un pequeño covacho a cuyos pies se extienden cultivos de frutales, caracterizado por tener un suelo muy inclinado que dificulta la estancia en el mismo. La cavidad contiene dos digitaciones verticales en color rojo y unos trazos geométricos en negro (Beltrán 2002: 60-61).

Abrigo dels Secans

HISTORIA

El conjunto rupestre fue descubierto por Pérez Temprado en 1917, quien realizaría un primer estudio junto a Cabré, momento en el que se confeccionaron los primeros calcos de las representaciones (Cabré y Pérez Temprado 1921), si bien serían modificados con posterioridad por Vallespí (1952), para ser objeto de análisis por parte de Beltrán (1954) y ser nuevamente analizados y comentados en la obra de síntesis sobre prehistoria del Bajo Aragón dirigida por Almagro (Almagro; Beltrán y Ripoll 1956).

En 1954 ya se apuntaba la pérdida progresiva de este conjunto comparando el estado de conservación de las pinturas en ese momento y en 1921. Las representaciones habían sufrido un proceso de degradación importante debido, sobre todo, a los intentos de arrancar la figura central y las de la parte izquierda (Beltrán 1954: 189).

Hoy en día, las pinturas se han perdido indefectiblemente, y de ellas tan sólo se conservan los calcos de Cabré y Pérez Temprado (1921) y de Vallespí (1952), así como alguna fotografía antigua como únicos testimonios de esta estación rupestre (Beltrán 1968). Sin embargo, la importancia de este conjunto radica no sólo en sus interesantes representaciones pictóricas, sino también en el yacimiento arqueológico situado en sus inmediaciones.

Así, la relativa riqueza arqueológica en los alrededores de la estación levantina a la que alude Utrilla (1986-1987: 334) descansa en la presencia de diversos lugares con restos prehistóricos (lascado de sílex y cerámica), y en la existencia de un abrigo en el que se realizó un sondeo que entregó interesantes piezas líticas. En 1986 se acomete la primera campaña de excavación en el abrigo de El Secans bajo la dirección de J. M.ª Rodanés, cuyos resultados preliminares se publican en un interesante artículo dos años después (Rodanés 1987-1988). Pasarán diez años desde el inicio de los trabajos de campo, hasta que se publique la monografía del yacimiento en la que se definen cuatro niveles, uno de ellos (el nivel II) subdividido a su vez en subniveles.

Los materiales aportados y la secuencia estratigráfica del yacimiento reflejarían el momento de transición Epipaleolítico/Neolítico, encontrando paralelos cercanos en los abrigos de El Pontet, Costalena y Botiquería. La importancia de este asentamiento radica no sólo en la confirmación del proceso de neolitización de los grupos epipaleolíticos, observado con claridad en el Bajo Aragón, sino también en su cercanía a las pinturas rupestres levantinas, hoy desaparecidas del mismo nombre.

Calco según Vallespí, 1952

Arqueros

LOCALIZACIÓN

El conjunto se localiza a unos dos kilómetros del núcleo turolense de Mazaleón, en la orilla izquierda de un meandro formado por el río Matarraña al que desemboca un pequeño barranco en el que se abre el covacho decorado no muy lejos de la carretera.

El abrigo cuenta con unas dimensiones que sobrepasan los 8 metros de longitud, siendo la zona central del mismo la elegida para la confección de las pinturas.

DESCRIPCIÓN

El conjunto rupestre estaba compuesto tan sólo por cuatro representaciones, tres figuras humanas y una incompleta de un cuadrúpedo indeterminado todas ellas de coloración rojo, si bien varían ligeramente las tonalidades.

La figura central del abrigo se corresponde con la de un hombre en actitud dinámica, marchando hacia la izquierda con las piernas abiertas en un ángulo recto. Responde a las convenciones clásicas del arquetipo levantino: cabeza piriforme, con melena recogida por una diadema, cuerpo triangular que se estrecha progresivamente, piernas de tendencia más naturalista apreciándose perfectamente unos pantalones cortos o zaragüelles que le visten hasta mitad de los muslos terminando en unas graciosas puntas que se repiten a la altura de las rodillas. Ambos brazos fueron representados en la misma disposición, flexionados por el codo describiendo un ángulo superior a los 45º. El más adelantado sujeta una serie de trazos lineares que deben corresponderse con el arco y un haz de flechas.

A escasos centímetros a la izquierda de esta figura se representaron las otras dos representaciones humanas del abrigo. Aunque las dimensiones y la actitud de éstas difieren de la anterior, las convenciones estilísticas empleadas en su realización coinciden plenamente. El cuerpo triangular, piernas modeladas en las que se marcan los gemelos, cabeza globular ligeramente piriforme, disposición de los brazos así como el armamento que porta la figura más pequeña concuerdan con las convenciones definidas para la primera. Sin embargo, destacan las dimensiones notablemente más reducidas de estas dos, su actitud estática y la falta de pantalones cortos y adornos, lo que parece destacar precisamente el papel principal del arquero en movimiento, apareciendo los otros antropomorfos casi como espectadores.

A la derecha del arquero principal se aprecia un trazo de tendencia ovalada que se ensancha en el extremo izquierdo donde se representaron dos cortos trazos triangulares. A diferencia de estos últimos, en los que se rellenó con pigmento el interior, la figura oval tan sólo fue silueteada.

Abrigo de las Caídas del Salbimec

HISTORIA

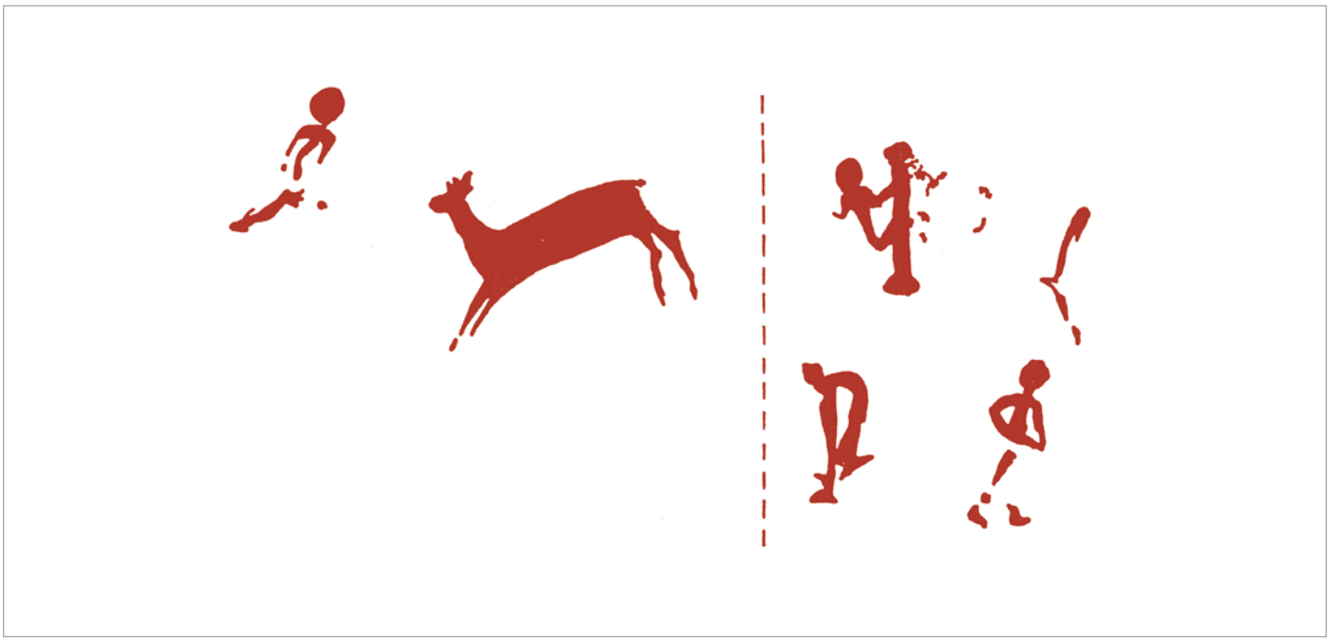
El abrigo fue descubierto por Pérez Temprado en 1920, fruto de una intensa labor de prospecciones llevadas a cabo en la zona. Sin embargo, y tras una breve referencia al conjunto (Vallespí 1953), los resultados íntegros del mismo no se publicarían hasta 1954 (Pérez Temprado y Vallespí 1954), apuntando la continuidad en el uso del abrigo hasta época moderna para diferentes funciones, como la de colmenar.

En un momento impreciso posterior a la terminación del estudio de las pinturas, parte de éstas serían arrancadas, mermando notablemente el conjunto compositivo.

LOCALIZACIÓN

Su ubicación geográfica, dominando el barranco en el que se enclava y con orientación sureste, es definida como excelente desde el punto de vista estratégico por Pérez Temprado y Vallespí, atendiendo al entorno abrupto y de bosque mediterráneo en el que se localiza.

El barranco en el que se sitúa el yacimiento desagua a la orilla derecha del Matarraña, frente al barranco en el que se ubica la malograda estación levantina de la Roca de los Moros. Las pinturas conservadas se localizan en la zona derecha del abrigo.



Calco según Pérez Temprado y Vallespí, 1954

DESCRIPCIÓN

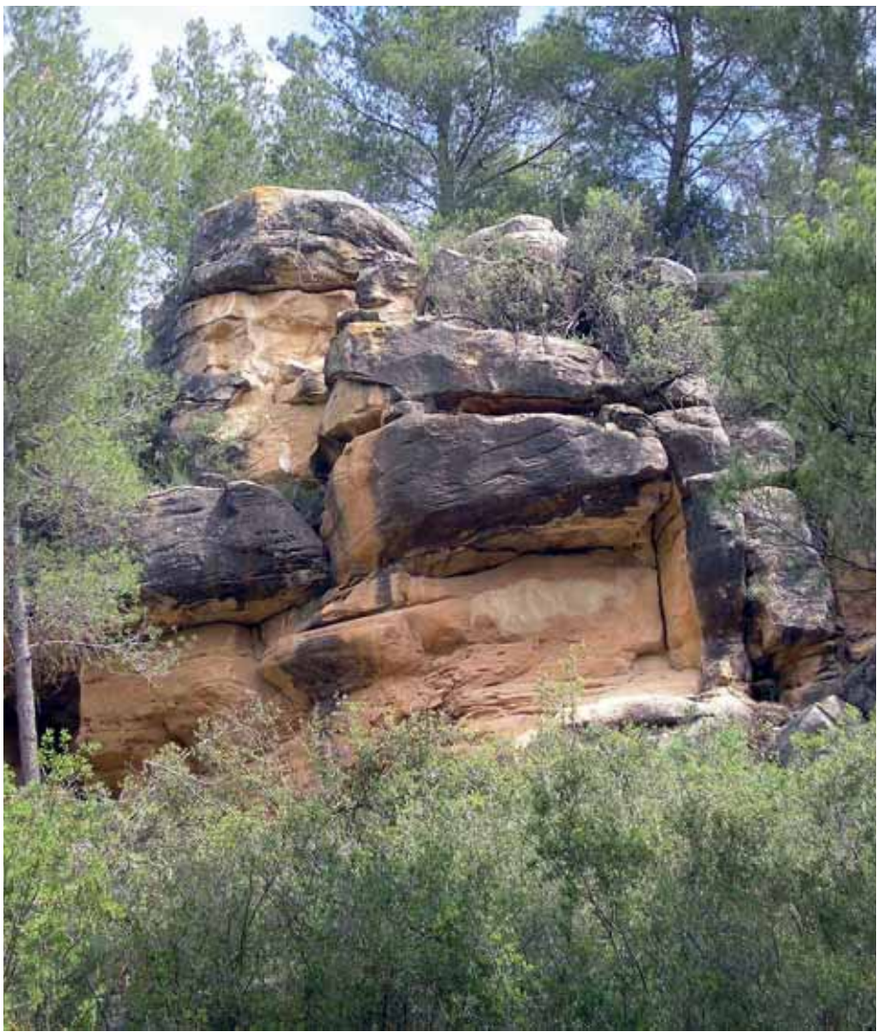
Resulta interesante resaltar la disposición diferencial de las figuras contenidas en el abrigo en función de un estilo. La estación se compone de dos frisos que se unen formando un ángulo. En el friso de la izquierda se pintaron las figuras naturalistas, mientras que en el de la derecha se representaron las esquemáticas.

En cuanto a las primeras, se describen una figura humana con arco o flecha en actitud dinámica hacia la izquierda compuesta por un cuerpo de tendencia triangular y lineal relativamente corto, una cabeza globular y piernas delgadas con un ligero tratamiento muscular; otra posible representación humana (aunque totalmente ilegible) dos centímetros por debajo de la primera; la figura de una cierva naturalista a la derecha de la primera figura humana, también en actitud dinámica y orientada a la izquierda, con gráciles patas en las que se representaron los corvejones, un largo y elegante cuello erguido y una pequeña cabeza bien perfilada en la que se observan las orejitas del animal; en este mismo friso se observan los cuartos traseros de otro cérvido de la misma tendencia que el anterior.

El segundo de los paneles decorados contiene representaciones de estilo esquemático entre las que es posible diferenciar a un antropomorfo andando tranquilamente hacia la derecha y un grupo formado por dos representaciones humanas, una en posición vertical a la que parece unirse otra figuración antropomorfa.

El color induce a Pérez Temprado y Vallespí a pensar en la sincronicidad de los dos frisos, y asignan una cronología para éstos neolítica o mejor eneolítica, en función de los yacimientos predominantes en el Matarraña (Pérez Temprado y Vallespí 1954: 37).

Abrigo de la Roca dels Moros



Entorno del abrigo de Roca dels Moros

HISTORIA

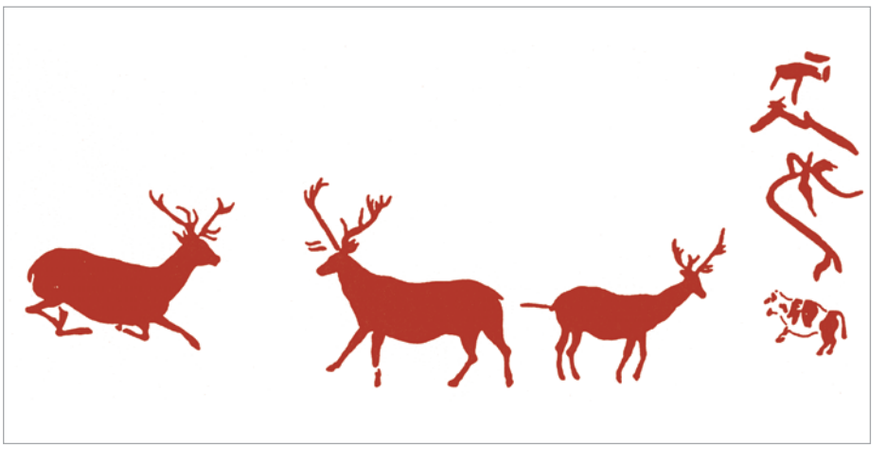
En una breve nota publicada en 1907 en el *Boletín de Historia y Geográfica del Bajo Aragón* acerca de las pinturas de Cretas, Vidiella, estudioso autodidacta y colaborador de investigadores, apunta al hecho de que las pinturas eran ya conocidas por los vecinos de Cretas, quienes en 1905, y no en 1903, comunicarían a Cabré la existencia de las mismas, quien desde entonces aparece como el verdadero descubridor de las pinturas prehistóricas de Calapatá (Vidiella 1907: 69).

Tras el descubrimiento del conjunto, el abrigo sería estudiado por el propio abate Breuil, padre de los estudios sobre arte rupestre, quien publicaría los resultados junto a Cabré (Breuil y Cabré 1909), quien a su vez incluiría el abrigo en su obra de referencia (Cabré 1915).

Sin embargo, la historia de estas pinturas merece ser analizada con mayor detenimiento. Así, en las publicaciones de Cabré se hace referencia a un tejero que trabajaba cerca del abrigo decorado y que, según el investigador, pretendía volarlas para encontrar el presunto tesoro que permanecería enterrado al pie del abrigo. Con la idea de preservar las pinturas, que hasta ese momento nunca habían sido objeto de acción vandálica alguna, se arrancaron de la roca, deteriorándose en el proceso. Actualmente, las pinturas se encuentran expuestas en el Museo de Arqueología de Cataluña. Esta actuación fue duramente criticada por otros investigadores como Bosch Gimpera, en su publicación del barranco de Calapatá de 1924.

En una revisión a finales de los ochenta, se observaría la existencia en un segundo panel del mismo abrigo de un par de patas traseras correspondientes a otro cérvido (Mazo *et alii* 1987: 97).

En 2008, se llevo a cabo la excavación arqueológica al pie del panel decorado, así como el estudio integral de las pinturas dirigido por Martínez Bea, en el marco del proyecto de "Restauración y protección del arte rupestre de la Comarca del Matarraña" coordinado desde la Comarca del Matarraña y financiado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura a través del 1% cultural. Gracias a este proyecto fue posible dotar al conjunto de un moderno cerramiento y de accesos para su visita.



Calco según Cabré, 1915

LOCALIZACIÓN

El barranco de Calapatá, entre las poblaciones turolenses de Cretas y Calaceite, confluye con el río Matarraña. En la zona conocida como La Tejería, cercana al conocido barranco de Els Gascons, se localiza el abrigo de la Roca dels Moros, en el término municipal de Mazaleón. La estación decorada se encontraba en la margen derecha del barranco de Calapatá, en una situación elevada con respecto al fondo del mismo lo que le permite obtener una amplia panorámica del propio barranco.

DESCRIPCIÓN

La estación decorada presentaba tres hermosos ciervos de notables dimensiones y de un delicado tratamiento y hasta preciosista naturalismo, pero con diferentes actitudes, dos de estas figuras animales aparecen marchando una hacia la derecha y la otra en sentido contrario, mientras que la tercera fue representada recostada y orientada a la derecha.

Las tres representaciones se caracterizan por el delicado tratamiento de sus formas, cuidadas proporciones y gran expresividad. En todas ellas se plasmaron detalles anatómicos como los corvejones, orejas, pezuñas en perfil y grandes cornamentas con numerosos candiles en perspectiva semitorcida.

Una pequeña representación de bóvido, de carácter algo más tosco, completa el repertorio iconográfico de la estación compartiendo con las anteriores figuras un cierto naturalismo en la representación de las patas, sexo, orejas y un solo cuerno en perspectiva correcta.

La técnica empleada en la realización de estas figuras aparecería como una novedad, hasta el descubrimiento del conjunto del Barranco Hondo de Castellote, ya que, según Cabré, se emplearía el grabado para contornear las figuras que posteriormente se rellenarían con tintas planas. No obstante, exámenes posteriores realizados sobre las pinturas por diversos autores, desmienten o relativizan la existencia del silueteado grabado (Martínez-Bea 2004b).

Gracias a los trabajos de limpieza y restauración del conjunto, llevados a cabo por E. Guillamet y L. Ballester, se descubrieron dos nuevas representaciones pictóricas. La primera de ellas se corresponde con un antropomorfo rojo-pardo oscuro, orientado hacia la derecha y parcialmente conservado, de morfología esencialmente lineal y sin apenas concesiones a los detalles anatómicos. Conserva la cabeza, de morfología piriforme, aunque bastante afectada por diversas descamaciones. Los brazos se conservan sólo parcialmente, y se desarrollan a lo largo del tronco inclinado hacia delante. El cuerpo adopta forma de triángulo invertido. Las piernas tienden hacia la estilización lineal, si bien en la más retrasada parece intuirse un ligerísimo engrosamiento que podría indicar la pantorrilla. A la altura de la cintura se aprecia un trazo lineal que atraviesa la figura y que podría corresponderse con un posible arco o haz de flechas.

El segundo motivo se define como un cuadrúpedo naturalista, aunque no tanto como los ciervos del mismo abrigo. Las patas delanteras fueron realizadas mediante dos trazos lineales paralelos que terminan, al menos el izquierdo, en un ligero ensanchamiento basal que podría indicar el casco o pezuña del animal. No se muestra de igual manera el cuarto trasero, en el que es imposible apreciar diferenciación entre las dos patas, aunque la grupa fue realizada mediante unas formas redondeadas y contundentes que definen bastante bien la rotundidad de la figura. El cuello fue representado relativamente fino con respecto a la anchura corporal del animal y bastante largo, de forma que, aunque no se conserva la cabeza, se podría interpretar como una figura de cérvido o équido.

Abrigo de Els Gascons

HISTORIA

Este abrigo, junto al de la Roca dels Moros, inaugura la "era de los descubrimientos" del arte levantino. Es significativo cómo cuenta Breuil en la publicación de 1909 el descubrimiento de las pinturas de "Els Gascons". Tras haber examinado la Roca de los Moros y pasando revista a las rocas vecinas regresaba a Calaceite cuando, a 200 metros del abrigo de los frescos, Breuil vio, *a treinta metros de distancia y en la superficie de una roca iluminada por el sol poniente,* una silueta de un animal pintado. El propio Breuil remarca la primicia de su descubrimiento en contraposición a Cabré cuando asegura que *este nuevo hallazgo de una roca pintada era ignorada de todos, mientras que la primera era conocida de los naturales...*

De la publicación en 1909 se haría eco Cabré en su *Arte rupestre en España,* obra en la que le dedica un estudio pormenorizado (Cabré 1915). Cuando P. Bosch Gimpera llega al yacimiento para estudiar su contenido en 1923, las pinturas habían sido arrancadas. En un intento de salvaguardar estas pinturas, en la línea de lo que se hizo con las de la Roca dels Moros, se destruirá la práctica totalidad de las mismas, con lo que en la actualidad tan sólo se conserva una cabra pintada en negro y la pierna de un posible arquero (Mazo *et alii* 1987: 97).

Los resultados de la excavación arqueológica llevada a cabo al pie del conjunto en 2008 fueron negativos, aunque dentro de esta actuación se contempló el estudio integral de las representaciones rupestres así como el cerramiento de la estación (Bea et alii, 2009).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se encuentra en el denominado barranco de Gascons, que se une al de Calapatá, a escasos 200 metros de distancia del famoso abrigo de la Roca dels Moros, formando parte del mismo contexto geográfico abrupto y vegetación mediterránea.

Calco según Cabré, 1915

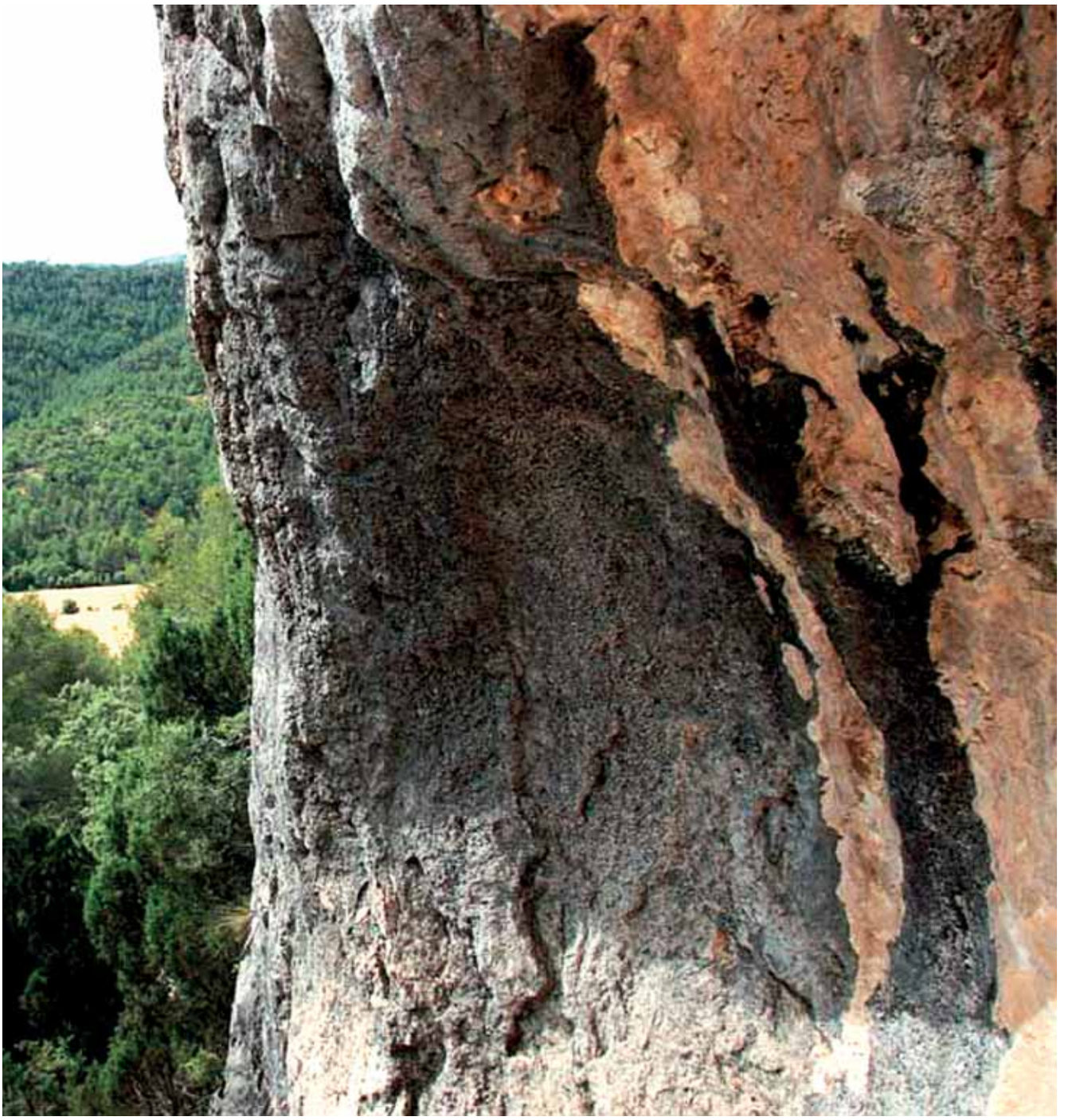
DESCRIPCIÓN

Serán los ciervos de gran naturalismo las figuras más grandes del conjunto, pero aparecerían también otras manifestaciones animales como cabras, bóvidos y un caballo, algunos de ellos, según Cabré, grabados en la roca.

De entre todas las figuras destacan dos grandes figuras de ciervos machos en color rojo y negro de un gran naturalismo que se desplazan en carrera hacia la izquierda. El realismo de estas figuras se puede paralelizar con el de las aparecidas en el abrigo de la Roca dels Moros con las que comparten detalles anatómicos. En el mismo panel se pintaron hasta cuatro figuras humanas, una de ellas de aspecto lineal o estilizada superpuesta a una de las patas traseras de un gran ciervo, mientras las otras conforman una escena en la que tres arqueros se disponen en una fila ligeramente inclinada. En estas representaciones se reconocen algunos rasgos del estilo clásico levantino: cabeza globular, cuerpo triangular, piernas modeladas y brazos más lineales. Destaca que en estas figuraciones la pierna más adelantada se representara flexionada, en una pose similar a la aparecida en otros conjuntos levantinos turolenses, como en el Arquero del Pudial o en los Chaparros.

La novedad que aporta éste con respecto al vecino abrigo de la Roca dels Moros es la presencia de la figura humana. Ésta estaría representada por cuatro arqueros, tres de ellos clasificables dentro del tipo levantino clásico con idéntica pose entre sí y siguiendo una disposición oblicua hacia la derecha que no ofrece idea de gran movilidad por la pose estática de las representaciones. El cuarto individuo aparece corriendo o marchando enérgicamente hacia la izquierda pudiéndose clasificar como lineal teniendo en cuenta el mayor grado de estilización o simplificación de la figura.

Se observarían por tanto, al menos tres fases decorativas diferentes, a pesar de que Cabré estableciera tan sólo dos, basadas sobre todo en función de la técnica empleada. Una con la representación de las figuras animales, otra en la que se realizarían los tres arqueros clásicos levantinos, y una tercera en la que se pintaría el antropomorfo lineal.



Abrigo de Els Figuerals

Abrigo de Els Figuerals

Calco según Bader y Bader, 1995

Detalle de la pintura

HISTORIA

Los trabajos de prospecciones arqueológicas desarrollados en la Sierra de Fuentespalda dirigidos por Bader darían como resultado el descubrimiento, en diciembre de 1988, de una sola figura levantina parcialmente conservada en el denominado abrigo de Els Figuerals A.

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en la partida dels Figuerals, en el contexto del barranco homónimo del que toma el nombre la propia estación rupestre, ubicada a unos 400 metros del denominado Mas de Fabriá. Al emplazamiento referido se accede tras cruzar el puente sobre el río Pena y tras recorrer unos 3 kilómetros de la pista forestal en dirección a Peñarroya de Tastavins. El abrigo se encuentra a unos 50 metros por encima del camino, al pie de un cantil rocoso rodeado de pinares y vegetación de monte bajo.

DESCRIPCIÓN

La estación decorada se abre a algo más de 1000 metros de altura sobre el nivel mar, con unas dimensiones considerables que alcanzan los 12 metros de anchura y 5 de altura por algo menos de uno de profundidad.

En ésta tan sólo se conserva la representación incompleta de un animal que se ha definido como un cáprido o cérvido en posición estática y del que se conserva el cuerpo, las dos patas delanteras en perspectiva torcida y una única pata trasera más corta que las delanteras. En el cuarto trasero se destaca un pequeño trazo inclinado que en la publicación se define como un posible venablo o flecha (Bader 1994; Bader y Bader 1995).

Abrigo de La Fenellosa

HISTORIA

Las pinturas fueron descubiertas por C. Forcadell a mediados de los años sesenta, y rápidamente fue estudiado por Beltrán, quien hará público el descubrimiento mediante breves avances en la revista Caesaraugusta y en el "Homenaje a Vaufrey" (Beltrán 1967 y 1968), en el Simposio Internacional de Arte Rupestre celebrado en 1966 en Barcelona. El abrigo fue publicado con el nombre de La Fenellosa, si bien el topónimo tradicional del enclave es el de La Fenellosa.

En el marco del proyecto denominado "Restauración y protección del arte rupestre de la Comarca del Matarraña", coordinado desde la Comarca del Matarraña y financiado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, del Ministerio de Cultura, a través de 1% cultural, se procedió en 2008 a la excavación arqueológica al pie del conjunto rupestre y al estudio integral de las manifestaciones conservadas (Bea et alii, 2009). Dentro del proyecto se contempló la realización de un nuevo y más amplio cerramiento para la estación decorada.

LOCALIZACIÓN

El abrigo se ubica en las cercanías del denominado Parrizal, en un entorno abierto rodeado de pinares en el que se destaca una especie de peñón rocoso a la orilla izquierda del Matarraña. Las pinturas se realizaron en la cara Norte de la acumulación caliza, justo enfrente de una fuente llamada La Fenellosa, de la que recibe el nombre el conjunto y que se localiza a unos 4 kilómetros al Sur del núcleo de Beceite.

Calco según Bea et *alii*, 2009

Antropomorfos y cuadrúpedos

DESCRIPCIÓN

En el panel se reconocen hasta doce figuraciones de estilo netamente esquemático y de las que ocho resultan reconocibles. El color rojo de las representaciones contrasta abiertamente con la tonalidad amarillenta de la superficie rocosa lo que, unido al relativamente buen estado de conservación de las pinturas, permite discriminar la temática y formación escénica contenida en el abrigo.

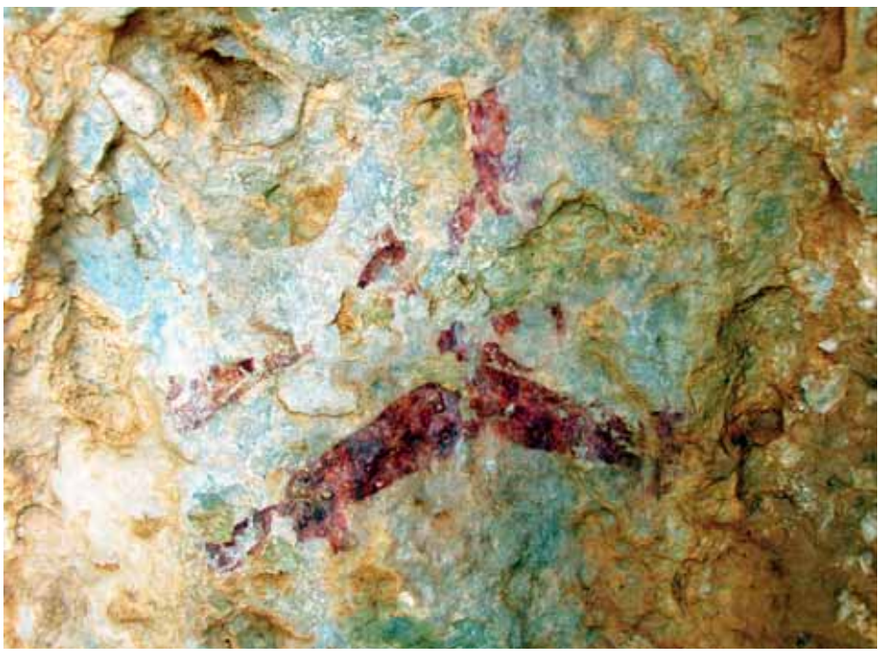
Siete son los cuadrúpedos que mirando hacia la izquierda aparecen representados con las convenciones típicas del arte esquemático. Un trazo horizontal para la figuración del cuerpo y de la cabeza, cuatro líneas verticales para indicar las patas, mientras que dos trazos revelan largas orejas. Este hecho ha llevado a Beltrán a identificar estos animales como équidos o asínidos (Beltrán 1967: 102), si bien no resultaría del todo descabellado contemplar la posibilidad de que se trataran de bóvidos, teniendo en cuenta algunos paralelos encontrados en Los Estrechos I.

Cinco de los cuadrúpedos aparecen montados por sendas representaciones humanas esquemáticas, al menos cuatro de ellas masculinas. Las líneas rectas predominan nuevamente en la realización de estas figuras de manera que un largo trazo vertical sirve de cuerpo, cuello y sexo, dos líneas oblicuas, una a cada lado del trazo vertical, hacen las veces de piernas abiertas, mientras que una horizontal en el tercio superior del cuerpo representa los brazos abiertos. Un simple trazo más o menos globular y sin detalles configura la cabeza.

En el grupo compuesto por cuadrúpedo y humano localizado más a la derecha del conjunto pictórico se aprecian una serie de elementos que lo individualizan con respecto a los otros. Así, la cabeza aparece realizada con un perfil irregular, en el extremo de los brazos se plasmaron sendos abultamientos en los que se han querido ver incluso los dedos, las piernas ya no aparecen abiertas, sino que se representaron las caderas. Asimismo, bajo los brazos y a lo largo del cuerpo aparecen una serie de formas de tendencia circular, un óvalo y una línea horizontal con extremos verticales más cortos.

Tras los trabajos de limpieza y restauración realizados por E. Guillamet y L. Ballester, se pudo recuperar un motivo compuesto por un cuadrúpedo y un antropomorfo que aparece cabalgando sobre el primero, perdidos bajo una escorrentía desde que Beltrán realizara el primer estudio del conjunto.

Abrigo de La Valleta del Serradó I



Arquero

HISTORIA

La localización de este nuevo conjunto rupestre se debe a Esteban Latorre, Agente Forestal de Beceite, quien dio con el hallazgo en el mes de Diciembre de 2004, comunicándolo al Gobierno de Aragón a finales de dicho año. Acompañado de su descubridor, realizó la visita de inspección al lugar José Ignacio Royo el 15 de Febrero de 2005, comprobando el descubrimiento y procediendo a su catalogación y documentación previa. Dadas las malas condiciones de conservación y accesibilidad del yacimiento, por el momento no se ha programado ningún proyecto de cerramiento del mismo.

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza muy cerca del límite municipal de Beceite con Valderrobles, en las abruptas pendientes y barrancos calcáreos que limitan al Norte el valle donde se localiza la población y por donde discurren el río Matarraña y su afluente el Ulldemó, junto al estrecho paso que ha abierto el Matarraña en estas sierras. El acceso al nuevo conjunto es especialmente dificultoso, tanto por la orografía, muy escarpada, como por la ausencia de cualquier tipo de sendero. No obstante puede llegarse a pie desde la carretera de acceso a Beceite, tomando desde una vieja cantera abandonada un barranco que desagua en el río Ulldemó, para remontarlo durante más de 500 metros hasta llegar a un collado y desde allí con menos dificultades acceder al abrigo, tras un penoso y fatigado recorrido de más de 45 minutos.

El paisaje que circunda el lugar es agreste y espectacular, con un bosque de pinar y restos de cultivos de olivos en terrazas hoy abandonadas, así como gran cantidad de vegetación arbustiva de carácter xerófilo. Desde el yacimiento se cuenta con una amplia vista de los valles del Matarraña y Ulldemó, así como de una espléndida panorámica de los Puertos de Beceite.

DESCRIPCIÓN

El abrigo se localiza en la parte alta de un espolón rocoso y debido a su escasa profundidad, se encuentra casi enteramente cubierto por densas coladas estalagmíticas, así como por grandes descamaciones. Cuenta con unas dimensiones de 13 metros de anchura por 4 de altura y se orienta al Sureste. Aunque la superficie de las paredes permite suponer la existencia de un conjunto pintado de mayor tamaño, lo cierto es que el mal estado de conservación del soporte y las coladas estalagmíticas, sólo nos han permitido identificar parte de un diminuto panel pintado, localizado en el extremo Este del abrigo, entre dos gruesas coladas de carbonato cálcico.

Se han podido identificar dos figuras antropomorfas incompletas correspondientes la mayor de ellas a un arquero a la carrera, con potentes piernas que llevan polainas o jarreteras, estrecha cintura, parte del hombro y de la cabeza que lleva un arco con un haz de flechas, dentro de una composición naturalista y de estilo levantino. A la altura de los hombros de esta primera figura parece identificarse la parte superior de otro antropomorfo del que sólo se conserva la cabeza redondeada, parte de los brazos flexionados y un estrecho cuerpo. La disposición de estos motivos, parecen sugerir la existencia de una posible escena de caza o lucha que desgraciadamente ha desaparecido.

Abrigo del Racó del Sopero

Figuras esquemáticas

HISTORIA

Descubierto en 2002 por los agentes forestales de Beceite, se procedió a la catalogación y documentación previas por parte de la autoridad autonómica.

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en el extremo Sur del término municipal de Beceite, cercano al límite provincial con Castellón, en las estribaciones de un acantilado calizo que bordea la margen derecha del Barranco de Patorrat, frente a la ermita de San Miguel, perteneciente al vecino término municipal de Valderrobles. El acceso al lugar se lleva a cabo a través de pistas forestales, que requieren la pertinente autorización

DESCRIPCIÓN

El enclave es un gran covacho abierto en el acantilado calizo, con una altura de más de 10 metros en su boca y una profundidad máxima de 15 metros, y en el que no se conserva ningún tipo de estratigrafía o sedimento, ya que ha sido utilizado como refugio ocasional de ganado y actualmente es lugar de descanso para los rebaños de cabra montesa.

Los restos pictóricos documentados nos remiten a media docena de figuras esquemáticas repartidas en dos paneles localizados en las paredes del fondo del covacho. Se trata de motivos geométricos en color rojo ladrillo y amarillento con trazos simples de grosor apreciable que representan dos grupos de dos barras, dos reticulados y algún trazo suelto. El estado de conservación de las pinturas es aceptable, ya que su ubicación en la pared, a más de 1,5 metros de altura, impide que los animales puedan afectarlas, aunque en alguno de los motivos representados se han detectado concreciones calcáreas.

Abrigo de la Caixa del Pon Nou

Zoomorfos

HISTORIA

El hallazgo fue realizado por T. Catalán, vecino de Beceite, que comunicó su existencia al Gobierno de Aragón en 2005, procediéndose a la catalogación y documentación previa del conjunto.

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza muy cerca del límite municipal de Beceite con Valderrobles, apenas a 500 metros del abrigo de la Valleta del Serradó, en una zona de abruptas pendientes y barrancos calcáreos que dificultan el acceso a la estación, tanto por la escarpada orografía como por la ausencia de cualquier tipo de sendero y la abundante vegetación.

DESCRIPCIÓN

El covacho, orientado al oeste, se abre al pie de un acantilado que enmarca la profunda barranquera que desciende casi verticalmente hasta la orilla derecha del Matarraña. Se trata de una pequeña oquedad, de 7 metros de boca, por 4 metros de profundidad, cerrada con un murete de piedras, posiblemente para utilizarse como refugio ocasional.

Las pinturas que decoraban este conjunto ocuparon originalmente una mayor superficie, hoy perdida ya que el soporte rocoso esta muy deteriorado por descamaciones, desprendimientos y manchas de humo.

Se conservan dos paneles, de los cuales, el situado a la derecha cuenta con cinco figuras de zoomorfos esquemáticos pintados con trazo simple y algo más grueso para señalar los cuerpos en color rojo vivo, pudiéndose identificar claramente un ciervo. El panel izquierdo sólo conserva restos de trazos y manchas también de color rojo.

Aunque nos ha llegado muy incompleta, en el primer panel parece contemplarse una escena en la que el animal dominante sería el ciervo, con la cornamenta muy desarrollada siguiendo convencionalismos propios del arte esquemático, frente al cual aparecen hasta tres cuadrúpedos colocados uno encima del otro.

Entorno del abrigo de la Vacada. Barranco Gómez

Abrigo de la Vacada

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

HISTORIA

El abrigo de La Vacada fue descubierto en Septiembre de 1960 por Eduardo Ripoll en el curso de unas prospecciones cofinanciadas por la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research de Nueva York y el Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación General de Barcelona.

El trabajo de investigación desarrollado por Ripoll confirma la suposición de Almagro al decir que no sería de extrañar que nuevas pinturas rupestres acompañaran a este solitario toro ya descrito, refiriéndose al vecino abrigo del Torico del Pudial (Almagro et alii 1956: 66).

Es en la monografía de 1961 sobre los abrigos pintados de los alrededores de Santolea donde se presenta el estudio íntegro del abrigo de La Vacada, si bien parece responder más a una tímida tentativa de obra de conjunto dado el carácter sintético de su contenido.

A pesar de lo conciso del análisis resultan muy interesantes los comentarios comprendidos en él. Con todo, y a pesar de la importancia del abrigo en cuanto a número de representaciones y calidad estilística, apenas se dedican seis páginas a la descripción de las figuras de La Vacada (Ripoll 1961: 19-24), y poco más de ocho para los comentarios estilísticos, temáticos y cronológicos relativos a los abrigos que componen el conjunto de Santolea (Ripoll 1961: 27-35). El carácter sintético de esas páginas contrasta con el exigente trabajo realizado para la obtención de los calcos originales, realizados por Antonio Bregante, a los que no se hace justicia en la publicación, ya que aparecen extremadamente pequeños.

Tras la publicación monográfica sobre la Prehistoria y arqueología de Santolea, las referencias a los abrigos pintados de la zona, en especial al de La Vacada se reducen a meras citas o alusiones, como las que realiza Beltrán en su obra de síntesis en la que se dedican dos páginas a la descripción del abrigo (Beltrán 1968: 121-122).

Trabajos recientes parecen indicar una larga perduración del abrigo como santuario o lugar especial, que serviría como elemento de atracción incluso en momentos plenamente históricos o protohistóricos (Martínez-Bea 2004a).

En 2009 se publicó el estudio integral del conjunto dentro de la serie Monografías Arqueológicas de la Universidad de Zaragoza (Martínez Bea, 2009).

Entorno del abrigo de La Vacada

LOCALIZACIÓN

El abrigo se ubica en el llamado barranco de Gómez, distante unos cinco kilómetros de Ladruñán y a poco más de 1 kilómetro del núcleo abandonado de Santolea. Al conjunto se accede tan sólo a pie, comenzando la ruta en un pequeño azud que controla las aguas del río donde encontramos un breve cartel indicativo y descriptivo de las figuras. Tras superar el paso se indica la senda que forma parte de un itinerario de Pequeño Recorrido marcada con los distintivos colores blanco y amarillo, y que nos llevará al abrigo.

El barranco se presenta tortuoso, estrechándose conforme se avanza, encontrando en él buenos ejemplos de construcciones en piedra seca destinados a la guarda del ganado. La senda transcurre por el fondo de la rambla, debiendo salvar en diversas ocasiones el arroyo que se nutre de la fuente Ballester que nace a escasos 100 metros del abrigo decorado.

Éste se abre a unos 15 metros por encima del fondo del barranco en la margen izquierda conforme se avanza hacia el fondo, frente al cual se encuentra el denominado Subidor de la Calzada, una vía natural de acceso a la Sierra de Bordón y que en la actualidad se encuentra parcialmente acondicionado por el hombre.

Abrigo de la Vacada

Bóvidos

DESCRIPCIÓN

Se trata del abrigo que concentra el mayor número de representaciones de los que se ubican en el curso bajo del Guadalope, contabilizándose más de 80 restos pictóricos de los que 57 resultan reconocibles. El propio nombre del abrigo enfatiza la principal temática en el mismo, los bóvidos.

Son 17 las figuras identificables como pertenecientes a esta especie, en diversos grados de conservación y en las que es posible observar variaciones en el color (rojo carmín, violáceo, rojo vinoso, anaranjado), tamaño (algunas, que conservan sólo la mitad del cuerpo, alcanzan casi 30 cm de longitud) e incluso estilo (existen figuras con cornamenta y pezuñas en perspectiva torcida y otras en las que los mismos elementos aparecen de perfil) lo que nos habla de los diferentes momentos decorativos presentes en el abrigo. La mayor acumulación de bóvidos se concentra en la mitad izquierda del friso decorado, de la que sólo se desliga la representación de estilo tosco y desmañado de un toro en la parte derecha de la cavidad. A pesar de las diferencias cromáticas y de dimensiones apuntadas, el conjunto de animales da la sensación de formar parte de una amplia escena, siquiera aparente, en la que se configuraría una manada compuesta por individuos de edades diversas y diferentes actitudes (pastan echados en el suelo, mantienen una posición erguida estática o simplemente marchan).

Un aspecto destacable es el relativo a dos de las figuras mejor conservadas y con una realización más fina y cuidada que cuentan con una disposición oblicua con respecto al eje horizontal del suelo, lo que sugiere que el artista levantino representó a estos dos bóvidos descendiendo por la ladera del barranco, tal vez el mismo en el que se ubica el conjunto pictórico en un intento de representación del entorno geográfico aprovechando la propia superficie natural del abrigo.

Pero los bóvidos no son la única especie representada en el abrigo. En éste también se encuentran representados tres cérvidos, tres cápridos, dos équidos, un probable cánido y otras figuras de cuadrúpedos indeterminados o dudosos. Tampoco faltan los insectos, pequeñas representaciones abstractas en forma de cruz que conforman, junto a dos antropomorfos, una escena de recolección de miel en la que un agujero natural de la roca haría las veces de panal. A pesar del elevado número de representaciones contenidas en esta estación, las escenas resultan escasas.

La escena más relevante del abrigo es la compuesta por dos arqueros en el sector derecho del friso. El primero de ellos se trata de un arquero de un buen estilo levantino naturalista estilizado en posición vertical estática que mantiene asido con la mano derecha un arco y un haz de flechas mientras que en la otra mano porta una única flecha en posición ligeramente inclinada cuyo extremo distal apunta a la representación humana a la que se encara. El otro arquero, de menor tamaño, ocupa una posición de

Calco según Martínez Bea, 2009

Arqueros

inferioridad con respecto al anterior, cuya figura se eleva más de una cabeza por encima de la de éste. Ambos arqueros, sin duda el situado a la derecha de la escena, llevan una especie de adorno en forma de cola de caballo que sale de la zona inferior de la espalda, convirtiéndose en un elemento de marcado carácter simbólico. No obstante, existen una serie de elementos y convenciones estilísticas que las diferencian y que dan la pista de lo que puede estar sucediendo. Las dos figuraciones llevan melena, pero ésta es más larga en el antropomorfo de la derecha, a quien le termina en siete pequeñas trenzas, elemento visual que le diferencia de la otra representación humana. A ésta, por el contrario, se le asignan una serie de elementos visuales diferenciadores como unos brazos más naturalistas, más gruesos y fuertes, así como un objeto que le cuelga del hombro izquierdo y que se interpreta como una honda.

Ripoll traduce la escena como una danza, llegando a reivindicar un carácter conmemorativo para las llamadas «escenas de lucha» de otros abrigos levantinos que interpreta como danzas (Ripoll 1961: 33). Su razonamiento se justifica básicamente por la posición contorsionada del cuerpo del antropomorfo de la derecha; sin embargo, esa exageración del cuerpo es sólo una impresión óptica debido al adorno de cola de caballo con el que se viste el personaje. No obstante, sí que aparece una extraña convención en la realización de los brazos de este arquero que se muestra un tanto forzada ya que ambas extremidades parten de un solo punto situado en la zona alta del cuerpo y no de ambos lados del mismo. Se trata de una convención extraña, poco naturalista y muy diferente de la empleada en el otro arquero, con el que comparte estilo, técnica, espacio y sin duda acción. En este punto sería factible considerar el empleo de diversas perspectivas en una misma figura para enfatizar sus diferentes partes. Así, mientras que el cuerpo, cabeza y adorno se representarían de perfil, los brazos y el arco con las flechas se habrían realizado mediante una vista cenital, de manera que el arquero más pequeño ofrecería sus armas al más destacado.

Pero no es ésta la única particularidad del abrigo. En él existen una serie de representaciones que han sido interpretadas como no pertenecientes al denominado arte levantino, sino a momentos plenamente históricos, relacionándolas con motivos helenísticos-republicanos y aun celtibéricos. Se trata de las figuras de un bucráneo, un ánfora vinaria, un équido y un antropomorfo que parece llevar grebas y una posible espada (Martínez Bea 2004). La plasmación en el abrigo de estas figuraciones redunda en el empleo de estos enclaves "sagrados" a lo largo del tiempo.

Abrigo del Torico del Pudial

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

Calco según Bea, 2011

HISTORIA

El abrigo del Torico del Pudial sería descubierto por Teógenes Ortego en 1945, anunciando la existencia de la figura de bóvido que da nombre al abrigo (Ortego 1945).

La línea de trabajo sería continuada por M. Almagro, quien tras los trabajos de prospección realizados en 1951 publica, junto a A. Beltrán y E. Ripoll, la obra clásica sobre la Prehistoria del Bajo Aragón (Almagro et alii 1956), en la que con respecto al arte rupestre de la zona concreta que nos ocupa sólo pueden mencionar la representación de bóvido ya comentada y que sería nuevamente recogida en la publicación de Ripoll sobre los abrigos pintados de Santolea (Ripoll 1961).

LOCALIZACIÓN

El acceso al abrigo resulta dificultoso dada la ausencia de una ruta o sendero que indique el camino. Tras llegar al Guadalope por el camino de la Algecira y a unos dos kilómetros aguas abajo se deberá cruzar el cauce del río. Comienza en ese punto la ascensión a los abrigos decorados resultando útil fijarse en una especie de gran hondonada del muro rocoso como el punto a alcanzar. En ese momento tan sólo resta seguir la pared en dirección Sur unos 200 metros. A unos 30 m sobre el nivel del río, y al pie del farallón rocoso vertical del Pudial encontramos el abrigo de El Torico.

La ubicación del mismo, en un rehundido de la pared rocosa a 11 m de altura desde el suelo hace difícil el acceso al mismo. Un pequeño saliente, a modo de cornisa, al pie de la pintura y en el que tan sólo tendría cabida una persona debió de facilitar la ejecución de la misma.

Toro

DESCRIPCIÓN

En el abrigo en cuestión se representa un toro naturalista de preciosas proporciones y extraordinariamente bien conservado. Las dimensiones de la figura, que alcanza algo más de 40 centímetros de longitud por casi 25 de altura, aumentan la magnificencia de la misma. El animal se desplaza hacia la izquierda advirtiéndose en el posicionamiento de las patas un movimiento pausado. La perspectiva empleada en la plasmación de los cuernos fue la denominada semitorcida, mientras que en las pezuñas se aprecia un diferente tratamiento para las delanteras y las traseras. Así, en las primeras se advierten las dos uñas características en el empleo de una perspectiva frontal, mientras que las traseras se figuraron de perfil. Cabe destacar que el artista levantino dibujó una huella bisulca dejada por la pata delantera más retrasada.

El naturalismo y cuidado tratamiento del detalle se aprecia en la representación del largo y fino rabo que cae graciosamente siguiendo en desarrollo a los cuartos traseros, en la representación de los corvejones e incluso en el sexo del animal, que se representó entre las dos patas traseras.

El color pardo oscuro de la representación contrasta con el rojo-anaranjado de una serie de trazos finos verticales, hasta veinte, que, aunque infrapuestos al toro, Almagro, Ripoll y Beltrán (1956) identificarían como azagayas con un significado mágico que propiciaría la caza del bóvido, y sobre las que no se pronuncia Ripoll al no describirlas en su trabajo de 1961.

Sin embargo, parece factible suponer que estas figuraciones representen en realidad algún tipo de vegetación herbácea en un intento de plasmar el ecosistema donde se inserta tanto el cazador como lo cazado.

Abrigo del Arquero del Pudial

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

HISTORIA

Esta estación sería descubierta por Ripoll en Septiembre de 1960 y publicada por él mismo en 1961 en su monografía sobre los abrigos pintados de los alrededores de Santolea, sin que desde entonces se haya realizado estudio posterior alguno que haya sido publicado. Ya entonces destacaba la mala visibilidad del conjunto, debido al ennegrecimiento del abrigo por el humo, circunstancia a la que todavía no se le ha dado solución.

LOCALIZACIÓN

En la margen derecha del Guadalope se abre el abrigo de El Arquero, al pie de un impresionante farallón calizo conocido como el Pudial. La estación tiene unos 10 m de longitud por 3 de profundidad, ubicándose a medio camino ente el Torico y el Friso Abierto. Su ubicación a unos 15 metros de altura con respecto al cauce del río, hace que comparta junto a los abrigos del Torico y el Friso Abierto una amplia visión panorámica del curso del Guadalope, obteniendo además una de las más bellas panorámicas del núcleo de Ladruñán.

DESCRIPCIÓN

El abrigo recibe el nombre por la representación de un impresionante arquero en posición estática, aunque en realidad el conjunto se compone de un total de 15 figuraciones, no todas reconocibles, entre las que destacan, junto al arquero principal, otras dos representaciones humanas y una escena en la que un cazador sigue un rastro de huellas (tal vez sangre) dejado por un cáprido que permanece escondido detrás de una protuberancia rocosa aprovechada por el artista prehistórico para simular el entorno geográfico real.

Ripoll apreció dos escenas bien diferenciadas. En la primera un arquero de grandes

Arquero

Calco según Calvo, 1993

dimensiones posa en actitud estática flanqueado por dos representaciones muy perdidas de antropomorfos que parecen llevar una falda, elemento que le permite clasificarlos como mujeres. Lo más interesante de este conjunto es el estilo de la representación mejor conservada, el arquero que da nombre al abrigo decorado. La figuración estilizada de su cuerpo, con el talle muy fino y las piernas gruesas concuerdan con las convenciones estilísticas del arte levantino clásico.

En la zona izquierda del abrigo se encuentra una interesante composición escénica compuesta por un arquero y un cáprido. La figura humana se representó siguiendo una tendencia realista en las proporciones corporales, directriz que se mantiene en la captación del movimiento y elegantes curvaturas de las piernas en las que tan sólo destaca el tamaño exagerado de los pies, de los que parecen haberse representado las plantas más que los perfiles, plasmándose el talón y probablemente los dedos. Los brazos siguen la cadencia tranquila de la marcha del arquero con un garboso aire en el que se inserta la representación del arco y haz de flechas que sustenta en la mano derecha. La cabeza, parcialmente conservada, no se responde con la típica tendencia globular, sino que parece resaltar el uso de algún tipo de tocado.

La figura humana rastrea una serie de pequeños trazos dispuestos en líneas paralelas dobles que simulan las huellas dejadas por el cáprido hacia el que se dirige. Una línea fina y longilínea identificable como una flecha habla de la escena venatoria en la que se integran las figuras. Ésta se completa con la representación de un precioso macho cabrío echado en el suelo con las patas replegadas y la cabeza erguida en señal de alerta y distinguida con dos grandes y realistas cuernos en perspectiva correcta.

Abrigo del Friso Abierto del Pudial

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

Arqueros. Calco según Calvo, 1993

HISTORIA

En el contexto de las prospecciones realizadas por Ripoll en 1961 en los alrededores de Santolea, se produce el hallazgo del denominado Friso Abierto del Pudial, un conjunto recogido en la monografía publicada por el propio Ripoll y que en la actualidad ha visto mermado el número de figuraciones contenidas.

LOCALIZACIÓN

A unos 100 metros al oeste del abrigo del Arquero se localiza el Friso Abierto del Pudial, una larga pared caliza sin visera y lisa que presenta las figuraciones rupestres a unos 2,5 m del suelo, si bien una pequeña cornisa facilita su observación. Las pinturas se ubican en la parte alta de un gran desconchado natural de la roca que, tal vez, pudiera haber afectado a otras representaciones contenidas en la estación.

Al encontrarse en la continuidad natural del farallón rocoso en el que se ubican los otros dos abrigos del conjunto del Pudial, el amplio campo de visibilidad que se percibe desde las pinturas resulta muy significativo.

DESCRIPCIÓN

En la actualidad sólo se conservan tres pequeñas representaciones: dos de arqueros de color anaranjado lanzados a la carrera y de estilo lineal, casi de transición al esquematismo, así como los restos mal conservados de la cabeza y cuello de un cuadrúpedo indeterminado, posiblemente una cabra.

El primero de los arqueros conservados, de color anaranjado algo desvaído, alcanza tan sólo 8 centímetros de longitud, y sus rasgos estilísticos se encuentran muy alejados de las convenciones clásicas del levantino. Se trata de una figura de líneas sencillas, casi lineares, con una cabeza de forma circular y cuerpo sólo ligeramente triangular en su parte superior, piernas abiertas en ángulo muy abierto con un sutil engrosamiento que marca las pantorrillas, mientras que un sencillo y corto trazo lineal representa el pie. Los dos brazos, en forma de delgadas líneas, se muestran extendidos hacia delante y portan un objeto lineal levemente curvo que podría interpretarse como un arco. Un pequeño abultamiento de morfología redondeada señala el sexo del individuo.

El segundo arquero, a unos 10 centímetros a la derecha del anterior, aparece peor conservado, pero resulta posible observar que comparte los mismos rasgos estilísticos, dimensiones y coloración que el anterior. No obstante, en este caso, el arco cuenta con una mayor curvatura y dimensiones que el anterior.

El estudio de Ripoll incluía además otras dos figuraciones antropomorfas, que hoy no se pueden identificar como tales. Restos de pintura, manchas o simples puntos aparecen como los testimonios de figuraciones perdidas. En la actualidad, el panel parece que pudo albergar un mayor número de figuras, pero el lamentable estado de conservación (parte de la amplia pared se encuentra totalmente caída) hace imposible ir más allá.

Abrigo del Arenal de Fonseca

Abrigo del Arenal de Fonseca

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

Arquero

HISTORIA

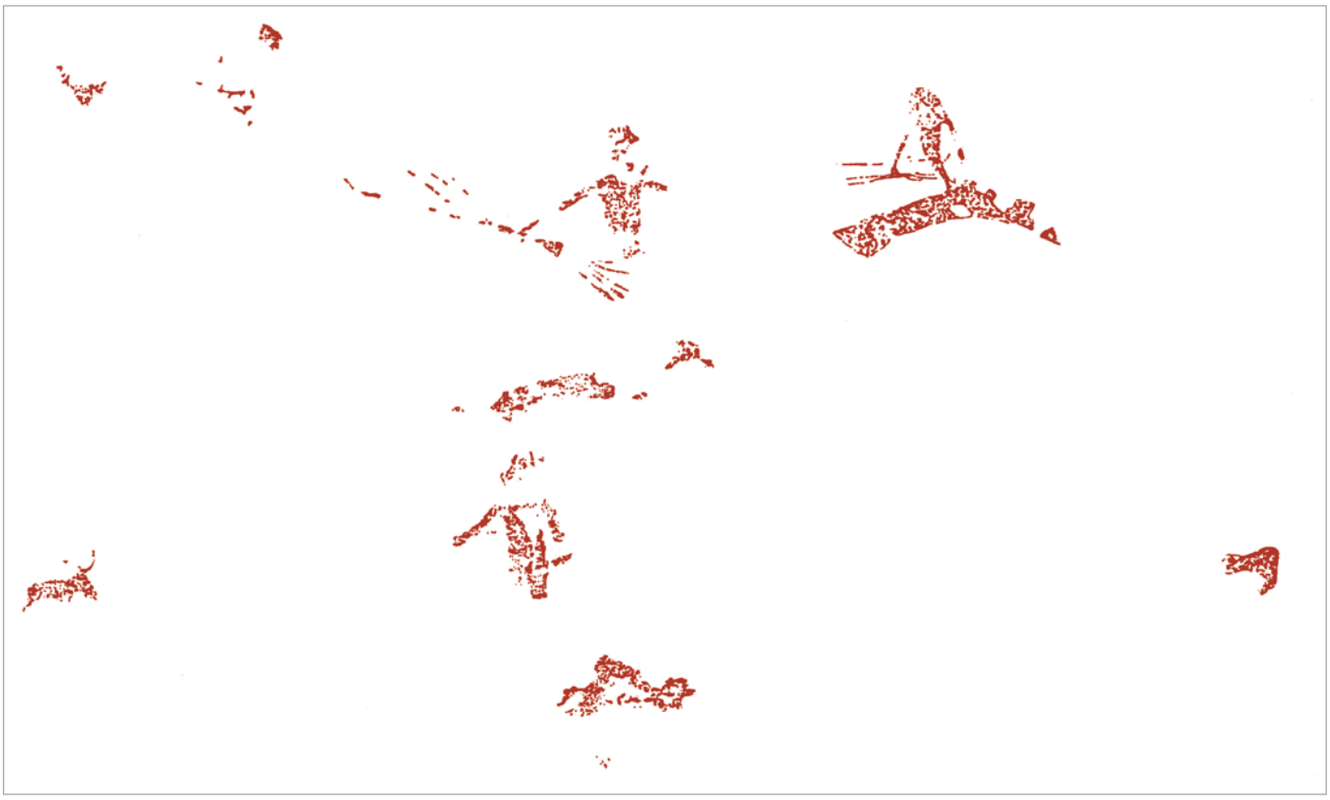
El conjunto rupestre fue descubierto por González y Merino, quienes lo darían a conocer en un breve artículo en 1974. Sin embargo, no sería hasta 1983 cuando Martín Costea lo redescubre y se plantea el estudio integral del abrigo, publicándose en 1991 (Burillo; Martín y Picazo 1991).

Diferentes campañas de excavación se han llevado a cabo en el yacimiento situado al pie de las pinturas en la década de los 80 dirigidos por A. Sebastián, y en 2000, 2001 y 2003 por un equipo dirigido por P. Utrilla. Sin embargo, y aunque la primera realizaría calcos de las figuras, éstos no llegaron a ser publicados.

LOCALIZACIÓN

El abrigo se abre en un farallón rocoso a escasos 20 metros de la orilla del río Guadalope y a unos 5 metros por encima del su cauce. El meandro que forman las aguas en ese punto anteceden a un estrechamiento del barranco por el que circulan, cuyo inicio controla la ubicación de las pinturas.

El acceso al abrigo se realiza mediante una pista forestal, recientemente acondicionada, que permite llegar al visitante en coche hasta el pie mismo de las pinturas. Con todo, los escasos 4 kilómetros que separan este enclave del núcleo de Ladruñán hacen que el acceso a pie resulte relativamente cómodo, lo que unido al espectacular entorno de formaciones calizas y al puente natural, distante apenas 500 metros de las pinturas, hacen de esta opción la más recomendable.



Calco según Burillo *et alii,* 1991

DESCRIPCIÓN

A lo largo de unos 10 metros de longitud encontramos hasta un total de 7 representaciones pictóricas divididas en dos paneles. En el ubicado más hacia el Este tan sólo se percibe una figura en tinta plana de color anaranjado bastante desvaída y mal conservada de 23 cm de longitud por 10 de altura que fue definida como la representación de un bóvido (Burillo et alii 1991: 21). Recientes interpretaciones concluyen que esta figuración podría corresponderse con la figura de un jabalí. Diversos restos de color dispersos aunque cercanos a la figura animal, parecen indicar que el panel debió de estar formado originalmente por un número mayor de representaciones.

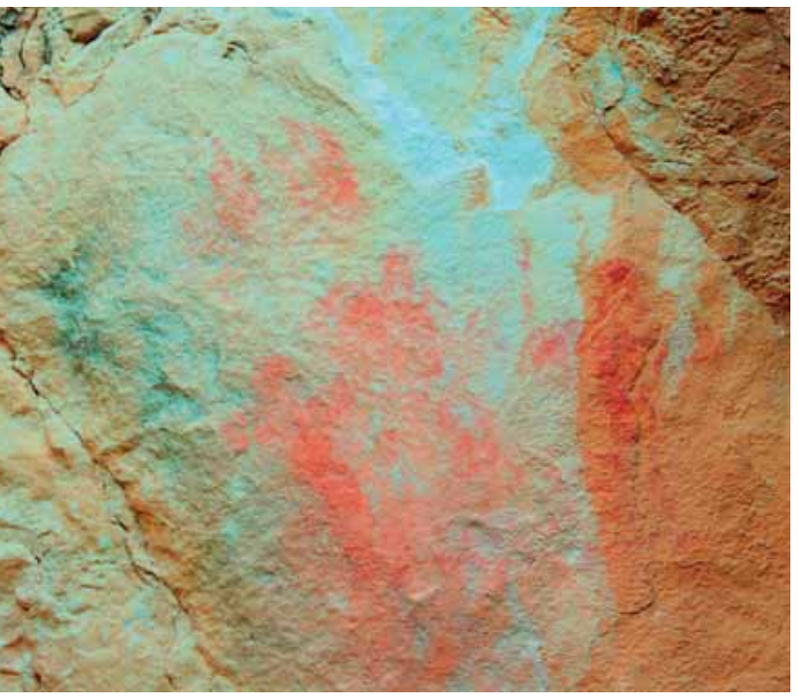
El segundo panel está compuesto por 6 figuras en color rojo vinoso de las que tres se corresponden con representaciones humanas, una con un pequeño cuadrúpedo de aspecto tosco e identificado como un probable bóvido, y restos de color.

Las representaciones humanas se corresponden con figuras de dimensiones relativamente grandes (en uno de los casos se llega a los 31 cm de longitud conservada) pertenecientes al tipo clásico del arte levantino: arqueros lanzados a la carrera hacia la izquierda con las piernas abiertas casi en ángulo recto, cuerpos triangulares y que se estrechan progresivamente hacia las caderas, gruesas piernas vestidas con calzones cortos y en las que se distinguen las pantorrillas y cabeza de morfología piriforme o redondeada. A pesar de que estas figuras portan arcos y haces de flechas no aparece clara una actividad venatoria o bélica, tal y como ocurre en otros conjuntos levantinos, en los que grupos de arqueros tan sólo parecen desplazarse. Por ello, la pequeña figura zoomorfa, de aspecto más tosco y desproporcionada, que ocupa una posición algo más baja y a la izquierda de los arqueros, no parece que pueda vincularse inicialmente con la escena compuesta por los mismos.

Abrigos de las Rozas I y II

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

CASTELLOTE



Motivos cruciformes, posibles antropomorfos

Calco según Sebastián, incluído en Utilla y Villaverde, 2004

HISTORIA

Las labores de prospección del equipo de Amparo Sebastián dieron como resultado el hallazgo en las inmediaciones del pantano de Santolea, en el barranco de Las Rozas, de un pequeño abrigo, Las Rozas I. Con posterioridad, se han referido a este conjunto tanto para relacionarlo con un contexto de arte esquemático neolítico (Utrilla y Baldellou 2001-2002) como en el de las manifestaciones ibéricas (Royo 1999: 207).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en las inmediaciones del pantano de Santolea, a escasos metros del nivel del agua e inserto en un entorno de abruptas barranqueras que desembocan en el embalse. Se trata del abrigo decorado más cercano a la zona llana (anegada por el pantano), en las inmediaciones de la salida de un barranco de dimensiones reducidas y paredes bajas, sin que las grandes formaciones rocosas lo dominen, como ocurre en abrigos decorados de la zona. Su ubicación no resulta geográficamente tan magnificente como en los otros abrigos de Santolea.

DESCRIPCIÓN

El conjunto pictórico está compuesto exclusivamente por una serie de cuatro líneas verticales más o menos paralelas pero a diferentes alturas y a las que les cruzan otras horizontales en el tercio superior, conformando aparentemente una morfología antropomorfa esquemática. Todas las líneas verticales parecen unirse entre sí a partir de los trazos horizontales configurando una temática que se ha interpretado como antropomorfos unidos por los hombros.

El estilo esquemático de la representación contrasta con las estaciones decoradas que abundan en la zona, tanto por lo representado como por su ubicación geográfica.

En el mismo barranco se localiza el abrigo de Las Rozas II, todavía inédito, y en el que se constata la evidencia de un único panel decorado con haces de líneas paralelas y convergentes.

Abrigos del Barranco de Gibert I y II

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

Gibert I

HISTORIA

Conjunto rupestre descubierto en julio de 1994 por J.I. Royo y J.A. Andrés en una zona colindante con la provincia de Castellón pero perteneciente al término de Mosqueruela (Teruel), constituyendo el único ejemplo, hasta el momento, de arte rupestre levantino del Alto Maestrazgo turolense. Tras el descubrimiento se procedió al estudio del conjunto, cuyos resultados serían publicados en un breve artículo (Royo et alii 1996).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en las proximidades del límite territorial con Castellón, a unos 10 kilómetros de Mosqueruela, distante apenas medio kilómetro de la carretera hacia La Iglesuela del Cid.

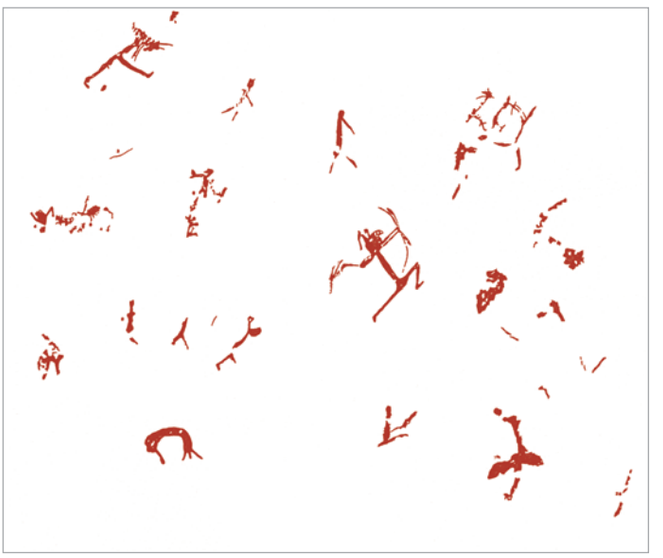
Su ubicación, en la cabecera del barranco que da nombre a la estación rupestre, le inserta en el típico paisaje de serranía ibérica con pinares, sabinas y enebros, si bien el terreno aparece más inhóspito por la altura a la que se ubica el conjunto, más de 1300 metros sobre el nivel del mar.

En una de las cavidades que dan forma al largo farallón rocoso de la zona más alta del barranco se abre una de poco más de 1 metro de anchura, 1,8 metros de altura y 70 centímetros de profundidad que contiene las representaciones rupestres del denominado abrigo del barranco de Gilbert I, que en la actualidad se hayan protegidas por un cerramiento mixto de rejería y piedra.

La pequeña cavidad en la que se encuentran las pinturas del abrigo de Gilbert II se ubica a tan sólo 50 metros al Sur del conjunto precedente, siguiendo el mismo cantil rocoso, formando parte, por tanto, del paisaje de serranía antes descrito.

Abrigo del Barranco de Gibert I y II

Arquero



Calco según Royo *et alii,* 1996

DESCRIPCIÓN

Las pinturas que ocupan la zona central del abrigo del barranco de Gibert I, se encuentran, en general, muy afectadas por los agentes erosivos, lo que explica su mala conservación.

La falta de superposiciones hace que la ordenación por fases de las pinturas resulte dificultosa. Con todo, se describen hasta 27 figuras o restos, de las que todas las identificables se corresponden con seres humanos.

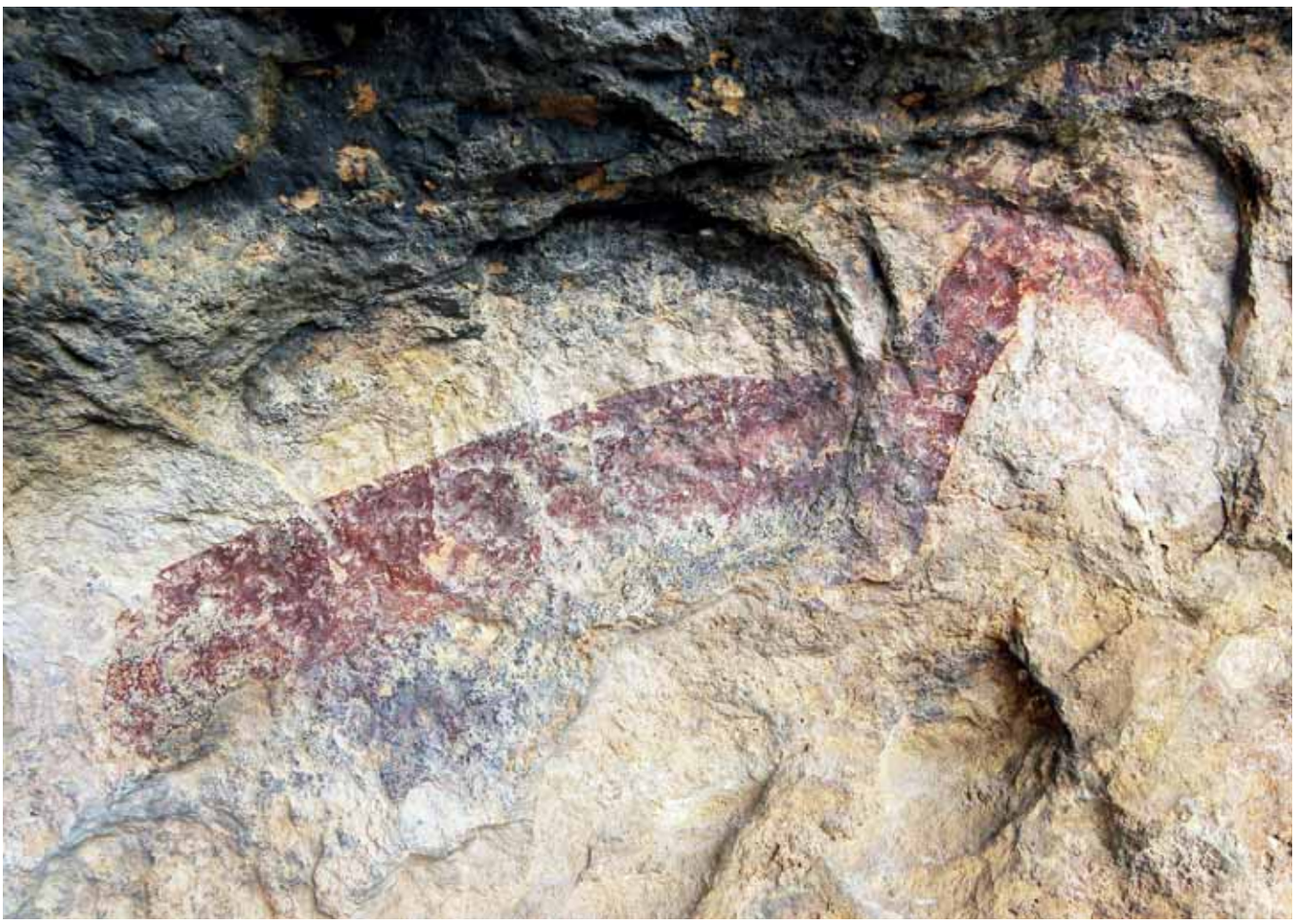
En opinión de algunos investigadores la temática representada en este conjunto se correspondería con escenas de lucha entre arqueros y alguna probable escena cinegética. Destaca la representación de un gracioso arquero que ocupa la posición más destacada del conjunto al ubicarse en el centro del abrigo y ser la de mayores dimensiones. Se correspondería con un antropomorfo de tendencia lineal de proporciones correctas y gran dinamismo que parece tensar su arco y llevar en la cabeza un tocado de antenas o plumas.

Tan sólo tres figuraciones componen el conjunto estrictamente pictórico de la segunda estación, todas ellas de estilo esquemático y aún abstracto que hace imposible su identificación con algún elemento reconocible. Uno de los restos pictóricos parece adoptar una morfología en V invertida, mientras que los otros dos motivos podrían haber conformado la misma temática, si bien por cuestiones de conservación tan sólo habrían perdurado parte de los trazos lineales laterales, faltando por completo la zona correspondiente al vértice.

A la derecha de estas figuras pintadas aparece un nuevo elemento grabado que parece repetir la morfología anteriormente descrita, si bien cuenta con un pequeño y fino trazo que corta la línea derecha, configurando para esa parte una especie de aspa.

Abrigo del Cantalar I

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO



Ciervo

HISTORIA

En el verano de 2007 se produjo el hallazgo del conjunto rupestre de El Cantalar I en el trascurso de unas prospecciones arqueológicas privadas, siendo descubierto por la arqueóloga Marta Urieta de Diego. La Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón encargaría el estudio integral del conjunto a M. Bea, llevándose a cabo en la primavera de 2008 (Martínez Bea y Domingo, 2008 y Bea y Domingo, 2009).

LOCALIZACIÓN

El abrigo de El Cantalar I se abre hacia el SE-E, a 1173 m de altitud, en la vertiente izquierda del barranco de San Pedro, que desemboca en el Guadalope. La estación, desde la base de un farallón rocoso, domina el espacio circundante, en gran medida por el suave relieve del barranco en el que se inserta.

En el farallón calizo donde se ubica el abrigo se advierten dos oquedades, separadas entre sí por una especie de saliente rocoso. En la localizada más al norte, que es la de mayores dimensiones, se encuentran las pinturas. El abrigo se define por su morfología ovalada, alcanzando los 6,2 m de longitud máxima en la boca, y 2,8 m de profundidad máxima. El lugar ha sido frecuentemente usado por pastores de la zona que buscaron refugio en el mismo, quedando como producto de esta actividad un intenso ahumado en las paredes.

Abrigo del Cantalar I

Calco según Martínez, Bea y Domingo, 2009

DESCRIPCIÓN

Las pinturas se localizan en la zona más profunda del abrigo, la mayoría a media altura, aunque algunas de ellas parecen haberse dispuesto en función de concavidades naturales de la pared, tal vez con la pretensión de destacar los motivos o individualizarlos. Sin duda, las pinturas se han visto afectadas por diversos elementos erosivos que han afectado tanto al soporte como a los pigmentos.

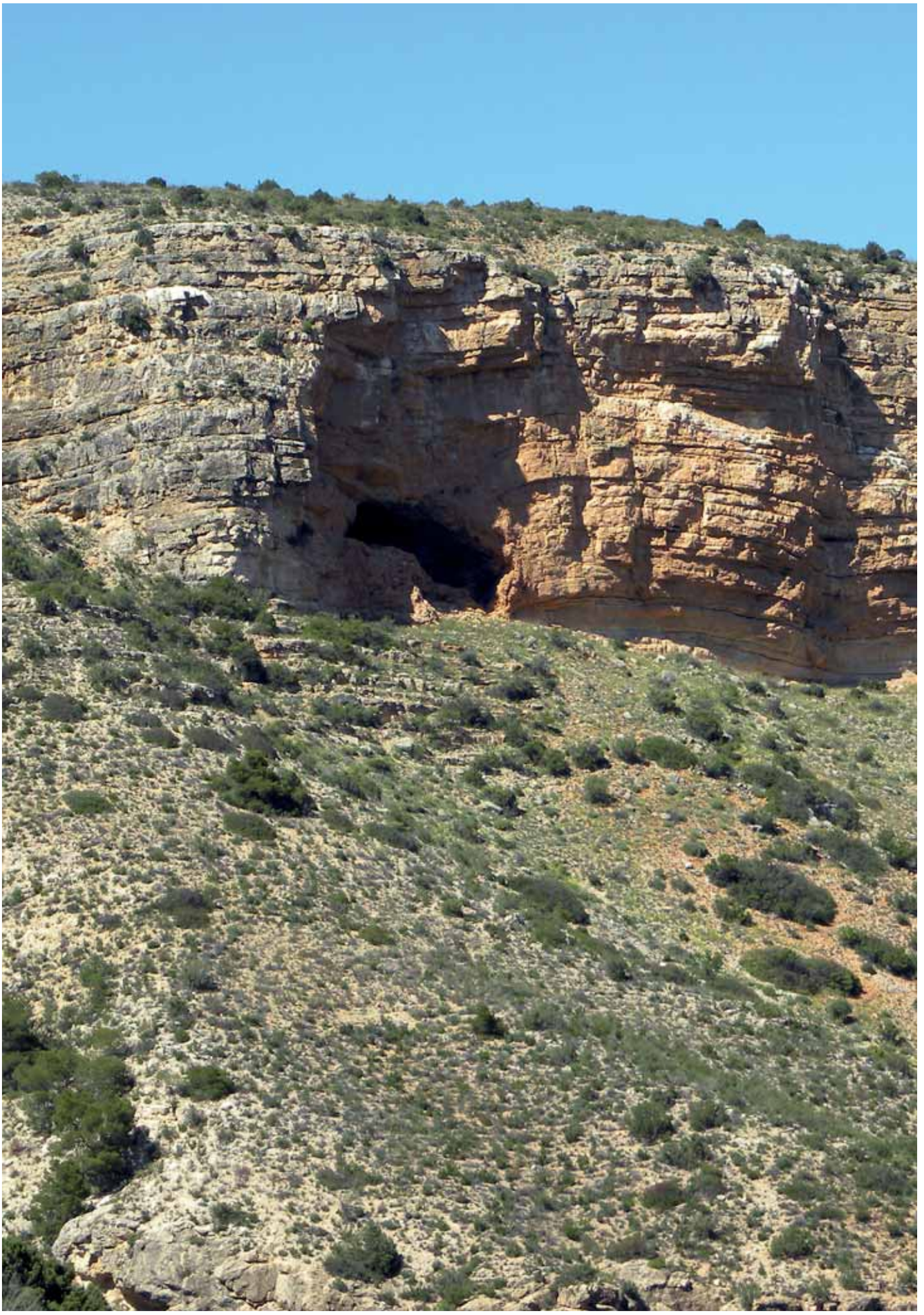
En líneas generales el conjunto resulta bastante homogéneo atendiendo a cuestiones estrictamente estilísticas, una particularidad a la que ha contribuido, sin duda, el relativamente escaso número de representaciones que se contabilizan. Tan sólo se han podido documentar diez motivos pictóricos, con un desigual estado de conservación que hace que tan sólo cinco representaciones resulten reconocibles. El resto de los casos se definen como manchas o elementos de morfología difusa cuya lectura resulta imposible.

Uno de los motivos más interesantes es el de un arquero levantino en color rojo oscuro en actitud dinámica que aparece disparando su arco contra un espléndido ciervo. Éste, de grandes dimensiones y un naturalismo preciosista conserva casi todo el cuerpo, cuello, cabeza y parte de las astas.

A la izquierda de esta escena se observan dos representaciones de bóvidos en rojo oscuro, con dimensiones que superan los 40 cm de longitud, y desigualmente conservados, pudiéndose observar en uno de los casos un interesante repintado. Éste se constata en la figuración de un cuerno en perspectiva correcta superpuesto a otro en perspectiva torcida en uno de los toros.

En el extremo izquierdo del conjunto, se observa una pequeña figura humana de perfil y de aspecto tosco que parece sujetar un elemento lineal en sus manos en una actitud que podría responder a una escena acumulativa en relación con uno de los bóvidos levantinos.

En la parte más alta del abrigo se aprecian restos pictóricos que parecen corresponderse con el brazo y el arco de un gran arquero, y que quedaría casi totalmente cubierto por una densa capa de humo.



Paisaje desde el abrigo de Los Chaparros. Albalate del Arzobispo

Abrigo de los Chaparros

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Entorno del Abrigo de Los Chaparros

HISTORIA

El conjunto fue descubierto por un grupo de jóvenes vecinos de Albalate del Arzobispo en 1985. La noticia fue transmitida a A. Beltrán quien realizaría un primer estudio, de carácter preliminar, publicado casi como breves notas en 1986 y 1987, en el que se apunta la importancia del hallazgo. En 1989, Beltrán publicará dos de los conjuntos rupestres de Albalate del Arzobispo, Los Estrechos I y Los Chaparros, que no se plantea como un estudio sistemático de ambos si no como una síntesis en la que se analizan aquellas representaciones claves para el tratamiento de una problemática esencial en el arte levantino, la evolución estilística y cronología del mismo.

La importancia de algunas de las representaciones en cuanto a su clasificación estilística y de las superposiciones contenidas en el conjunto hacen que el abrigo de Los Chaparros aparezca referenciado en numerosos trabajos sobre cronología del arte levantino (Beltrán 1993; Utrilla 2000). El estudio monográfico más reciente de este conjunto se debe a A. Beltrán y J. Royo (1997).

Caballo

Caballo

Ciervos

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1997

LOCALIZACIÓN

Para visitar el conjunto es necesario dirigirse, partiendo de Albalate, por la carretera hacia Ariño, tomando una pista de tierra que se inicia en el kilómetro 11 y que conduce hasta prácticamente el cauce del río después de cinco kilómetros de recorrido, encontrando a la llegada un pequeño merendero. Las pinturas, bien señalizadas, se encuentran a unos 200 metros de distancia que se deben recorrer a pie.

El abrigo de Los Chaparros se emplaza en la parte norte del barranco de Los Estrechos en una zona relativamente ancha, con un importante campo de visión que domina el cauce del Martín, ubicado en su margen izquierda, a unos 60 metros del mismo. El barranco, de unos cuatro kilómetros de desarrollo, se estrecha progresivamente aguas abajo circunstancia que da nombre al propio cañón.

La estación decorada se encuentra en lo alto de un farallón calizo orientado al Este (de unos 100 metros de longitud), si bien las pinturas se localizan en una extensión de aproximadamente 50 metros lineales en los que es posible observar paneles o grupos bien diferenciados. A lo largo de este friso se suceden pequeños resaltes rocosos que sólo parecen dar cobijo a las pinturas sin que, en ningún momento, se pueda hablar de verdaderos abrigos o covachos, ya que en realidad las pinturas quedan expuestas directamente a los elementos atmosféricos, causantes en gran medida de su mala conservación.

Abrigo de los Chaparros

Arquero, signos lineales-geométricos y escena de caza de jabalí

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1997

DESCRIPCIÓN

Son muy numerosas las representaciones contenidas en este abrigo, subrayando la importancia del lugar como lugar especial o santuario recurrente a lo largo del tiempo. Casi un centenar de restos pictóricos se contabilizan en el conjunto, entre los que es posible definir más de treinta figuras humanas, ocho cérvidos, tres équidos, un suido, cinco cuadrúpedos indeterminados y elementos de carácter más abstracto, esquemático o simbólico como espirales, rombos, zig-zags o ramiformes.

La variedad estilística observable en las manifestaciones contenidas en el abrigo y las superposiciones existentes entre algunas de las representaciones, subrayan la importancia de la estación. En ella es posible observar representaciones del denominado lineal-geométrico, figuras humanas del más puro estilo levantino, animales naturalistas, esquematismos puros, pinturas subnaturalistas o semiesquemáticas.

Se han diferenciado hasta nueve paneles repartidos a lo largo de toda la pared vertical, separados por espacios vacíos de hasta casi ocho metros en algún caso, destacando que los paneles centrales concentran el mayor número de representaciones.

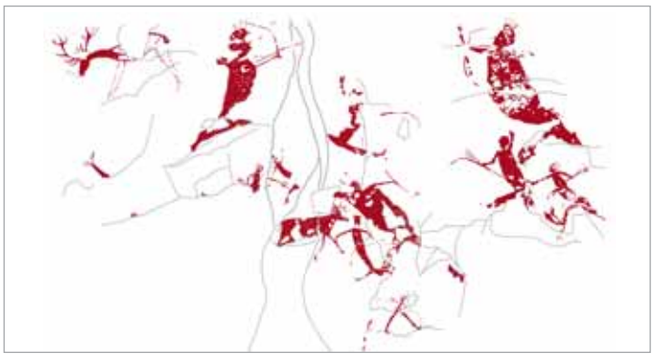
Las figuraciones más destacadas del Panel I, el situado en el extremo derecho del friso decorado, se corresponden con las figuras completas de dos équidos y la mitad delantera de un tercero de tendencia naturalista, aunque algo toscos, y una nueva figura de équido de estilo plenamente esquemático y en posición vertical.

A la izquierda de este grupo, a más de 7,5 metros de distancia, se definen las pinturas del Panel II. En éste es posible concretar las figuras de dos ciervos orientados a la izquierda de color anaranjado y de estilo subnaturalista compuestos por una línea gruesa horizontal sin tratamiento anatómico como cuerpo, un ligero modelado para la formación de la cabeza en la que se distingue un tosco morro, cuatro trazos lineales verticales para representar las patas y otras dos líneas más finas y verticales como eje de las astas de las que surgen, a modo de candiles, trazos curvos más cortos en una sola dirección. Algunos centímetros más abajo se distinguen los restos de otro cérvido orientado a la derecha, de color rojo oscuro y de estilo naturalista, en el que las patas traseras parecen iniciar el movimiento del animal. Resulta destacable el exagerado desarrollo de la panza del cérvido que podría definir su estado de gravidez si no fuera por la representación de la delicada cornamenta que corona su cabeza.

En el Panel III se encuentran algunas de las escenas y superposiciones más destacadas de todo el arte rupestre aragonés. Así, se advierte la existencia de una serie de elementos definidos como pertenecientes al lineal-geométrico compuesto por series de largas líneas verticales y en zig-zags de color anaranjado desvaído. En otros casos estos elementos se componen de agrupaciones de tres o cuatro trazos verticales rectilíneos surgiendo de los extremos y a lo largo de su desarrollo una serie de trazos cortos angulares con el vértice hacia arriba. A una de estas composiciones se le superpone la figura de un arquero muy estilizado que, en plena carrera, integra una escena de caza de jabalí junto a otro antropomorfo de las mismas características estilísticas y tonalidad rojizo oscura. En la parte superior derecha de este panel se observa un arquero de 22 centímetros de longitud y estilo levantino que se

Arqueros

Caza de ciervo



Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1997

presenta orientado a la izquierda en actitud estática. Una de las piernas aparece adelantada y flexionada, eliminando cierta rigidez en la composición. El cuerpo lineal, sin un mayor ensanchamiento en los hombros, se representó relativamente corto con respecto a las piernas. En los brazos, ambos flexionados, se aprecia un cierto tratamiento anatómico al remarcar los antebrazos con un ligero adelgazamiento con respecto a la parte superior del mismo. En la mano adelantada porta el arco y un haz de flechas. En la cabeza, mal conservada, parece haberse indicado la melena sujeta con una diadema.

En el panel IV aparece una confusa concentración de representaciones humanas y animales de color rojo oscuro. Arqueros estilizados de cuerpo triangular invertido, piernas modeladas, algunos con calzones o polainas, y cabezas globulares marchan hacia la izquierda formando una escena típicamente levantina. Otras figuras animales de tendencia naturalista, cérvidos y cápridos, completan la aglomeración figurativa en la que representaciones del mismo estilo y color se superponen unas a otras.
A la izquierda se localiza el Panel V, con unas representaciones en mal estado de conservación por la acumulación de polvo y calcita. Destaca una agrupación de figuras humanas en la que la principal se distingue por un cuerpo desproporcionado en el que destaca un desarrollo exagerado del mismo, con una delgada cintura y cortas piernas. Esta figura parece adelantar su brazo izquierdo para coger por la cabeza a un ciervo naturalista, salvando las astas mediante una contorsión del brazo. Más abajo, otra figura humana, de menores dimensiones, proporciones menos exageradas y tocada en la cabeza por una especie de sombrero de copa, atrapa al cérvido por una de las patas delanteras formando, tal vez, una escena de captura del ciervo vivo (Utrilla y Martínez Bea 2005).

Más arriba una agrupación de tres arqueros fue realizada con patrones estilísticos contrapuestos. Así, mientras que se plasmaron con realismo algunos elementos, como los rasgos faciales o tocados en la cabeza, el desarrollo de algunas partes de la anatomía fue exagerado, sobre todo en la figura principal en la que el ensanchamiento del cuerpo en su zona abdominal le ha valido el término de panzudo. Otras dos representaciones acompañan a ésta en un plano inferior, de menores dimensiones y con rasgos menos exagerados pero participando en la misma acción, una rápida marcha hacia la izquierda.

En este mismo panel destaca una pequeña representación femenina, de apenas 7 centímetros de longitud, que se figuró totalmente desnuda y en estado de gestación.

Aparecen representadas en el Panel VI una serie de pinturas en tonalidades rojizas más claras y de estilo tendente al esquematismo. Figuras humanas y restos difusos de otras figuras componen este panel de transición hacia la zona izquierda del farallón decorado.

En los paneles ubicados más a la izquierda del conjunto aparecen representaciones esquemáticas humanas en una graciosa composición en la que se figuraron cogidas por la mano, tal vez representando una danza, así como otros restos geométricos tipo zig-zags o líneas verticales en color rojo, y demás figuraciones de carácter esquemático, algunas de ellas realizadas en tonos negros, muy difusas y de probable afiliación moderna.

Abrigos del Recodo de Los Chaparros I y II

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

HISTORIA

Aunque el estudio de los abrigos reseñados se debe englobar en el marco más amplio de análisis del conjunto de los Chaparros, los abrigos del Recodo no serían incluidos en las diversas publicaciones sobre aquel hasta que no se procedió a su oportuno cerramiento. Así, el estudio definitivo de ambas estaciones sería publicado en 1995 (Beltrán y Royo 1995).

LOCALIZACIÓN

A unos 10 kilómetros de Albalate del Arzobispo, y situados al pie del denominado cerro de Fualatas, a unos 100 metros en dirección Suroeste de la ubicación el conjunto de Los Chaparros, se localiza una especie de anfiteatro natural en el que se abren los abrigos del Recodo de Los Chaparros que se orientan hacia el mediodía. Según Beltrán y Royo la ubicación de los abrigos decorados podría haber formado parte de una gran cavidad natural originada por la erosión de las aguas del Martín (Beltrán y Royo 1995: 35).

DESCRIPCIÓN

Las representaciones del primero de los abrigos se localizan en la zona alta izquierda de una gran cavidad, casi en la zona exterior de la misma. Se trata tan sólo de dos únicas representaciones esquemáticas de color rojo achocolatado correspondientes a dos antropomorfos situados a algo más de 4 metros del suelo natural y parcialmente conservados. Se definen por una gran cabeza de forma globular, aunque ligeramente irregular, de cuya zona inferior surge un trazo relativamente grueso que conformaría el cuello, y

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1995

Recodo de Los Chaparros I, antropomorfos

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1995

Recodo de Los Chaparros II, signos

parte del cuerpo prácticamente perdido. Una de las representaciones, según Beltrán y Royo, estaría figurada de perfil con la plasmación de una larga y puntiaguda nariz, mientras que la otra presentaría un perfil facial con un marcado prognatismo. En opinión de los investigadores citados, las pinturas se podrían interpretar como una pareja, hombre y mujer, orientados hacia la derecha.

Siguiendo la senda en dirección norte se observan restos de representaciones de color anaranjado y muy desvaído, de tendencia esquemática.

Prácticamente en la zona central del anfiteatro natural se localiza el segundo de los abrigos decorados en el que se observan extrañas figuraciones esquemáticas compuestas por círculos en los que se inserta una cruz dividiendo el espacio en cuadrantes, apareciendo en el interior de algunos de ellos un único punto. Asimismo, algunos de estos motivos aparecen relacionados con trazos lineales gruesos y oblicuos de oscura significación. Junto a estas figuras aparece representada al menos una mano en positivo bastante estilizada en la que llegan a identificar el meñique y el pulgar. Otros signos de tendencia oval se disponen en vertical con una serie de elementos internos que dividen el espacio en compartimentos.

Además de estas representaciones de coloración rojiza, con diversos tonos, existen otras realizadas en negro e identificadas tan sólo como trazos lineales o manchas difusas, sin que se pueda precisar más.

Barranco de Los Estrechos

Abrigo de Los Estrechos I

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Friso pintado

HISTORIA

Tras el descubrimiento de las pinturas por un grupo de jóvenes de Albalate del Arzobispo, la noticia fue remitida por M. J. Sanz a A. Beltrán quien da a conocer en 1987 mediante una breve nota en Arqueología Aragonesa el conjunto rupestre de Los Estrechos I (Beltrán 1987). Un año más tarde se procedería al estudio sistemático de la estación con el fotografiado y obtención del calco mediante la colocación de escaleras y andamios que permitieron la aproximación a las pinturas. En un primer acercamiento a las figuraciones del abrigo ya se manifiestó la gran importancia de las mismas, si bien el número de representaciones descubiertas y analizadas aumentó con los sucesivos estudios y revisiones del abrigo, el último de ellos publicado en 1997 (Beltrán y Royo 1997).

LOCALIZACIÓN

El friso decorado se ubica en un abrigo de grandes dimensiones que se abre en la vertiente izquierda del río Martín a escasos metros de la central eléctrica de Rivera. La falta de carteles indicativos para la visita del abrigo queda perfectamente suplida por la organización de visitas guiadas desde la oficina del Parque Cultural del Río Martín, contando con un buen acondicionamiento que permite el acceso al abrigo de manera fácil, salvando el curso del río mediante una pasarela metálica.

La zona adquiere la forma de un gran anfiteatro natural presentando en el abrigo una acumulación de limos y finos sedimentos fluviales sobre los que aparece una interesante serie de estructuras, de posible asignación medieval, que van desde un horno, hasta muros o alineaciones de piedra, mechinales para vigas e incluso encalados en la zona más alta gracias a los cuales es posible establecer una división del espacio en estancias. En la parte oeste del abrigo existen dos pequeñas fuentes parcialmente acondicionadas por el hombre que bien pudieron haber servido como abrevadero o foco de aprovisionamiento.

Las pinturas se hayan en la parte central del gran abrigo a unos 35 metros de altura con respecto al río, siendo visibles desde el propio cauce y otorgando al conjunto la apariencia de un retablo, justo en el punto donde el barranco estrecha sus farallones hasta su paso por Albalate. Una cornisa, dentro de la más grande de forma arqueada que enmarca todo el abrigo, protege a las pinturas de agentes atmosféricos como la lluvia o el sol directo.

Abrigo de Los Estrechos I

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1997

DESCRIPCIÓN

Todas las representaciones contenidas en el abrigo responden a las convenciones y patrones estilísticos esquemáticos en las que es posible encontrar diferencias tanto cromáticas como temáticas. Así, se constata el uso de una diversa gama de rojos que van de rojo carmín, pasando por el oscuro hasta los más claros o anaranjados, sin que falte el color negro.

De las 85 figuras que componen este conjunto rupestre, más de 30 se corresponden con estilizaciones humanas y más de 20 a figuras animales entre las que encontramos cápridos, équidos y bóvidos. Merece la pena destacar que aquellas representaciones animales realizadas en negro parecen gozar de unas convenciones estilísticas que, aunque tendentes al esquematismo, podrían calificarse en algún caso con los controvertidos términos de semiesquemático o seminaturalista. Asimismo, las figuraciones humanas en tonos negros cuentan con elementos distintivos como cabezas radiadas, señalización de dedos en las manos o bien forman parte de escenas netamente simbólicas en las que cabalgan sobre bóvidos. Las representaciones humanas en rojo responden a conceptos esquemáticos más geométricos con los característicos hombres en phi, tipo "salamandra", ancoriformes, pierniabiertos o los pectiniformes para los animales.

El significado astral de algunas de estas representaciones vendría definido por la aparición de elementos de morfología circular en relación con figuras humanas, y otros definidos como esquemas solares figurados a partir de círculos con radiaciones tanto en rojo como en negro.

Aspectos relacionados con la representación simbólica del ser humano se plasman en la temática de los antropomorfos unidos por un brazo o por la realización de dos pares de brazos para una misma figura, encontrando paralelos temáticos y estilísticos en diversos abrigos aragoneses.

Asimismo, el elemento alegórico, mitológico o simbólico de determinados representaciones humanas se concreta en la expresión de detalles anatómicos concretos como la figuración de los dedos de pies y/o manos en seis antropomorfos, todos ellos en negro, o la cabeza radiada de lo que han definido como una representación radiante femenina de tendencia seminaturalista de cuya cabeza parten doce líneas enfatizando la morfología circular de la misma y en la que también se dibujaron con gran nitidez los dedos de las manos, caderas o muslos abultados con un óvalo levemente abierto que se define como la vulva (Beltrán 1993: 147), si bien el trazo central enmarcado por las piernas podría interpretarse como el sexo de un individuo masculino, como los dos que aparecen igualmente a la izquierda de esta representación representados en negro y con los dedos marcados.

De gran interés resulta la escena formada por dos figuras antropomorfas que presentan los dedos de las manos bien marcados y que aparecen cabalgando en pie sobre el lomo de un bóvido. El desproporcionado alargamiento de la figura animal, en la que se aprecian claramente la cornamenta propia de su especie, tal vez viniera motivado por la necesidad de espacio para la representación de las figuras humanas. Esta temática, de claro cariz simbólico religioso, cuenta con claros paralelos en otros conjuntos esquemáticos turolenses, como el de la Fenellosa de Beceite (Beltrán 1967), consideración que se complementa con una posible relación con el mundo astral a partir de aquellas figuras interpretadas como esquemas solares.

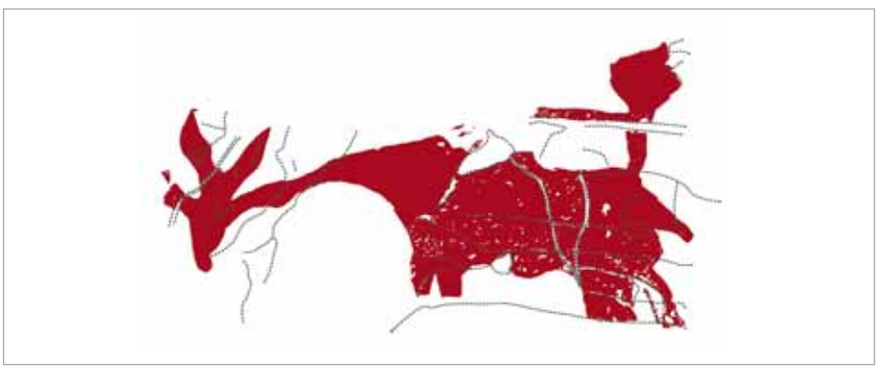
Si bien parece evidente la existencia de diversas fases decorativas en el abrigo, éstas no se pueden establecer a partir de una ordenación temática, dado el carácter simbólico de todas ellas y su aparente falta de composición escénica global y homogénea. En este sentido, se debe destacar que la agrupación de figuras situadas en la parte izquierda del panel aparecen más sueltas que aquellas de la derecha cuya composición se define por la acumulación yuxtapuesta que en ocasiones deriva en superposiciociones.

Tampoco la diferenciación cromática aclara la ordenación figurativa o compositiva del abrigo ya que en una ocasiones son las figuras negras las que se superponen a las rojas, y en otras ocurre a la inversa. Con todo, algunas de las representaciones en negro, finas líneas y signo esquemático, parecen ser los elementos más recientes del conjunto.

Abrigo de Los Estrechos II

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Antopomorfo y cuadrúpedo



Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1997

HISTORIA

Las pinturas de los Estrechos II fueron descubiertas en 1996 por M. Andreu y F. Grau, dando noticia del hallazgo al Parque Cultural del Río Martín, iniciándose bajo la dirección de A. Beltrán el estudio de las representaciones. Sobre éstas se publicará un avance de los resultados (Beltrán y Royo 1997a), aunque serán objeto de una revisión y posterior publicación más exhaustiva (Beltrán y Royo 1997b).

LOCALIZACIÓN

A unos 300 metros aguas arriba del abrigo de Los Estrechos I, en la margen izquierda del río se encuentra el abrigo de Los Estrechos II. A pesar de la cercanía física entre ambos conjuntos rupestres es necesario realizar rutas distintas para visitarlos dada la orografía del terreno. Partiendo por tanto desde Albalate del Arzobispo y en dirección Sur se toma una pista de tierra durante unos 8 kilómetros hasta llegar a un pequeño ensanche en el que se inicia el sendero indicado por carteles que conduce a las pinturas.

Abrigo de Los Estrechos II

Serpentiforme

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1997

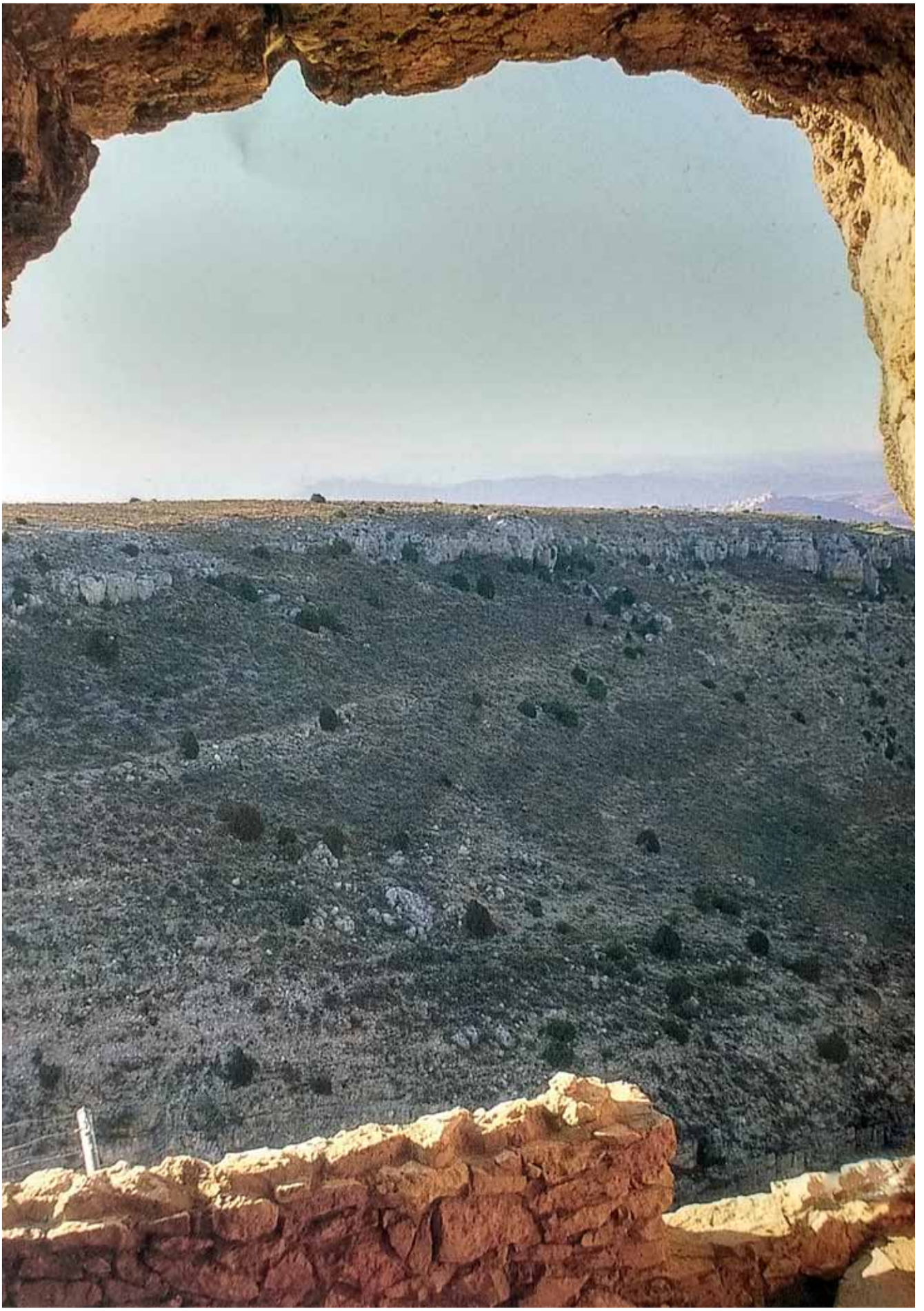
DESCRIPCIÓN

Los restos pictóricos de este abrigo resultan bastante escasos, tan sólo 14 representaciones que se distribuyen en tres paneles o grupos a lo largo de los aproximadamente 25 metros de pared en los que se desarrolla el conjunto. Éste se encuentra en la margen izquierda del río Martín, en una zona en la que las aguas discurren encajadas en el barranco.

La primera representación contenida en el abrigo se encuentra a unos tres metros de altura sobre el suelo, si bien no resulta dificultoso el acceso a la misma ya que una serie de grandes bloques desprendidos sirven de plataforma. La pintura se corresponde con la representación de un prótomo de animal, cérvido o équido de tendencia naturalista, orientado a la derecha y en color rojo oscuro, destacando la elegancia de sus proporciones y un cierto gusto por el detalle con la representación de las orejas en V o perspectiva torcida, un largo y elegante cuello y un cuidado tratamiento de la cabeza en la que se plasma la quijada. Esta representación aparece enmarcada por arriba y por abajo por una serie de trazos lineales.

Más adelante, en la misma pared, y a unos 5 metros de altura, se encuentra el segundo de los grupos. Éste se compone de diversos trazos rojos, puntos y líneas, que en algún caso configuran signos de carácter abstracto. Asimismo, se representaron dos elementos pictóricos que, saliéndose de la norma, se plasmaron en el techo de un estrecho saliente. Un serpentiforme de color rojo claro y 40 centímetros de longitud, bien delimitado y trazado, con la cabeza triangular y dos pequeñas protuberancias a modo de orejas o cuernos. Esta figura comparte espacio con un pequeño cuadrúpedo subnaturalista deliberadamente deformado. El cuerpo guarda unas proporciones correctas con la cola alargada y de tendencia rectilínea, destacando el tratamiento diferencial para el cuello y la cabeza que aparecen exageradamente alargados y sin detalles anatómicos, a excepción de la boca del animal.

El tercer conjunto se encuentra avanzando por el cantil rocoso y tras salvar una diferencia de nivel algo pronunciada, a unos 15 metros del anterior grupo pictórico. En este panel tan sólo aparece un cuadrúpedo parcialmente conservado del que se observa la cabeza con orejas y el cuello, y una interesante composición de zoomorfo y antropomorfo. Se trata de una representación animal de cuerpo de tendencia naturalista con la cola corta y las patas conservadas tan sólo en su arranque. El cuello aparece nuevamente muy alargado y lineal terminando en una cabeza de morfología triangular en la que se detalla la quijada y el morro y de la que surgen dos grandes protuberancias. Infrapuesta a esta representación aparece otra correspondiente a una figura humana de aspecto esquemático y muy tosca de color anaranjado caracterizada por una gran cabeza de morfología globular, un cuerpo lineal vertical y un trazo horizontal, el brazo, que surge del lateral izquierdo del tronco.



Paisaje desde el abrigo de El Tio Garroso

Abrigo del Tío Garroso

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

HISTORIA

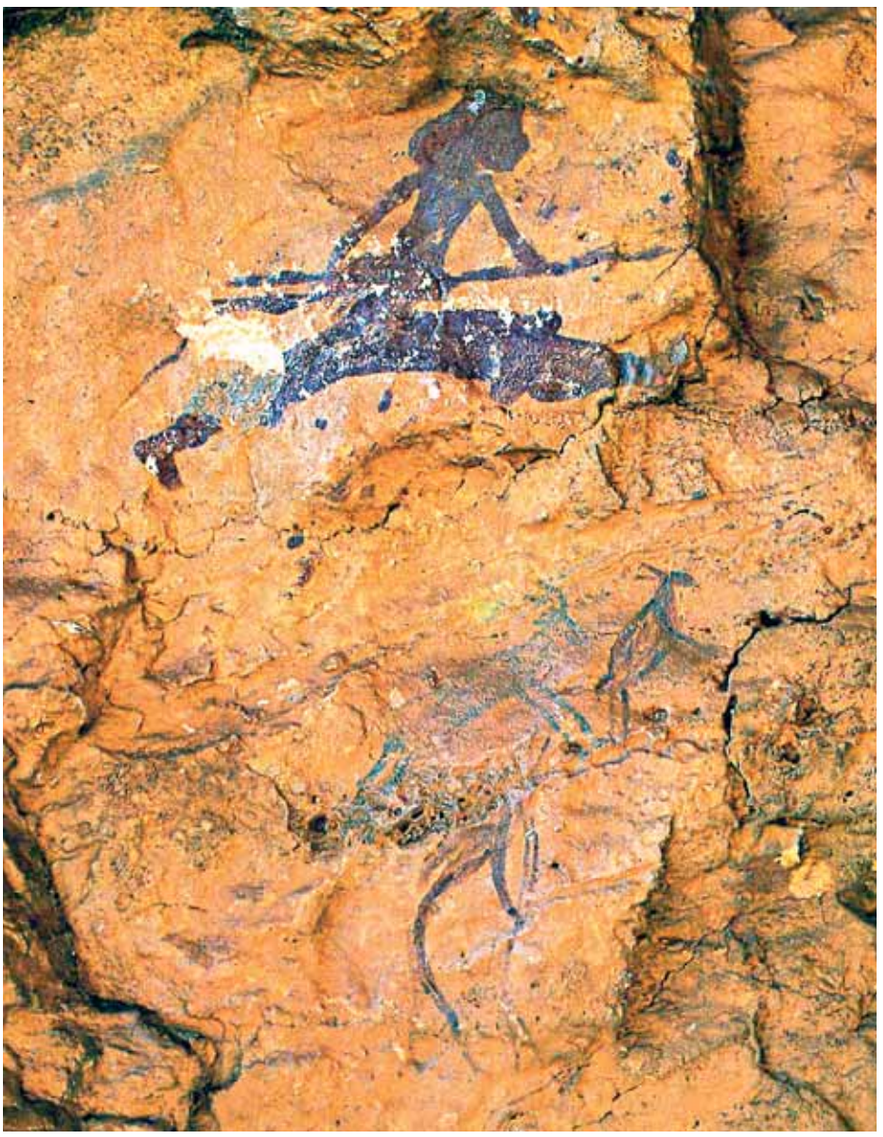
La riqueza artística contenida en el denominado Cerro Felío le hace aparecer como un verdadero centro neurálgico del arte rupestre en la cuenca del río Martín, y más concretamente en las proximidades de Alacón. De los abrigos conocidos, aunque algunos permanecen todavía prácticamente inéditos o en proceso de estudio, la mayor parte han sido pormenorizadamente analizados y publicados por el equipo dirigido por A. Beltrán en el que ha formado parte activa el Parque Cultural del Río Martín con J. Royo Lasarte al frente.

El abrigo más importante por el número y calidad de las pinturas fue también el primero en ser descubierto. La denominada Cueva del Garroso fue descubierta por C. Gasca en la década de los cuarenta del siglo XX. Tras su descubrimiento, el primer estudio realizado sobre las pinturas corresponde a T. Ortego (1948), si bien sería modificado, sobre todo en cuanto al número de representaciones en la elaboración del calco por M. Almagro (1956). A estas modificaciones se les unirían las realizadas por un equipo dirigido por P. Utrilla (Utrilla et alii 1986-1987). La importancia de este conjunto aconsejaba un reestudio reciente de las pinturas, lo que ha llevado a cabo A. Beltrán y el Parque Cultural del Río Martín con la elaboración de nuevos calcos (Beltrán y Royo 2000 y 2005; Beltrán 2005: ficha 07).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en el término municipal de Alacón, en el denominado Cerro Felío que forma parte del barranco Pellejas, tributario del barranco Mortero por su margen izquierda. En lo alto del farallón rocoso referido, en la ladera derecha del barranco, se abre la cueva que cobija las pinturas. Se trata de una cavidad de dimensiones considerables para la zona y el tipo de representaciones asociadas, que alcanza los 8 metros de anchura por 7 de altura y 9 metros de profundidad máxima, adoptando una morfología casi acampanada en su interior. Dicha cavidad fue empleada durante tiempo como corral para el ganado, de lo que guarda testimonio la bonita construcción en piedra seca que actuaba como recinto protegido.

Las pinturas se encuentran bastante localizadas, si bien se observan restos difusos y trazos lineales sueltos en diferentes puntos de la pared natural antes de alcanzar la boca de la cueva propiamente dicha. Las figuras se ubican en la pared Oeste, prácticamente en el exterior de la cavidad, si bien la distribución dentro de ese friso se muestra dispersa. En el estudio de las mismas se diferenciaron hasta tres paneles diferentes que se compartimentaron en grupos en función del número de representaciones contenidas.



Antropomorfos y fauna

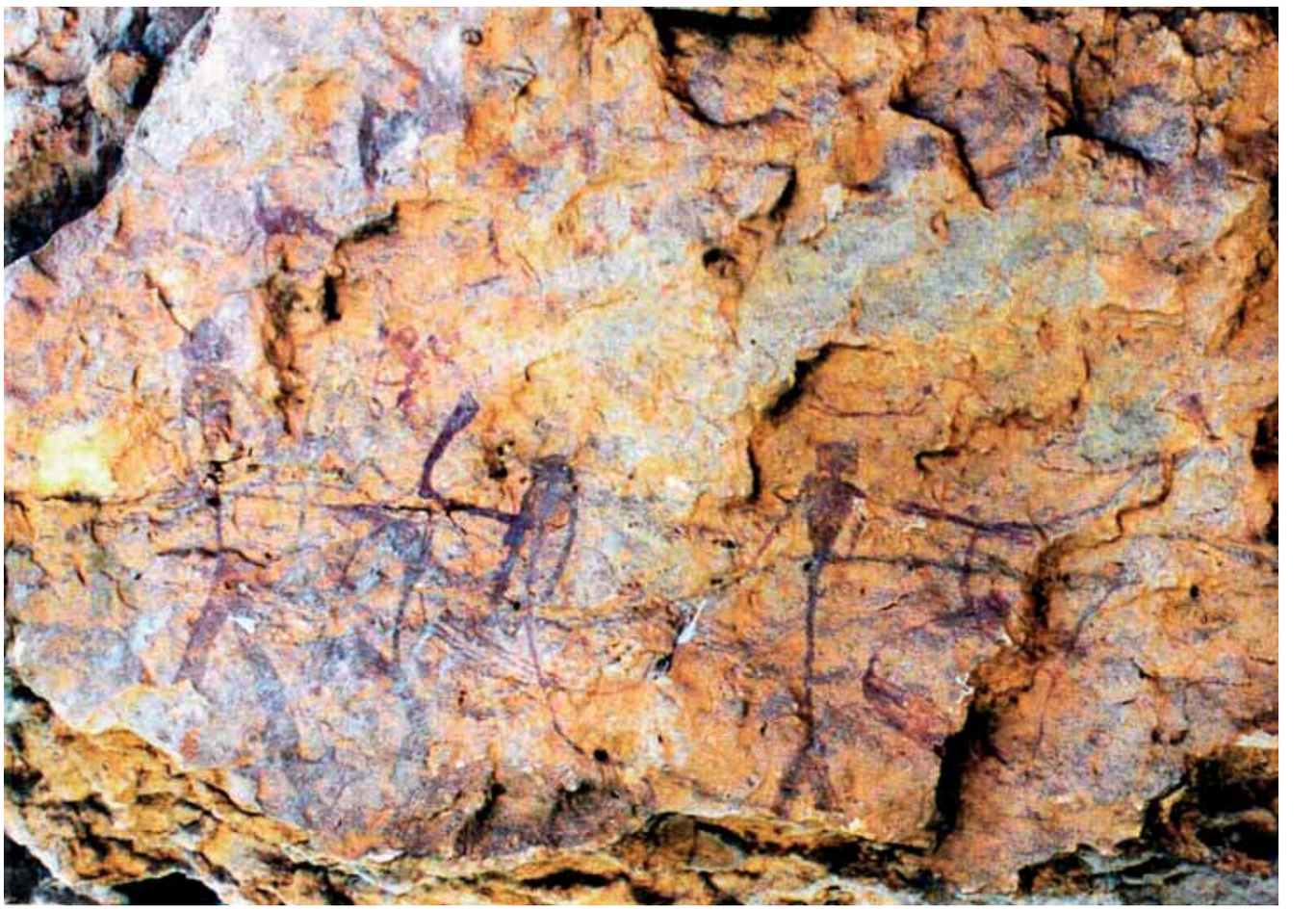
Calco según Beltrán *et alii,* 2002

DESCRIPCIÓN

Se contabilizan 83 restos pictóricos, algunos de los cuales se definen como meros trazos inidentificables, dedadas, manchas o signos, si bien destaca la importancia numérica de algunas de las figuraciones rupestres más representativas de Aragón.

Es en el panel I, el localizado en la zona más exterior, el que concentra el mayor número de figuras y las agrupaciones o escenificaciones más interesantes. Sin embargo, la ubicación de las mismas hace que la incidencia directa de los agentes atmosféricos (viento, lluvia, sol) haya deteriorado seriamente la visibilidad de la mayor parte.

Con todo, es posible definir una muy interesante agrupación de arqueros. En la zona baja del panel se representaron hasta 9 figuras antropomorfas, algunas con convenciones estilísticas e incluso tonalidades cromáticas diferentes. Sin embargo, el grueso de las mismas comparte unas características propias del arte levantino. Son cinco los arqueros representados en rojo y uno en negro, los que participan de los mismos rasgos. Éstos se sintetizan en un cuerpo muy estilizado, de morfología triangular en el que se va reduciendo el grosor hasta quedar en un simple trazo lineal a la altura de la cintura. Las cabezas son de tendencia globular o rectangular, algunas claramente piriformes destacándose el cuello en tres de los individuos. Las piernas se muestran largas aunque no lineales, ya que en su confección se tuvo en cuenta un mayor grosor de las mismas y el tratamiento muscular de determinadas zonas, como en las pantorrillas e incluso en los pies. En tres de las figuras es posible reconocer algún tipo de adorno o jarreteras, tal vez cintas que caen a la altura de las rodillas. Los brazos se plasmaron más estilizados que las piernas, aunque es posible reconocer algunos detalles como las manos con representación de los dedos.



Conjunto de arqueros

La propia disposición corporal de las representaciones resulta singular en algún caso. Así, y si bien dos antropomorfos aparecen de pie con las piernas abiertas indicando un ligero movimiento, en uno de los casos el arquero se representó en posición sedente con el cuerpo muy forzado, y con unas grandes y gruesas piernas dispuestas de manera que parece sentarse sobre el suelo representado por la rotura de la roca. En otro caso, una figura de menores dimensiones se muestra con las piernas muy abiertas y dobladas por las rodillas a distinta altura con respecto al eje horizontal lo que unido a los adornos en forma de plumas de la cabeza ha hecho que se interpretara su acción como una danza o salto.

En el extremo derecho de este grupo aparece otro arquero con las mismas características que los anteriores, si bien se representó sentada, con las piernas estiradas y paralelas hacia la derecha, con una inclinación del tronco hacia delante y los brazos despegados del cuerpo, uno de ellos alzado y con los que sujeta el arco y un haz de flechas.

Unos centímetros por encima de estas figuraciones se observan otras entre las que destacan dos pequeños cápridos uno de ellos a la carrera y el otro en una rara postura en la que parece tener las patas trabadas. En la zona alta de este primer grupo se pintaron una serie de figuras humanas y pequeñas representaciones animales realizadas en color negro y que no guardan ningún tipo de relación estilística y compositiva con las anteriormente descritas.

A unos 40 centímetros a la derecha aparece un nuevo y significativo grupo pictórico. En éste destaca la representación de un arquero de color rojo violáceo con las piernas abiertas casi en 180º, muy gruesas en las que plasman las pantorrillas, se perfilan los pies y se destacan unas protuberancias a la altura de las rodillas que tal vez podrían interpretarse como polainas. El cuerpo aparece corto y de morfología rectangular, sobre el que se destaca la cabeza simétrica cuyos laterales prefiguran una cuidada

Calco según Beltrán *et alii*, 2002

melena. Los brazos se representaron mediante trazo lineal y sujetan un objeto rectilíneo en posición horizontal y relativamente grueso que se ha interpretado como una especie de jabalina con un doble trazo en la zona distal con forma lanceolada, o incluso como una laya.

A 15 centímetros por debajo de este antropomorfo se representó un grupo de al menos cuatro cápridos, uno de ellos en negro, de aire subnaturalista y en marcha lo que unido a su disposición oblicua ascendente orientada a la derecha aumenta la sensación de movimiento. En relación con este grupo se observa una enigmática representación bastante estilizada que podría corresponderse con un arquero con cabeza caprina que de ser interpretada en este sentido podría definirse, según Beltrán y Royo, como un chamán.

En el tercer grupo que compone el primer panel, la temática varía sustancialmente con respecto a los anteriores. La figura animal es ahora la protagonista indiscutible. La mayoría de estas representaciones son de pequeñas dimensiones, figuradas en una actitud esencialmente estática y en la mayoría de las casos orientadas a la izquierda. Entre éstas se reconocen siete cápridos, tres cérvidos y cuatro cuadrúpedos indeterminados todos de coloración rojizo excepto una pequeña cabrita en negro. Sin duda, la figura principal del grupo es la de un gran ciervo naturalista en rojo de 25 centímetros de longitud, y en posición estática o marchando lentamente hacia la derecha. El cuerpo aparece ligeramente alargado y masivo, con las patas naturalistas finas y cortas en las que se destacan los corvejones de las patas traseras. El cuello se pintó erguido mientras que la cabeza, de tendencia triangular y en la que se detalló el morro, aparece un tanto pequeña con respecto al cuerpo. De lo alto de la testa surgen dos astas naturalistas en perspectiva semitorcida con cuatro candiles en cada una. Muy próximo a los cuartos traseros del ciervo se reconoce una figura humana sedente y de un cuadrúpedo infrapuestos al ciervo descrito.

Calco según Beltrán *et alii,* 2002

Bajo el panel I se aprecia un rehundido en la pared donde se realizaron una serie de figuraciones que componen el segundo panel. En éste los restos pictóricos resultan mucho menos numerosos que en el anterior, si bien alguno de ellos guardan relación estilística con determinadas representaciones pertenecientes al primero. Es el caso de los restos de un arquero de grandes dimensiones en color rojo en el que se aprecia un cuerpo muy estilizado, lineal en su zona abdominal, con la cabeza piriforme aunque algo irregular, el brazo izquierdo alzado y terminado con los dedos, mientras que el arranque del derecho permite reconocer su disposición caída. Restos difusos parecen corresponderse con las piernas del arquero. Unos finos trazos lineales surgen de la zona izquierda de la cabeza y se prolongan cruzando el brazo y adoptando una ligera curvatura.

A la derecha del conjunto aludido se encuentra el panel III, dividido en dos grupos (VI y VII) en función de la altura a la que se representaron sus contenidos. Se trata del conjunto localizado a mayor profundidad, aunque siembre en la pared Oeste del abrigo. En esta zona decorada predominan las figuraciones abstractas con abundantes dedadas o signos de tendencia redondeada entre los que se ha intentado definir la impronta de una mano. Junto a estos elementos existen manchas y restos de color, entre los que se advierte un trazo lineal interpretado como un brazo humano que sujetaría un arco y un haz de flechas, así como un antropomorfo muy desvaído y de tendencia estilizada que guarda relación estilística con los descritos en primer término.

En el Covacho Esquemático, prácticamente inédito, tan sólo se constatan representaciones acordes con la denominación del propio conjunto, barras y digitaciones componen el acervo rupestre de la estación.

Abrigo de los Encebros

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Encebros calco zoomorfos según Herrero *et alii*, 1995

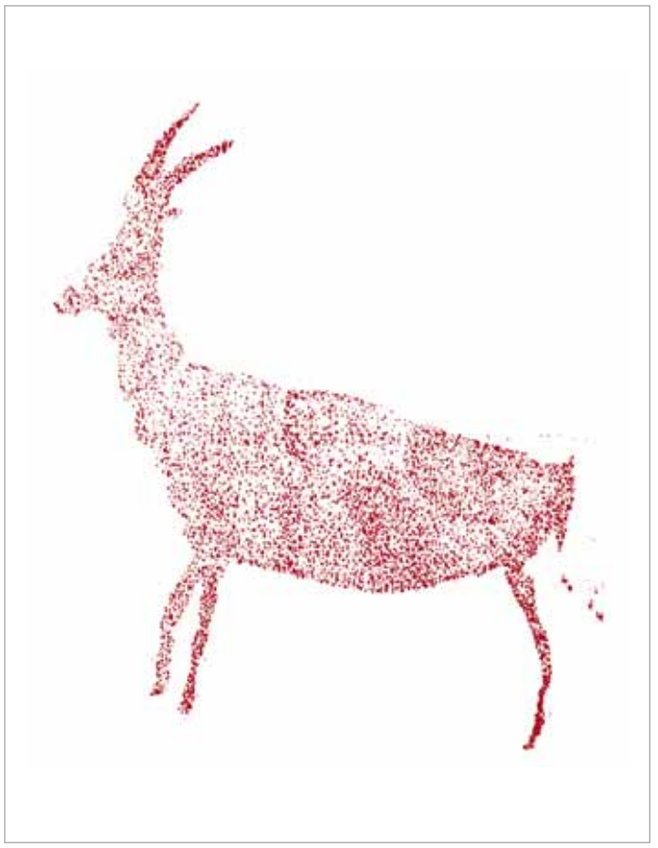
Cuadrúpedos

HISTORIA

A pesar de la cercanía física de este abrigo con respecto al conocido conjunto del Tío Garroso, las pinturas de Los Encebros no serían descubiertas hasta 1993, momento en que A. Lázaro comunica su existencia. Desde la Gerencia del Parque Cultural del Río Martín se contacta con el Seminario de Arqueología y Etnología Turolense cuyos miembros llevarán a cabo el estudio del conjunto, publicándolo en 1995 (Herrero et alii 1995). En 2005 los datos pertenecientes al abrigo aparecen recogidos en la monografía del arte rupestre del Parque Cultural del Río Martín (Beltrán 2005: ficha 08).

LOCALIZACIÓN

A escasos quince metros del abrigo del Tío Garroso en dirección Oeste, sobre la pared vertical de la faja rocosa y sin saledizo que proteja las pinturas, éstas se orientan directamente al Sur exponiéndose a la lluvia, luz solar y demás agentes erosivos.



Calco según Herrero *et alíi,* 1995

Calco según Herrero *et alíi,* 1995

DESCRIPCIÓN

En el abrigo se identifican 36 figuraciones pictóricas en 10 metros de longitud, lo que hace que se ordenen en hasta 6 paneles diferentes en los que se plasmaron estelíformes, antropomorfos y, sobre todo, pequeñas figuras zoomorfas de aspecto tosco que en algún caso apenas si superan los 3 centímetros. Se hallan muy dispersas por la amplia superficie del abrigo sin que sea posible establecer relación escénica clara entre las mismas.

De entre las figuraciones aludidas destaca una figura de cáprido a la carrera hacia la izquierda con una cuidada cornamenta y de proporciones elegantes y hasta gráciles, sin que se representen detalles anatómicos concretos, como las pezuñas.

En el panel 3, localizado hacia el centro del abrigo, se reconocen diferentes figuras animales de estilo subnaturalista y bastante toscas, algunas con patas traseras potentes, grandes orejas en V, cola levantada y patas delanteras más largas y finas que tal vez pudieran identificarse con lepóridos.

En el panel VI se representó otro cáprido naturalista en rojo, y en el que no se observan detalles anatómicos fuera de los dos cuernos en V y paralelos entre sí. Las patas aparecen muy delgadas con respecto al cuerpo masivo, mientras que el cuello se representó erguido captando al animal en un momento de escucha.

Tan sólo se constata la presencia de dos representaciones humanas. Una de ellas de cuerpo alargado y algo más ancho en los hombros, con cabeza globular y un brazo alzado, faltando por completo las piernas. La otra, de mayores dimensiones, fue representada con el cuerpo de frente, los brazos levantados y una especie de falda de tubo que podría identificarla como una figura femenina.

Abrigo del Frontón de los Cápridos

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTIN

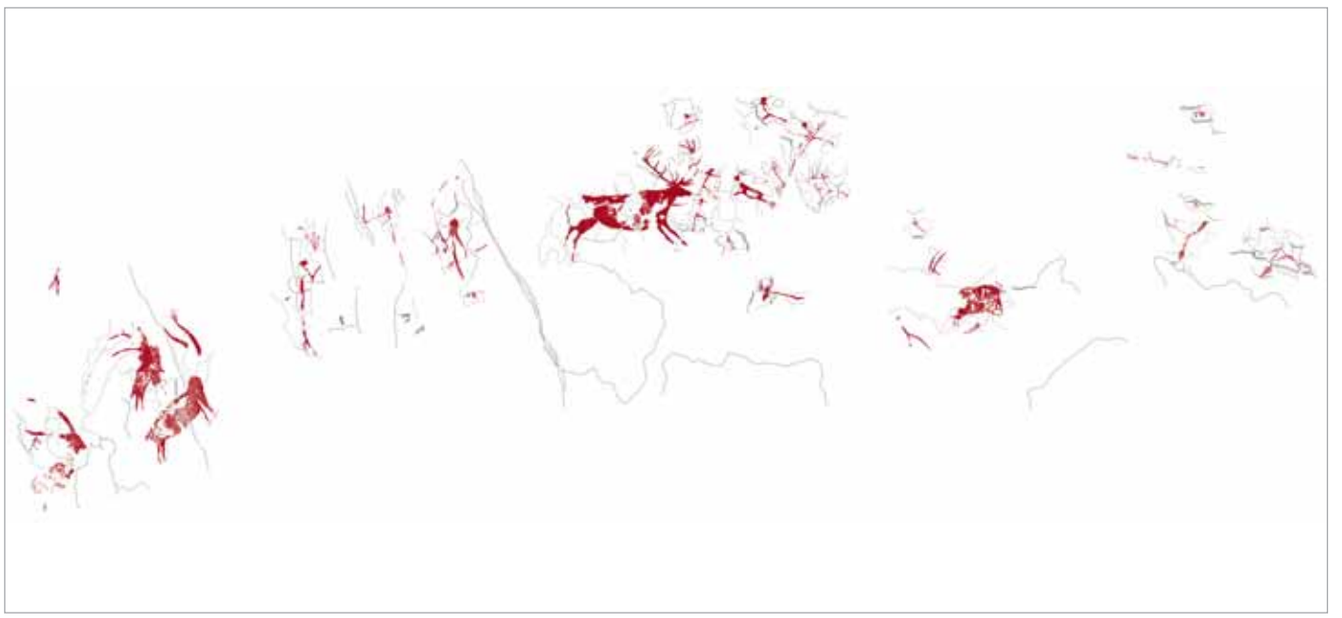
HISTORIA

El descubrimiento en 1952 de este abrigo se debe a E. Ripoll, si bien la primera noticia publicada sobre el abrigo es la aportada por M. Almagro, A. Beltrán y E. Ripoll en 1956, describiendo figuras animales naturalistas y antropomorfos más estilizados, que en algún caso representaban una escena de caza. El conjunto será recogido en diferentes obras de síntesis publicadas en 2005 (Beltrán y Royo, 2005).

LOCALIZACIÓN

Siguiendo la senda que bordea la base de la cima rocosa del Cerro Felío, a unos 300 metros del abrigo del Tío Garroso, se llega a una amplia y extensa pared vertical con un ligero voladizo que protege las pinturas, cuya observación se ve facilitada por una base de cemento que eleva el nivel del suelo natural y que servía de pedestal al antiguo cerramiento. La orientación Sur del friso hace que las pinturas aparezcan muy desgastadas por la incidencia directa de la luz solar.

Abrigo del Frontón de los Cápridos



Calco según Herrero *et alii,* 1995

DESCRIPCIÓN

El conjunto se compone de 35 restos pictóricos, muchos de ellos afectados por agentes naturales, aunque en algunos sectores se aprecia una especie de veladura o capa de tonalidad blanquecina que imposibilita el correcto visionado de las figuras y que podría corresponderse con algún producto químico que con la intención de mejorar la visibilidad de las pinturas terminó por emborronarlas.

Resultan destacables las representaciones de cápridos, de las que recoge el nombre el propio abrigo, situadas en la zona izquierda del friso decorado. Se trata de tres cabras montesas desigualmente conservadas pero en las que se manifiesta un gran naturalismo en su factura. Se realizaron mirando hacia la derecha y ligeramente rampantes, en actitud estática, como si otearan encaramadas en un risco. Todas ellas cuentan con unas grandes cornamentas en perspectiva semitorcida y algunos detalles anatómicos como los corvejones de las patas traseras o la oreja.

Unos 30 centímetros a la derecha se representó un grupo de antropomorfos estilizados de cuerpos muy alargados y hasta sinuosos que portan arcos y flechas. Sin embargo, su actitud se muestra estática o dinámica pausada sin que, en apariencia, conformen una escena venatoria junto a las cabras.

Un gran ciervo naturalista se pintó unos 40 centímetros a la derecha del grupo anterior. El animal aparece corriendo hacia la derecha, con las patas delanteras estiradas, conservándose en una de ellas la pezuña de perfil. En las traseras, de marcado naturalismo, se plasmaron los corvejones, subrayándose la intersección entre la pata y el abdomen. El cuello aparece bastante corto en relación con el cuerpo, pero la cabeza goza de un gran detallismo, distinguiéndose el morro, la quijada y la oreja, así como una gran cornamenta en perspectiva torcida. El ciervo se adivina herido con una flecha clavada en el pecho, aunque no se adivina el autor del disparo.

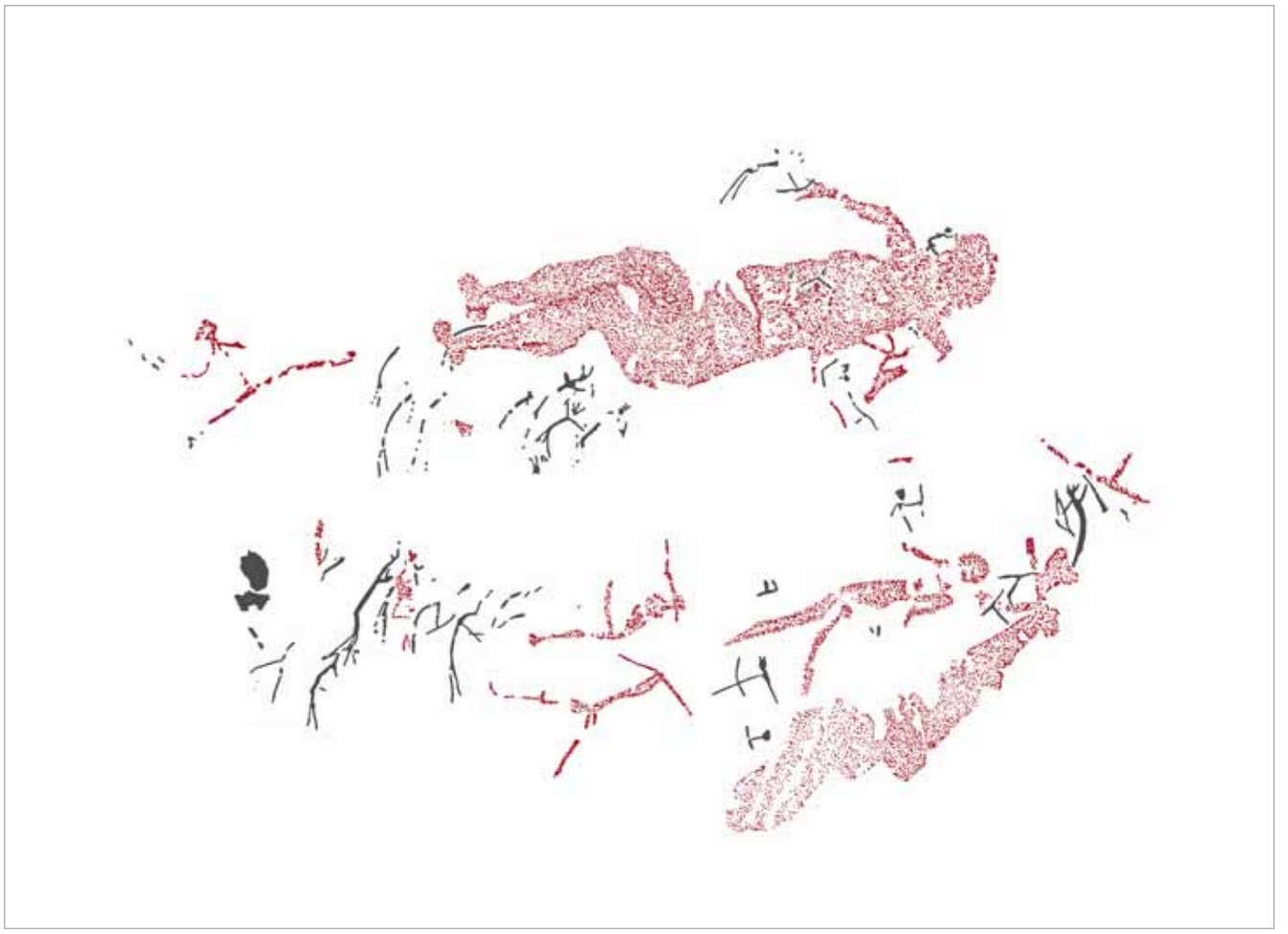
Prácticamente yuxtapuesta a la figura del ciervo se representó una expresiva escena de caza con una pequeña cabra en rápida carrera hacia la izquierda que está siendo rodeada por ocho arqueros también en movimiento. Es posible diferenciar dos actitudes diferenciadas en los arqueros. Así, mientras que los que persiguen al animal fueron representados con las piernas en ángulo muy abierto, aquellos que se localizan enfrente parecen esperar la llegada del animal tensando sus arcos y prestos al disparo.

A unos 50 centímetros a la derecha de esta escena se encuentra una gran figura de cáprido de la que sólo se conservan dos tercios del cuerpo y parte de la cornamenta. Diversos restos de color, algunos pertenecientes a figuras humanas prácticamente desaparecidas, se distribuyen por el extremo derecho del friso.

Vista general del Cerro Felio

Abrigo de los Arqueros Negros

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN



Calco según M. A. Herrero *et alíi,* 1995

HISTORIA

Aunque en los trabajos realizados por M. Almagro en la zona ya se apunta la existencia de diversos restos pictóricos pertenecientes a este abrigo, el descubrimiento efectivo del mismo se debe a A. Lázaro, dando noticia del hallazgo al Parque Cultural del Río Martín. El conjunto será estudiado por un equipo dirigido formado por M.A. Herrero, R.M. Loscos y M.R. Martínez (1993-1995), encargado de publicar los resultados del mismo, que serán sintetizados bajo la dirección de A. Beltrán (2005: ficha 09).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en el mismo farallón rocoso en el que se ubica el denominado Frontón de los Cápridos, a unos 15 metros en dirección Sureste. No puede ser definido estrictamente como abrigo, sino tan sólo como un pequeño rehundido en la pared protegido por un cornisa que apenas si ofrece protección a las pinturas.

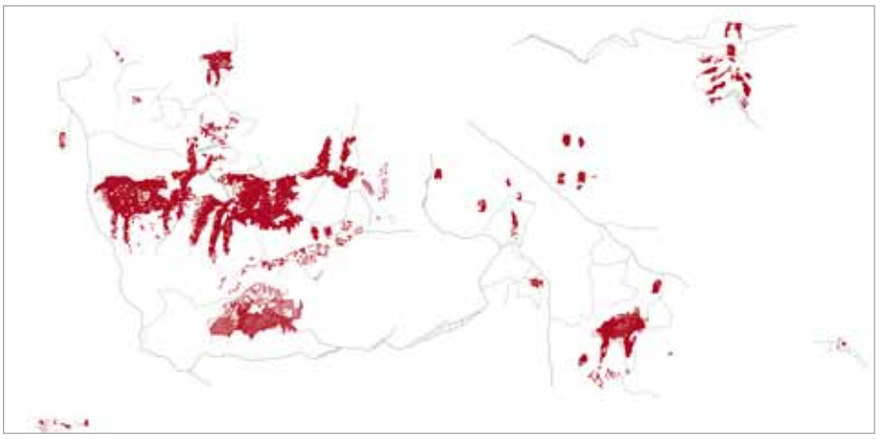
DESCRIPCIÓN

La estación contempla hasta 48 representaciones pictóricas en un área decorada bastante delimitada. Las figuraciones humanas son las más numerosas, pudiéndose observar diversas variantes estilísticas, de tamaño y de coloración. De los 29 antropomorfos representados en el panel los realizados en color rojo son los de mayores dimensiones y los que cuentan con un estilo más naturalista.

Destaca una gran figura humana tendida sobre la espalda, de aspecto netamente naturalista y de formas ligeramente adiposas que se ve rodeada por una serie de pequeños arqueros filiformes de color negro, algunos de los cuales se superponen por diferentes partes del antropomorfo rojo en una clara secuencia en la que las representaciones de tendencia filiforme aparecen como el horizonte decorativo más reciente.

Covacho de la Eudoviges

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN



Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 2005

Cuadrúpedos

HISTORIA

El abrigo fue localizado por C. Gasca a finales de la década de 1940, dando noticia de su hallazgo a M. Almagro, quien encargaría el estudio de las pinturas a T. Ortego dando como resultado la primera publicación del conjunto en 1948. El abrigo sería aludido en 1956 en el contexto del arte rupestre analizado en la Prehistoria del Bajo Aragón. En 1969 y 1970 se llevaron a cabo dos campañas arqueológicas dirigidas a verificar la ocupación humana del abrigo y en las que se dan a conocer nuevas figuras (Barandiarán 1975-1976), que serían recogidas en la Carta Arqueológica de Teruel de 1980 (Atrián et alii 1980). El estudio más reciente corresponde a la monografía de A. Beltrán y J. Royo (2005) sobre los abrigos decorados del Cerro Felio, en el que dedican un apartado al análisis de este conjunto y realizan nuevos calcos de las figuras que aparecerán recogidos en la obra de síntesis de 2005 (Beltrán 2005: ficha 11).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se sitúa en lo alto del farallón rocoso que compone el Cerro Felío, orientándose al Sur, lo que le confiere, junto a sus dimensiones, unas buenas condiciones de habitabilidad. Se trata de un covacho de grandes dimensiones con 11 metros de longitud, 4 de altura y 5 de profundidad con una visera que protege a las pinturas situadas en la pared del fondo.

El amplio campo de visión que se obtiene desde el abrigo destaca como uno de los elementos definidores del mismo. Frente a él se desarrolla el barranco del Mortero en toda su plenitud, divisando en el horizonte la población de Alacón.

DESCRIPCIÓN

Junto a pinturas de estilo netamente esquemático, series de líneas verticales, puntos o ramiformes, destacan dos figuras animales de estilo subnaturalista en color rojo carmín. Ambas se orientan hacia la derecha componiéndose de un cuerpo robusto ligeramente redondeado en la zona de los cuartos traseros, las patas son meros trazos lineales sin detalles anatómicos, la misma convención fue empleada para representar la cola del animal, en uno de los casos muy larga. No se conservan las cabezas, aunque sí dos largos trazos verticales como orejas o cuernos, lo que los identificaría como burros o bóvidos.

Covacho de la Tía Mona

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

HISTORIA

La primera publicación de este extraordinario conjunto rupestre se debe a T. Ortego (1948), si bien la designación actual del abrigo se debe al trabajo de M. Almagro (1956). En 1968, A. Beltrán apunta la singularidad estilística del conjunto principal de este abrigo, si bien en la reciente síntesis sobre los abrigos del Cerro Felío se realiza una ordenación de los motivos que con calcos, fotografías y definiciones nuevas corrigen algunos comentarios anteriores (Beltrán y Royo 2005), siendo recogida por último en la obra recopilatoria sobre el Parque Cultural del Río Martín (Beltrán 2005: ficha 13).

LOCALIZACIÓN

La estación se localiza en el Cerro Felío, distante apenas 50 metros del Covacho Ahumado. Como éste, el abrigo se abre hacia el Suroeste en la faja rocosa que domina el barranco del Mortero en su desarrollo hacia el Sur.

La pinturas, con excepción del conjunto principal en el que se agrupan doce representaciones, se distribuyen en una amplia superficie rocosa, de manera que el conjunto VI aparece a más de 20 metros de las pinturas del conjunto I. Con todo, el grupo principal se localiza en una especie de ligero entrante o covacho poco profundo de unos tres metros de longitud por unos cinco de altura.

DESCRIPCIÓN

Se han definido hasta seis conjuntos diferentes dentro de este abrigo atendiendo a la distancia entre las pinturas y no tanto a la configuración de escenas, temáticas o estilos diferentes. En el grupo I destaca la representación de un cáprido en color rojo oscuro de aspecto naturalista con la cabeza elevada y cuernos en perspectiva semitorcida, adoptando una posición ligeramente oblicua hacia la izquierda. Por debajo de esta figura se observa otra en un rojo desvaído y de aspecto algo más estilizado correspondiente a un cérvido cuya cornamenta ramificada surge por debajo del lomo del cáprido.

El grupo II es el más significativo del conjunto en cuanto al número de representaciones, estilo y temática. Un total de 17 restos pictóricos se agrupan en un pequeño espacio. Siete se corresponden con representaciones humanas bien reconocibles y una con un cuadrúpedo. Esta agrupación se encuentra presidida por una extraña representación humana sentada y orientada a la izquierda, muy estilizada y con unas piernas exageradamente largas que describen una sutil doble curvatura. En éstas se representaron los gemelos que sin mostrarse muy marcados destacan por la delgadez del resto de las extremidades. A la altura de las

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 2005

Arqueros

rodillas se observan una serie de largas líneas en disposición transversal a las piernas que podrían corresponderse con algún tipo de adorno. Asimismo se figuraron unos pequeños pies y adornos en forma de largas cintas en la parte baja del cuerpo ligeramente inclinado hacia adelante, justo por encima de la cintura. Otros restos pictóricos, bastante fragmentarios, podrían formar parte de los brazos, el adelantado en disposición baja y sustentando una especie de fino trazo lineal horizontal que se interpreta como un venablo, y el brazo derecho, del que se conservaría sólo parte del antebrazo, que se mostraría alzado y con probables elementos decorativos. A esta figura se superpone ligeramente otra representación humana orientada a la izquierda y de tendencia estilizada pero de proporciones más correctas en la que también se observan algunas exageraciones o elementos distintivos. Así, el tronco lineal describe una súbita curvatura en el tercio inferior que dibuja un ángulo obtuso bien marcado que junto con las piernas abiertas dota al arquero de una posición muy forzada. Los brazos, meros trazos lineales rectilíneos se representaron sin adornos ni tratamiento anatómico, mientras que en la extremidad inferior conservada, ligeramente más gruesa, se observa un adorno o jarretera a la altura de la rodilla y un pie de grandes dimensiones en el que se representaron los dedos y el talón.

A escasos cuatro centímetros por debajo de la figura antropomorfa más estilizada se observa la representación humana mejor conservada del conjunto. Se trata de un arquero a la carrera, con las piernas abiertas en ángulo de 180º en las que se destacan los gemelos adornados con haces de cintas a ambos lados. El cuerpo arqueado se va ensanchando progresivamente hacia los hombros, si bien es en la cintura donde se vuelven a repetir las cintas como elemento de adorno. Los brazos, sin indicación muscular, se representan abiertos, como guardando el equilibrio ante el movimiento enérgico, representando un largo arco de curva simple y un haz de flechas en la mano izquierda. La cabeza parece adoptar una morfología globular, si bien parece destacarse una melena al viento. La profusión de adornos corporales destaca la desnudez del antropomorfo que se manifiesta en la representación del sexo.

En la parte superior izquierda del conjunto, a escasos centímetros de la figura humana de mayores dimensiones, se representó un cuadrúpedo de largas orejas erguidas, probablemente una cierva o cervatillo, que parece huir en veloz carrera hacia la izquierda. Las patas se representaron largas y finas indicándose las pezuñas en perfil.

Las pinturas que componen los grupos III y IV se muestran muy escasas en número y mal conservadas, meros trazos, manchas, restos muy parciales de figuras que se identifican con antropomorfos o pequeñas representaciones de animales de tendencia subnaturalista. En el grupo V se reconoce la figura de un arquero de grandes dimensiones, orientado a la izquierda y relativamente bien conservado. El cuerpo triangular que se estiliza hacia la cintura, piernas abiertas, aunque sólo conserva la izquierda, en la que se destaca un potente gemelo y el pie. Los brazos, de realización lineal, aparecen caídos a lo largo del cuerpo, si bien en el más adelantado parece portar una especie de venablo con emplumadura lanceolada. El grupo VI está compuesto por dos representaciones humanas, de las que la mejor conservada destaca por la representación de una enorme melena o tocado que recuerda al de las figuras humanas de la Sierra del Segura, como Fuente del Sabuco I o El Engarbo.

Covacho Ahumado del Cerro Felío

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Entorno del Covacho Ahumado desde el Abrigo de los Arqueros Negros

HISTORIA

El abrigo será publicado en 1948 por T. Ortego, como parte del trabajo de síntesis acerca de las estaciones rupestres de la zona encargado por M. Almagro, si bien será Vallespí el primero que realice y publique los calcos de las figuras contenidas (Vallespí 1954). Dos años más tarde el conjunto será revisado en la clásica publicación sobre la Prehistoria del Bajo Aragón de M. Almagro, A. Beltrán y E. Ripoll (1956). El segundo de los investigadores volverá a estudiar y calcar las pinturas a principios de los sesenta (Beltrán 1961-1962), para interpretarlas como una escena de caza en trabajos posteriores (Beltrán 1968 y 1986). Nuevos restos pictóricos serían definidos en un estudio dirigido por P. Utrilla (Utrilla et alii 1986-1987), siendo recogidos y analizados en un estudio más amplio en la reciente publicación del Beltrán y Royo Lasarte (Beltrán y Royo Lasarte 2005; Beltrán 2005: ficha 14).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza al noroeste del denominado Cerro Felío, en las proximidades del abrigo de la Tía Mona, en una especie de covacho orientado al suroeste y desde el que se domina el barranco Mortero, en una parte de su recorrido en la que el barranco se abre ofreciendo una relativa extensa zona llana, hoy aprovechada como área de cultivos.

La roca se encuentra muy ennegrecida por la acción de las hogueras de pastores, lo que imposibilita en gran medida la observación de las pinturas que se distribuyen por una franja que alcanza casi los dos metros de longitud por poco menos de 50 centímetros de altura.

DESCRIPCIÓN

Se han definido hasta seis conjuntos diferentes dentro de este abrigo atendiendo a la distancia entre las pinturas y no tanto a la configuración de escenas, temáticas o estilos diferentes. En el grupo I destaca la representación de un cáprido en color rojo oscuro de aspecto naturalista con la cabeza elevada y cuernos en perspectiva semitorcida, adoptando una posición ligeramente oblicua hacia la izquierda. Por debajo de esta figura se observa otra en un rojo desvaído y de aspecto algo más estilizado correspondiente a un cérvido cuya cornamenta ramificada surge por debajo del lomo del cáprido.

El grupo II es el más significativo del conjunto en cuanto al número de representaciones, estilo y temática. Un total de 17 restos pictóricos se agrupan en un pequeño espacio. Siete se corresponden con representaciones humanas bien reconocibles y una con un cuadrúpedo. Esta agrupación se encuentra presidida por una extraña representación humana sentada y orientada a la izquierda, muy estilizada y con unas piernas exageradamente largas que describen una sutil doble curvatura. En éstas se representaron los gemelos que sin mostrarse muy marcados destacan por la delgadez del resto de las extremidades. A la altura de las

Arquero

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 2005

rodillas se observan una serie de largas líneas en disposición transversal a las piernas que podrían corresponderse con algún tipo de adorno. Asimismo se figuraron unos pequeños pies y adornos en forma de largas cintas en la parte baja del cuerpo ligeramente inclinado hacia adelante, justo por encima de la cintura. Otros restos pictóricos, bastante fragmentarios, podrían formar parte de los brazos, el adelantado en disposición baja y sustentando una especie de fino trazo lineal horizontal que se interpreta como un venablo, y el brazo derecho, del que se conservaría sólo parte del antebrazo, que se mostraría alzado y con probables elementos decorativos. A esta figura se superpone ligeramente otra representación humana orientada a la izquierda y de tendencia estilizada pero de proporciones más correctas en la que también se observan algunas exageraciones o elementos distintivos. Así, el tronco lineal describe una súbita curvatura en el tercio inferior que dibuja un ángulo obtuso bien marcado que junto con las piernas abiertas dota al arquero de una posición muy forzada. Los brazos, meros trazos lineales rectilíneos se representaron sin adornos ni tratamiento anatómico, mientras que en la extremidad inferior conservada, ligeramente más gruesa, se observa un adorno o jarretera a la altura de la rodilla y un pie de grandes dimensiones en el que se representaron los dedos y el talón.

A escasos cuatro centímetros por debajo de la figura antropomorfa más estilizada se observa la representación humana mejor conservada del conjunto. Se trata de un arquero a la carrera, con las piernas abiertas en ángulo de 180º en las que se destacan los gemelos adornados con haces de cintas a ambos lados. El cuerpo arqueado se va ensanchando progresivamente hacia los hombros, si bien es en la cintura donde se vuelven a repetir las cintas como elemento de adorno. Los brazos, sin indicación muscular, se representan abiertos, como guardando el equilibrio ante el movimiento enérgico, representando un largo arco de curva simple y un haz de flechas en la mano izquierda. La cabeza parece adoptar una morfología globular, si bien parece destacarse una melena al viento. La profusión de adornos corporales destaca la desnudez del antropomorfo que se manifiesta en la representación del sexo.

En la parte superior izquierda del conjunto, a escasos centímetros de la figura humana de mayores dimensiones, se representó un cuadrúpedo de largas orejas erguidas, probablemente una cierva o cervatillo, que parece huir en veloz carrera hacia la izquierda. Las patas se representaron largas y finas indicándose las pezuñas en perfil.

Las pinturas que componen los grupos III y IV se muestran muy escasas en número y mal conservadas, meros trazos, manchas, restos muy parciales de figuras que se identifican con antropomorfos o pequeñas representaciones de animales de tendencia subnaturalista. En el grupo V se reconoce la figura de un arquero de grandes dimensiones, orientado a la izquierda y relativamente bien conservado. El cuerpo triangular que se estiliza hacia la cintura, piernas abiertas, aunque sólo conserva la izquierda, en la que se destaca un potente gemelo y el pie. Los brazos, de realización lineal, aparecen caídos a lo largo del cuerpo, si bien en el más adelantado parece portar una especie de venablo con emplumadura lanceolada. El grupo VI está compuesto por dos representaciones humanas, de las que la mejor conservada destaca por la representación de una enorme melena o tocado que recuerda al de las figuras humanas de la Sierra del Segura, como Fuente del Sabuco I o El Engarbo.

Otros Restos del Cerro Felío

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

HISTORIA

En el conjunto de abrigos decorados del Cerro Felío aparecen una serie de abrigos poco significativos por su mal estado de conservación o recientemente descubiertos para los que apenas existen referencias bibliográficas. Tal es el caso del abrigo denominado Otros Restos Levantinos, Covacho Esquemático o el abrigo del Barranco María.

El primero fue descubierto por los vecinos de Alacón, quienes dieron la noticia a A. Beltrán y J. Royo, artífices del estudio de los restos pictóricos. Son muy escasas las referencias a este conjunto, de manera que en un primer momento tan sólo se recoge su existencia mencionando la denominación del abrigo en el contexto descriptivo general del conjunto del Cerro Felío (Beltrán y Royo 2005), mientras que es objeto de una ficha específica en la más reciente monografía sobre el arte rupestre del río Martín (Beltrán 2005).

LOCALIZACIÓN

El abrigo decorado se localiza en el conocido como Cerro Felío, dentro del término municipal de Alacón, en la partida conocida como Barranco del Mortero, si bien el conjunto se ubica en un barranco subsidiario del anterior, conocido como Pellejas. Forma parte de una de las concentraciones de arte rupestre más interesantes de todo Aragón.

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 2005

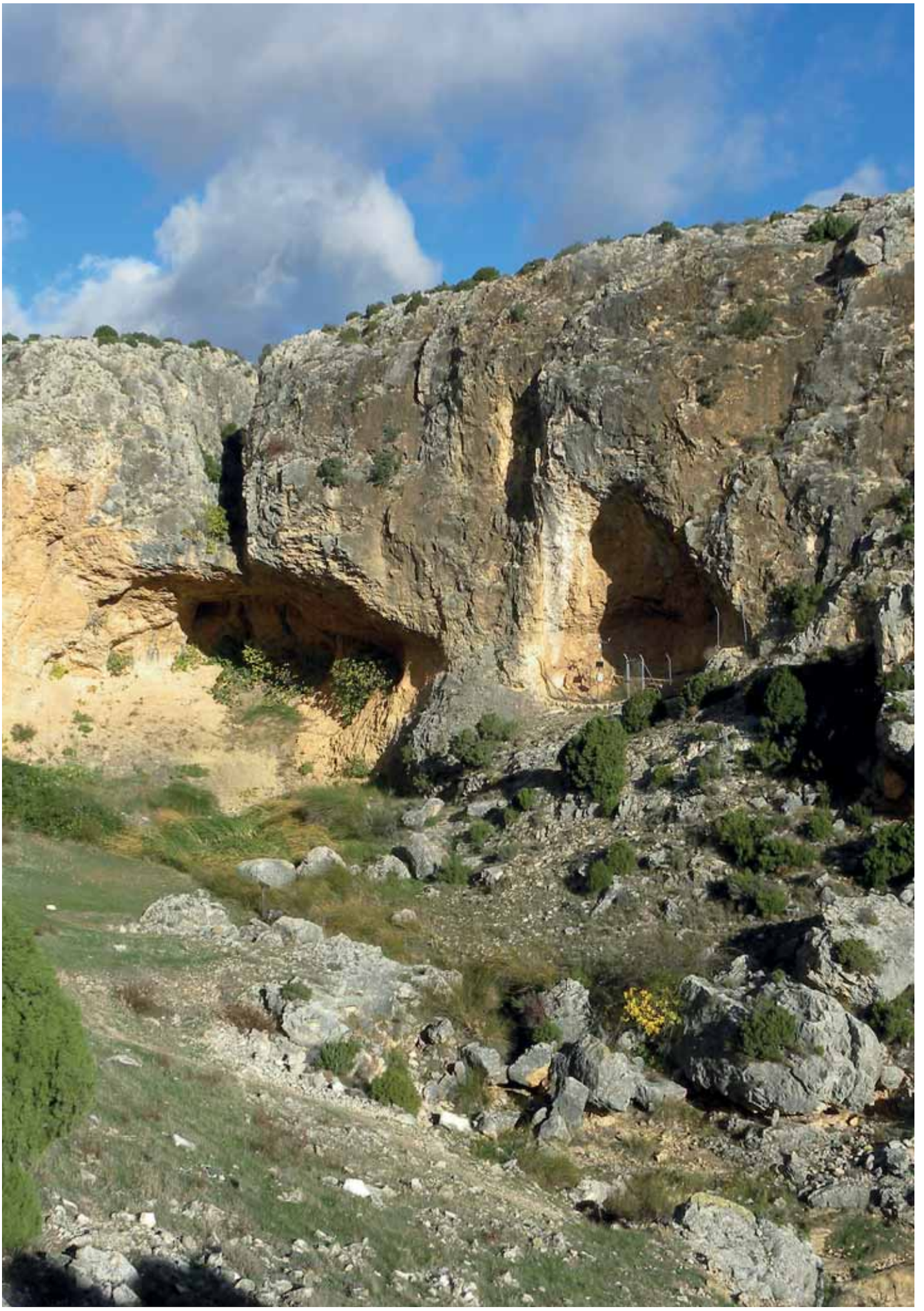
DESCRIPCIÓN

En un primer momento tan sólo se hacen eco de la existencia de una serie de restos, contabilizando un total de tres figuraciones, una de ellas indefinida y otras dos correspondientes a un arquero y a un cuadrúpedo. En la reciente publicación monográfica sobre el arte rupestre del río Martín (Beltrán 2005), los restos correspondientes a este abrigo se definen tan sólo como manchas de color rojo muy desvaído de morfología imprecisa.

En el mismo barranco del Cerro Felío se deberían incluir los abrigos denominados Covacho Esquemático y abrigo del Barranco María. Este último, localizado en el barranco que acota por el Oeste al Cerro Felío, fue descubierto por A. Lázaro en 2003 y estudiado posteriormente por A. Beltrán y J. Royo (2005). En él tan sólo se documentan dos conjuntos de trazos lineales verticales en color rojo. En el primero tres de las cuatro líneas que lo componen aparecen convergentes; mientras que en el segundo grupo se plasmaron nuevamente cuatro trazos paralelos tendentes a converger en la zona superior.

El Covacho Esquemático fue descubierto por M. J. Calvo, quien lo incluye en su Tesis Doctoral, si bien no será parcialmente recogido hasta 2005 con la publicación de Las pinturas rupestres del Cerro Felío (Beltrán y Royo 2005). Algo más tarde, en la monografía del arte rupestre del río Martín (Beltrán 2005) se recoge la información definitiva.

Este conjunto pictórico se enmarca en el conjunto de arte rupestre del Cerro Felío. El acceso al abrigo resulta sencillo pues se inserta en el discurso rupestre del barranco recorrido por la senda creada a tal efecto.
El abrigo, de escasa profundidad, dista unos metros de la senda principal que recorre el barranco de Pellejas. El mal estado de conservación de las representaciones, de colores muy desvaídos, hace que su observación resulte dificultosa. No obstante, es posible adivinar el estilo esquemático de las figuras, digitaciones y barras fundamentalmente, que comparten espacio con manchas o restos de identificación incierta.



Cabecera del Barranco del Mortero

Abrigos del Barranco del Mortero

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Abrigo del Covacho Ahumado

HISTORIA

Los covachos decorados del barranco del Mortero eran conocidos por las gentes del lugar, si bien serían dados a conocer por C. Gasca en 1948. Tras la comunicación de su existencia a M. Almagro, sería T. Ortego quien realizara la primera aproximación a los conjuntos decorados del Barranco del Mortero, si bien se verían parcialmente completados por los posteriores análisis de E. Ripoll (Almagro, Beltrán y Ripoll 1956).
Con posterioridad se descubrirían las pinturas del abrigo de Los Recolectores, en el mismo barranco del Mortero, hallazgo realizado por F. Orensanz en 1957 y publicado por A. Beltrán y E. Vallespí (Beltrán y Vallespí 1960; Beltrán 1961-1962). La singularidad de las representaciones contenidas en este abrigo ha hecho que aparezca citado en múltiples estudios (Beltrán 1993; Utrilla 2000). Todos los abrigos del barranco del Mortero aparecen bien documentados en la más reciente obra de síntesis sobre el arte rupestre del Parque Cultural del Río Martín (Beltrán 2005: ficha 16, 17, 18 y 19).

LOCALIZACIÓN

Los cuatro abrigos decorados se localizan a unos 6 kilómetros de Alacón, en la cabecera del denominado barranco del Mortero, en un precioso entorno de altas paredes que se cierran en un espectacular fondo en forma de anfiteatro natural del que cae una cascada en tiempo de lluvias. En ese lugar existe una poza que actúa como abrevadero para los animales.

Los abrigos del Covacho Ahumado, Los Trepadores y Los Borriquitos se encuentran en la margen derecha del barranco, en una zona alta desde la que se domina buena parte del recorrido del mismo en ambas direcciones, aunque tan sólo desde el abrigo de los Borriquitos es posible establecer contacto visual directo con el salto de agua ya reseñado.

A estos conjuntos se accede a través de una senda debidamente acondicionada que se inicia en una zona preparada como observatorio panorámico del barranco, cerca de la carretera que saliendo de Alacón conduce a las Ventas de Muniesa.

Los tres abrigos se encuentran muy próximos entre sí, en apenas 30 metros de desarrollo del farallón rocoso.

Por el contrario, el abrigo de Los Trepadores se abre en la zona inferior del barranco en su margen izquierda muy cercano a la cabecera del mismo y de la charca, en un covacho de dimensiones medias que se abre a unos dos metros del cauce del arroyo.

Abrigos del Barranco del Mortero

Covacho Ahumado, antropomorfo

DESCRIPCIÓN

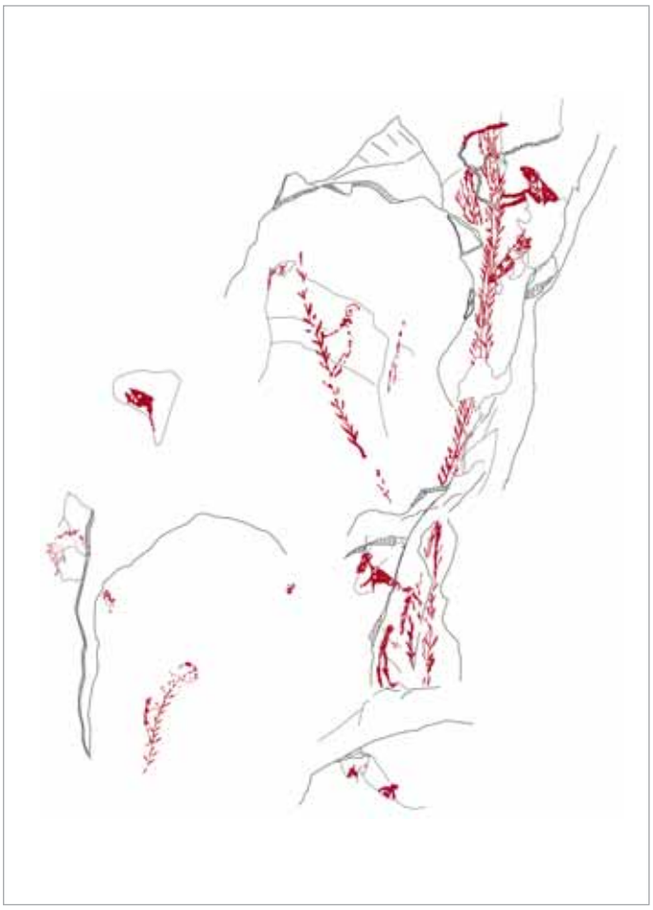
El Covacho Ahumado del barranco del Mortero es el primero de los tres que componen la agrupación. Se trata de un verdadero covacho, de pequeñas dimensiones y de morfología ovalada que presenta las paredes y techo muy ennegrecidos a causa del humo. Las representaciones pictóricas se ven en parte afectadas por esta circunstancia, lo que dificulta su observación. Aparecen un total de 54 figuraciones que se han dividido en tres grupos, sin que tengan valor estilístico, temático o compositivo.

En el abrigo se representaron animales de diferentes especies, antropomorfos y elementos vegetales en los que es posible apreciar diferencias estilísticas. Las figuras zoomorfas mejor conservadas se corresponden con cuatro cápridos repartidos en los grupos I y II. Los animales aparecen orientados a la izquierda y en plena carrera de tendencia naturalista a partir de cuyos criterios se representó un cuerpo masivo, aunque proporcionado, unas patas casi lineales en las que se observan las pezuñas y una cabeza de morfología triangular de la que surgen dos cuernos rectos en su desarrollo global aunque ligeramente curvados hacia atrás en el último cuarto y en algún caso las orejas. Uno de ellos parece llevar una flecha clavada en el lomo. Junto a estas figuras animales se reconoce el prótomo de un caballo orientado a la derecha y realizado en rojo claro, y un cuadrúpedo subnaturalista de aspecto tosco que aparece con la cabeza agachada y las patas rígidas, que se ha identificado como un posible équido.

Las representaciones humanas resultan más numerosas, apreciándose importantes diferencias estilísticas y de tamaño en las mismas. Destaca por sus dimensiones, y a pesar de su conservación parcial, la figura de un arquero estilizado que se desplaza hacia la derecha en el extremo inferior derecho del abrigo. Las piernas, ligeramente modeladas para representar los gemelos aparecen abiertas en ángulo agudo, mientras el cuerpo lineal se inclina hacia delante enfatizando la energía del desplazamiento. En el brazo derecho porta un arco de curva simple. En el mismo panel se observa un arquero de menores dimensiones con las piernas abiertas en ángulo de 180º, con la típica convención del arquero al vuelo, con las piernas modeladas, cuerpo triangular y lineal en su parte inferior, cabeza globular y un arco de curva simple.

En el grupo II aparece una interesante escena compuesta por un antropomorfo de tendencia subnaturalista y ligeramente inclinado que parece recoger los frutos de una estilización vegetal, realizada mediante un largo y fino trazo vertical sinuoso y otros más cortos que surgen hacia arriba de ambos lados.

En el extremo derecho del abrigo, formando parte del grupo III se encuentra una importante superposición de tres representaciones humanas de estilos diferentes. La



Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1998

Abrigo de los Trepadores, figuras

más antigua sería una pequeña representación antropomorfa en marcha hacia la izquierda con gruesas piernas y tratamiento muscular de las mismas, con un cuerpo corto y de tendencia lineal muy inclinado. A ésta se superpone otra figura humana más estilizada y de mayores dimensiones de la que se conserva sólo parte de la pierna izquierda, el cuerpo de tendencia triangular con un ensanchamiento en los hombros, brazos lineales y cabeza piriforme. La última fase estaría figurada por un arquero de tendencia lineal con algunos rasgos individualizadores, como un tocado en la cabeza, posibles rasgos faciales y la representación del sexo.

El abrigo de los Trepadores se trata de una depresión rocosa de escasa profundidad localizada a unos 10 metros a la derecha del anterior. El conjunto está compuesto por 45 figuraciones pictóricas, todas ellas de coloración roja y de esquemas que se apartan de lo estrictamente naturalista. De entre todas las figuraciones destacan algunas, como la escena de desfile o de parada militar compuesta por siete antropomorfos de cuerpo filiforme ligeramente engrosado en su parte superior, cabeza redonda y brazos alzados portando algún tipo de objeto rectilíneo. Merecen ser destacados también tres antropomorfos de tendencia subnaturalista dispuestos en fila y con variaciones en el grado de movimiento del cuerpo y extremidades, en dos casos con los brazos alzados y portando un elemento rectilíneo. En el mismo sector del abrigo aparece una posible representación de monta de un équido por parte de un antropomorfo de escaso realismo o muy mal conservado.

En el sector II del conjunto, en su parte superior derecha, aparecen las figuraciones que dan nombre a la estación. Hasta en tres ocasiones se repite la misma temática de un antropomorfo trepando o descendiendo por una especie de elemento vegetal o escala. La más espectacular de estas escenificaciones es la compuesta por una especie de escala de medio metro de longitud realizada por una serie de trazos verticales y paralelos, de cuyos trazos exteriores surgen otros mucho más cortos y hacia arriba a lo largo de todo el desarrollo del motivo. Una especie de línea gruesa y horizontal parece servir de sujeción al elemento en su extremo superior. En la parte alta de este motivo aparece representada una figuración humana, mal conservada a causa de múltiples desconchados, pero en la que es todavía posible observar parte de las piernas apoyadas en la escala, los brazos lineales sujetos a la misma y la cabeza de tendencia globular algo alargada en la que, en su parte posterior, se aprecia una especie de larga melena y/o una bolsa o mochila colgada de la espalda.

En el primer estudio realizado sobre este abrigo por T. Ortego se definió una figura como una oveja, aspecto muy debatido por las implicaciones cronológicas que para el arte rupestre pudiera tener la representa-

Abrigo de los Borriquitos

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1998

ción de un animal doméstico. Esta problemática ha sido tratada en diversos estudios, algunos monográficos (Sierra 1992), sin que por ello haya sido posible la conservación de la pintura hasta hoy.

El tercero de los abrigos que componen el núcleo de la zona alta del barranco del Mortero es el de Los Borriquitos, siendo el de dimensiones más reducidas. En contraste al abrigo de Los Trepadores, en este caso las representaciones fueron realizadas a escasa altura con respecto al suelo, de manera que la figura que se plasmó a mayor altura se encuentra a tan sólo 90 centímetros. La revisión del abrigo y la realización de los nuevos calcos por parte de Beltrán y Royo (1998) aportaron un número considerable de figuraciones que no habían sido consignadas en estudios anteriores. Así, los autores citados observan hasta 46 representaciones, la mayor parte de ellas muy afectadas por la exfoliación de la roca, y que se reparten en cinco grupos. La gran cantidad de representaciones en un espacio tan reducido, así como la abundancia de superposiciones observadas hace suponer que el número de figuraciones que originalmente pudo contener esta estación la convertirían en la más destacada del conjunto del barranco del Mortero.

En cuanto a las representaciones animales se observa la figuración de especies diversas, constatándose la presencia de cápridos y équidos, probablemente borricos, así como otros cinco cuadrúpedos que tanto podrían corresponderse con ciervas como con asínidos. Los cápridos se representaron siguiendo un esquema naturalista en el que el movimiento se plasmó con la figuración adelantada de las patas y la posición inclinada de los animales. Las figuras de borricos resultan bien identificables a pesar de que su tratamiento no puede ser calificado de naturalista en sentido estricto. Con todo, resulta innegable la identificación como tal de un cuadrúpedo de gran cabeza, con la representación de las quijadas y largas orejas que se muestra algo desproporcionado por la falta de cuello y el reducido tamaño del cuerpo con respecto a la cabeza. Asimismo, las patas se representaron casi lineales y sin rasgos anatómicos destacables. Una revisión posterior a la publicación de la monografía sobre los abrigos del barranco del Mortero, subraya el delicado estado de conservación del abrigo de Los Borriquitos, aludiendo a la desaparición de una de las figuras (Beltrán y Royo 1999).

Las figuraciones humanas contenidas en el abrigo responden a diversos criterios estilísticos. De esta manera junto a antropomorfos de aspecto lineal o casi filiforme, aparecen otros modelos de mayores dimensiones que responden a patrones propios del arte levantino. Así, se observan algunas representaciones humanas de piernas modeladas con tratamiento muscular y con zaragüelles o jarreteras y cuerpo triangular que se estrecha progresivamente hacia la cintura.

Abrigo de Los Recolectores. Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1998

En la vertiente opuesta del barranco, próximo a la cabecera del mismo y cercano a la charca, se localiza el abrigo de Los Recolectores, el más reciente de los descubiertos en el barranco del Mortero, cuyos primeros resultados se publicaron a principios de la década de los sesenta (Beltrán y Vallespí 1960; Beltrán 1961-1962). Se trata de una verdadera cavidad de 12 metros de longitud en la boca y cuyo interior se presenta dividido en dos espacios. Son 32 los restos pictóricos observados en la estación, bastante afectados por los desconchados y exfoliación de la roca. En el estudio monográfico más reciente sobre los abrigos del Mortero, las figuras se organizan en dos sectores o grupos.

En el primero se reconocen 15 figuraciones en las que se distinguen, junto a manchas y restos inidentificables, una serie de representaciones humanas de tendencia subnaturalista o incluso lineal, destacando en esta primera agrupación dos pequeñas figurillas humanas muy estilizadas o simplificadas en la parte izquierda del friso decorado. Estos antropomorfos de trazo lineal se muestran orientados hacia la izquierda, con el cuerpo significativamente inclinado hacia delante, portando en un caso un arco. Resulta igualmente destacable la existencia de unos restos de color negro pero de morfología poco legible, si bien se ha visto la representación parcial de una figura humana en uno de ellos.

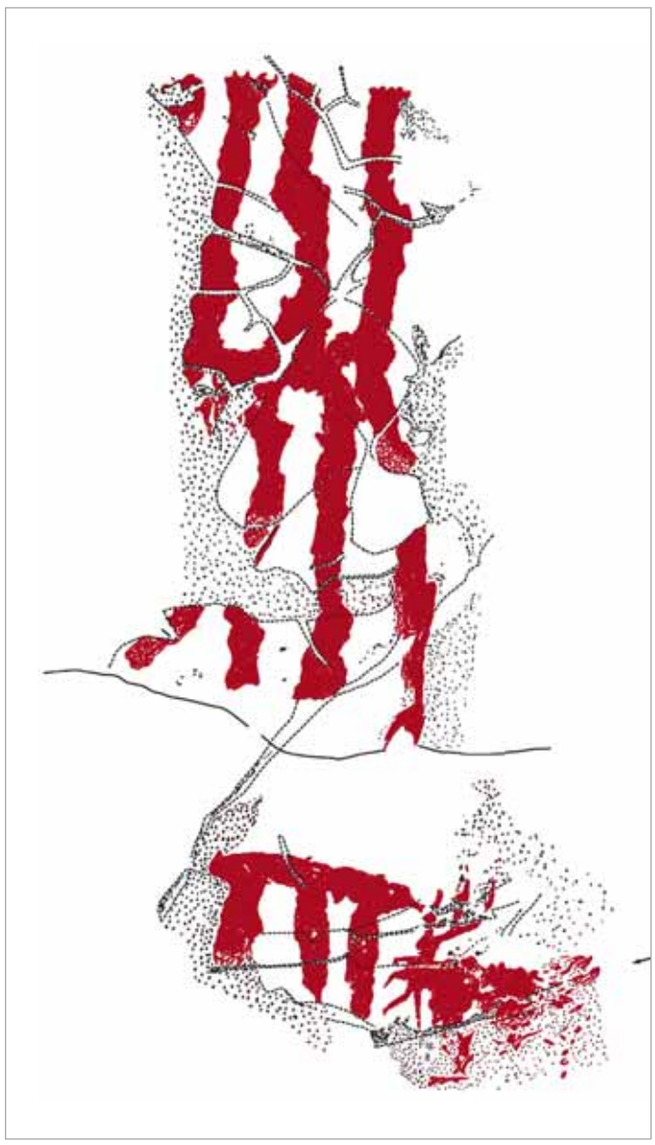
En el segundo grupo se distinguen una serie de figuraciones humanas que dan nombre al abrigo. La más destacable de todas es la correspondiente a un antropomorfo que participa de convenciones naturalistas en las proporciones de su cuerpo, cabeza y extremidades, subrayando además un cierto tratamiento individualizador que se plasma en la representación de rasgos faciales bien reconocibles: cabeza globular, frente, nariz, boca y barbilla. La figura se pintó con el cuerpo grueso e inclinado hacia delante, con los brazos y las piernas en la misma disposición y acentuando la zona de los glúteos. La figura ofrece la imagen de un hombre en disposición de cavar con un elemento, similar a una azada, que no se ha conservado, por lo que se le ha definido como la figura de un "recolector". A la derecha de esta imagen, a unos 30 centímetros, se representó un conjunto de tres figuras identificadas igualmente con recolectores, aunque el tratamiento de las mismas responde a patrones más estilizados, con unos cuerpos inclinados hasta casi formar un ángulo recto con las piernas, denotando una posible acción recolectora con las manos.

Abrigo del Frontón de la Tía Chula

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

HISTORIA

El descubrimiento del abrigo se debe a un hallazgo casual de J. Royo Lasarte en Octubre de 1991. Los trabajos bajo la dirección de Beltrán concluirían en 1994, siendo publicado un avance preliminar en Arqueología Aragonesa, y algo después la monografía del yacimiento (Beltrán y Royo 1995), para englobar los resultados de estos estudios en la compilación más reciente llevada a cabo por A. Beltrán (Beltrán 2005: ficha 20).



Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1995

Panel pintado

LOCALIZACIÓN

Las pinturas se ubican en un espolón rocoso que forma parte de la estribación de la Sierra de los Moros, en la parte derecha del barranco que da nombre al abrigo, allí donde confluye con el río y da comienzo la denominada Cerrada de Saclabarca.

Al conjunto, distante apenas unos 700 metros del pueblo de Oliete, se accede mediante una cómoda senda. Desde la estación, a unos 70 metros sobre el cauce del río Martín, se obtiene una amplia panorámica del paisaje con una de las mejores vistas del núcleo habitado. Escasamente a medio centenar de metros por debajo de las pinturas se abre una cueva de la que fluye un manantial. Es interesante destacar la posible relación de las pinturas con la cercanía de puntos de agua, pues al manantial se le une la formación en tiempos de copiosas lluvias de una cascada a unos 250 metros barranco arriba.

Las figuras se realizaron en la roca sin que existiera ningún tipo de visera que las protegiera de los agentes atmosféricos, quedando muy expuestas tanto a la luz solar directa, como a las lluvias y, sobre todo, al viento. Esta circunstancia es la que ha propiciado los deterioros observados en las pinturas.

DESCRIPCIÓN

El conjunto pictórico está compuesto por dos grupos de representaciones estrictamente esquemáticas. El primero de ellos está formado por cuatro gruesos trazos verticales de color rojo y tendencia irregular que alcanzan los 25 centímetros de media.

Por debajo de éstos se observa un signo en forma de "mesa" compuesto por dos cortos trazos verticales y uno horizontal que los une en sus extremos superiores. Junto al signo, y a la derecha de éste, aparece una figura interpretada como un hombrecillo cornudo o en doble Y realizado mediante trazos simples y finos, y dos dudosos esteliformes.

Abrigo de la Higuera del Barranco de Estercuel

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

HISTORIA

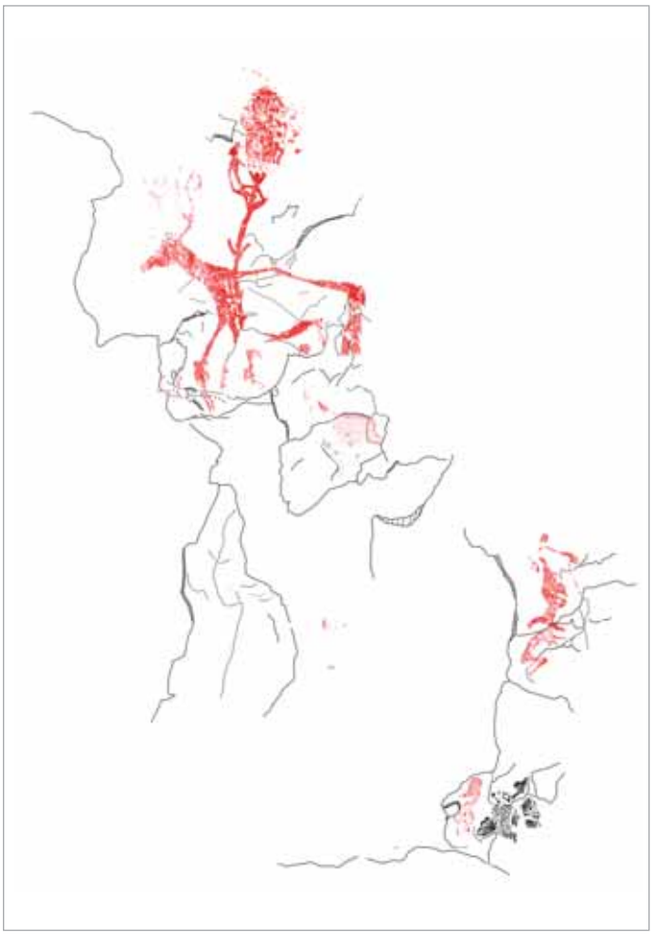
El abrigo de la Higuera de Estercuel o del Cabezo del Tío Martín fue descubierto por J. Royo en Mayo de 1994, quien procedió a comunicar su hallazgo a A. Beltrán. Ese mismo año se realizaría el estudio del conjunto a cargo de los dos investigadores, publicándose la monografía del abrigo poco después (Beltrán y Royo 1994), siendo recogida en la obra de conjunto del Parque Cultural del Río Martín (Beltrán 2005: ficha 21).

Recientemente ha sido objeto de revisión, aportando calcos de gran calidad del conjunto (Royo y Galve 2010).

LOCALIZACIÓN

El conjunto rupestre se ubica en el denominado barranco de Estercuel o barranco Curto en el término de Alcaine. El acceso a la estación resulta relativamente fácil pudiendo realizarse por dos vías diferentes, una que se inicia en la localidad de Oliete, o bien por otra con origen en Alcaine.

En la margen derecha del barranco, en su parte más alta sobresale una formación de conglomerado en cuya base se abre un covacho de casi 7 metros de longitud, 3,5 metros de altura y 1,9 de profundidad máxima. La situación estratégica del abrigo, a unos 100 metros de altura sobre el fondo del barranco, permite obtener una amplia visibilidad del mismo. Las pinturas se disponen en una cavidad o rehundido interior de menores dimensiones distribuyéndose en tres grupos diferenciados alrededor de un gran desconchado de la pared en la zona centro-derecha del friso.



Calco según Royo Lasarte y Galve, 2010

Abrigo de la Higuera (cérvido y posible vegetal)

DESCRIPCIÓN

Se trata de uno de los conjuntos rupestres más interesantes no tanto por la calidad pictórica de sus composiciones, como por la interpretación de la escena representada.

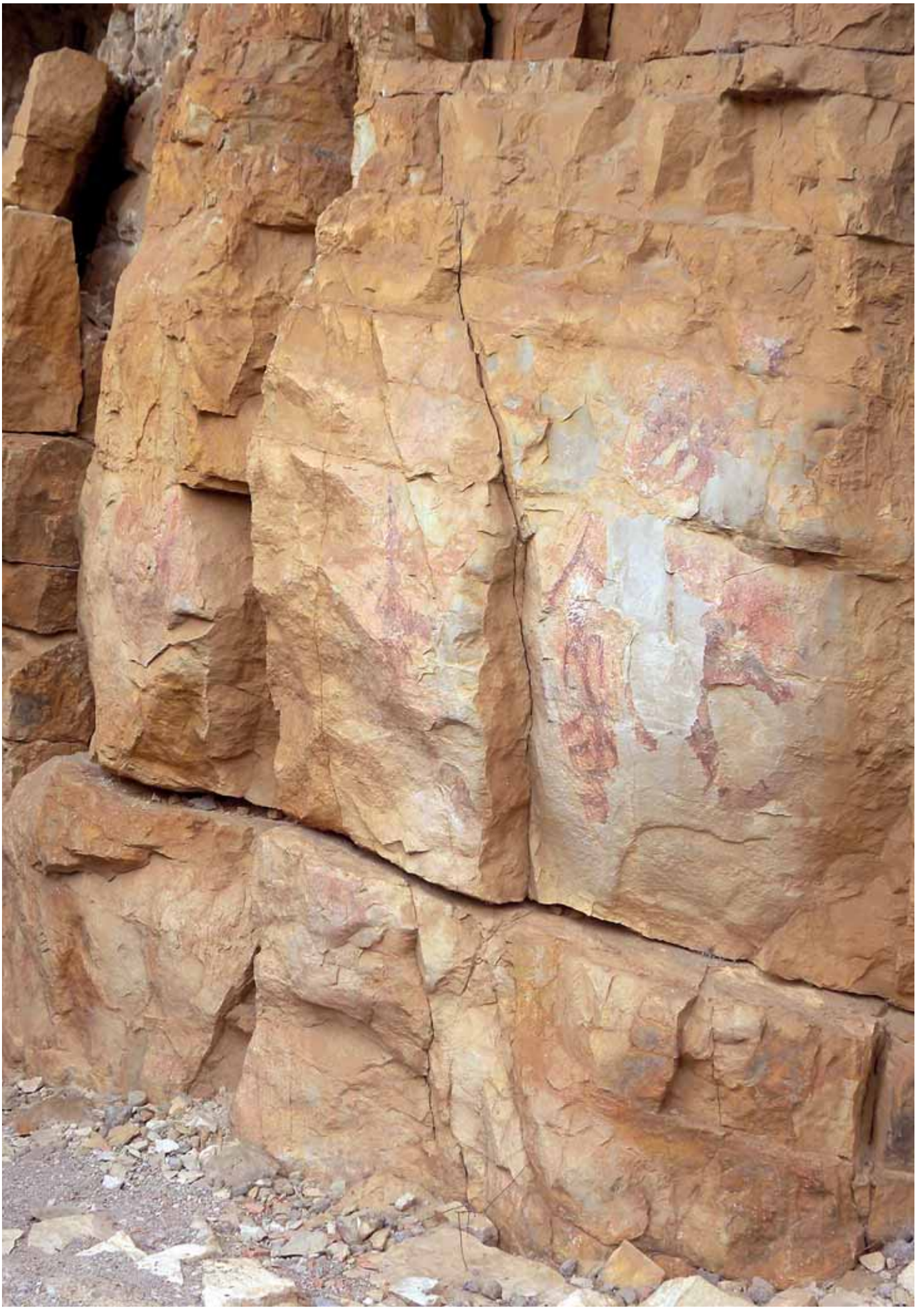
En el abrigo se distinguen cuatro figuras y tres trazos en rojo y uno en negro. Las convenciones estilísticas de las representaciones reconocibles encuentran cabida en el ciclo iconográfico levantino, si bien la interpretación de la manifestación como una escena de fertilidad o fecundidad no resulta común.

La figura de un ciervo naturalista es la más destacada dentro del conjunto no sólo por tratarse de la representación de mayores dimensiones del conjunto, sino porque se superpone o otras dos figuras bien reconocibles, según Beltrán y Royo, con las que compondría una de las escenas de mayor carga simbólica del arte levantino. La pata anterior derecha del animal se superpone a una figura humana, mientras que todo el cuerpo se pintó sobre lo que supone una de las escasas representaciones vegetales del arte levantino.

Este vegetal se compone de una especie de tronco de desarrollo vertical del que salen a ambos lados cortos trazos oblicuos ascendentes, a modo de pequeñas ramas, y culmina en un ensanchamiento o copa de forma globular. Es en esta parte del árbol donde, según Beltrán y Royo, se representaron una serie de pequeños hombrecillos esquemáticos, elemento que interpretan como una escena o narración mitológica de la Creación o génesis de la Humanidad. El ser humano, creado en la zona alta de la representación vegetal aparecería también en el tronco de la misma bajo una forma de tendencia menos esquemática y de mayores dimensiones. Tal vez, este mismo acontecimiento pudiera interpretarse como una escena de recolección de miel en la que un hombre treparía por una escala o por un árbol hasta la colmena donde se representaron las abejas.

En el abrigo se plasmó también la figura de una mujer en avanzado estado de gestación y en relación con ésta otra con las piernas dobladas que, tal vez, pudiera asistirla. Esta escena, relacionada con el mundo de la maternidad y fertilidad reforzaría el significado de la anteriormente descrita.

En la zona izquierda de la escena, a unos 90 centímetros del ciervo, aparece una nueva representación, interpretada como la figura de un felino, probablemente un lince más que un gato montés por la falta de cola. No queda claro el papel de esta figuración en el de la escena anterior, si bien los autores del estudio advierten que todas las figuras tienen el mismo color, la misma pátina y forman parte de la misma escena.



Abrigo de la Cañada de Marco

Abrigo de la Cañada de Marco

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Entorno del abrigo de la Cañada de Marco

HISTORIA

La noticia de la existencia de las pinturas de la Cañada de Marco se debe a J. Gil, vecino de la zona, quien da cuenta de su existencia en 1965. Las pinturas fueron parcialmente publicadas por P. Atrián y M. Berges en 1966, el mismo año en que T. Ortego ofreció un adelanto del conjunto en el Simposio Internacional de Arte Rupestre celebrado en Barcelona, que más adelante publicaría completo en las actas del evento (Ortego 1968). Los estudios más recientes realizados sobre el friso decorado se corresponden a los dirigidos por A. Beltrán, en los que se realizó un análisis completo y nuevos calcos (Beltrán y Royo 1996), además de campañas arqueológicas propias en el abrigo y que han proporcionado diversos restos materiales de asignación prehistórica, que, tal vez, procedan de un contexto ajeno al de la ocupación efectiva del abrigo y desplazados por la erosión (Picazo, Perales y Calvo 1993-95). La riqueza figurativa del conjunto se manifiesta en que tras el exhaustivo estudio reseñado, análisis posteriores han sacada a la luz nuevas figuraciones (Beltrán y Royo 1999). Recientemente, este yacimiento se ha incluido en el catálogo de arte rupestre del río Martín (Beltrán 2005: ficha 22).

LOCALIZACIÓN

El abrigo de la Cañada de Marco se localiza en el término municipal de Alcaine, a unos dos kilómetros al Sur de la población, que se pueden realizar a pie a través de la senda que discurre paralela al cauce del río Martín.

El conjunto decorado se ubica en lo alto de un farallón rocoso abierto en la margen izquierda del río. Grandes bloques calizos desprendidos delimitan un espacio de tendencia rectangular que oculta parcialmente los paneles pintados.

La ubicación del abrigo desde el punto de vista paisajístico resulta impresionante, ya que a sus pies el Martín describe un amplio meandro que configura un espacio llano y diáfano salpicado por abundante vegetación de ribera. La posición estratégica de la estación se subraya por la cercanía de ésta al denominado “renacimiento del río Martín”, una zona en la que surge el agua en forma de fuentes naturales incluso en verano, cuando el cauce del río se seca.

Abrigo de la Cañada de Marco

Antropomorfo y rebaño de cabras

Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1996

DESCRIPCIÓN

La Cañada de Marco se trata de un abrigo de gran importancia tanto por el número de representaciones que contiene como por las agrupaciones y superposiciones observadas. Los 118 elementos pictóricos se reparten a lo largo de los algo más de seis metros de pared que tiene el abrigo y que en su zona Sur aparece delimitado por el muro del antiguo cerramiento.

En el conjunto se observan representaciones de claro estilo esquemático, como un pectiniforme, ubicado en la parte más próxima al muro artificial, y realizado en color rojo claro o anaranjado en el que se representaron las orejas o cuernos con dos simples trazos verticales, o un antropomorfo ubicado frente a dos cérvidos naturalistas, y cuyas formas se han reducido a la mínima expresión, un simple trazo filiforme vertical para representar el cuerpo y el mismo recurso para las extremidades, mientras que un sencillo elemento circular representa la cabeza.

La mayor acumulación figurativa se concentra en una especie de zona saliente muy estropeada por diversos desconchados, algunos de grandes dimensiones, que han afectado a la conservación de un buen número de pinturas. Asimismo, la acción antrópica en forma de picados y raspados intencionales sobre algunas figuras las han hecho desaparecer parcialmente.

Sin duda, las representaciones más interesantes del conjunto son las de un rebaño de pequeñas cabritas a las que se les superpone un figura humana. Los animales fueron representados en un buen estilo naturalista todos orientados a la derecha, de buenas proporciones, finas y gráciles patas sin detalles anatómicos, cuerpo en el que se llega a representar la panza, una pequeña cola y un largo cuello que termina con la cabeza de tendencia triangular pero bien perfilada de la que surgen dos cuernos curvos en su zona medial u orejas. A pesar de la rigidez de las patas, el conjunto de animales ofrece una acertada sensación de movimiento, caracterizado por una marcha pausada acentuada por su disposición oblicua ascendente.

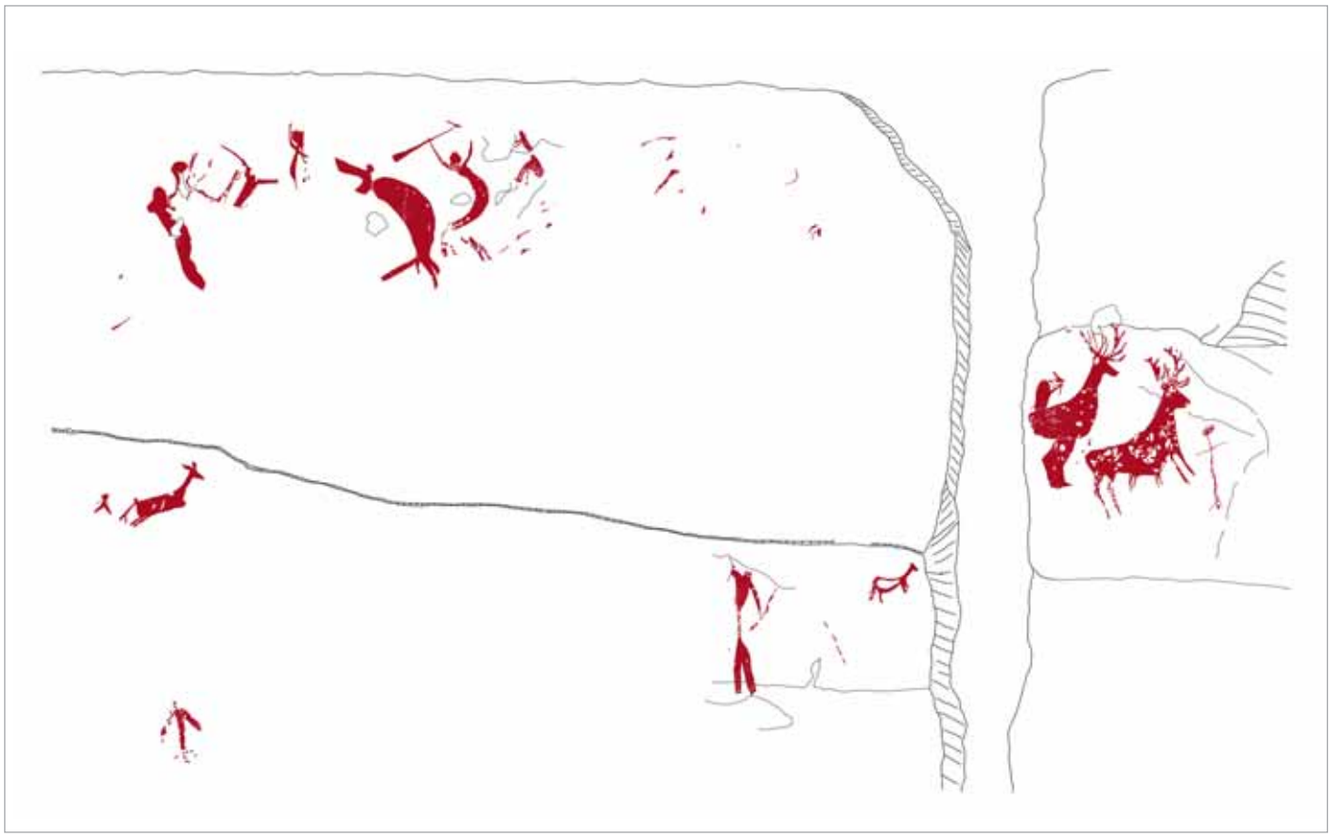
Ciervos

La identificación de las protuberancias como cuernos u orejas no resulta baladí, ya que si se acepta la primera propuesta parece acentuarse su definición como animal doméstico, dadas las reducidas dimensiones de la cornamenta y su morfología curvada.

La procesión de cabras se ve interrumpida por un gran desconchado en cuyo lugar debieron representarse más animales de las mismas características, a juzgar por los restos conservados que aparecen en la zona derecha del citado desconchado, en la que se observa la mitad delantera de un cáprido con dos cuernos rectilíneos y paralelos con la misma disposición oblicua señalada para el resto de animales, así como los cuartos traseras de un cuadrúpedo orientado a la izquierda y que guarda las mismas convenciones estilísticas y disposición oblicua, en este caso descendente, que los ya definidos.

Superpuesta a algunas de las figuras de cápridos aparece una gran representación antropomorfa subnaturalista de color rojo oscuro. La figura, en perspectiva frontal, cuenta con un cuerpo estilizado con una importante anchura a la altura de los hombros que se va adelgazando hacia la cintura, abriéndose suavemente de nuevo para bifurcarse en la plasmación de unas piernas sin tratamiento anatómico, aunque parece vestir una especie de falda o faldellín. En la parte alta del cuerpo, en su lateral izquierdo se aprecia una especie de protuberancia redondeada que ha servido para identificar a la figura como una representación femenina. Los brazos, relativamente gruesos aunque poco naturalistas, caen paralelos al cuerpo describiendo una forma arqueada. La cabeza se representó de forma globular alargada y bastante voluminosa con respecto al conjunto.

La ausencia de armas o elemento afín y relación con las cabras ha hecho que se viera en esta figura humana la representación de una pastora, con todas las implicaciones que esta interpretación suscita para la cronología del arte levantino.



Calco según Beltrán y Royo Lasarte, 1996

Justo por encima de la figuración humana se observan los restos de otra que participa de unas convenciones estilísticas diferentes. Tan sólo se conserva la mitad inferior de la figura, a pesar de lo cual es posible apreciar un cuerpo estilizado y lineal, ligeramente inclinado hacia delante. Las piernas, bastante largas y abiertas en ángulo agudo, denotan la enérgica marcha que realiza el antropomorfo hacia la derecha, observándose el tratamiento muscular para la pantorrilla y el pie izquierdo.

A la izquierda de este conjunto se observan diversos trazos y manchas que confirman la presencia de más figuraciones, hoy perdidas. A unos dos metros al Noroeste del conjunto descrito se representaron dos ciervos orientados a la derecha y enmarcados por una serie de grietas que configuran un pequeño espacio cuadrangular que singulariza a las representaciones. Ambas figuras animales parecen responder a las mismas convenciones gráficas, si bien el estado de conservación de una de ellas es mucho más deficiente. El estilo de las figuras es subnaturalista con un cuerpo alargado y arqueado lo que unido a la disposición de las patas le otorga una apariencia rampante. El cuerpo se muestra perfilado por una línea algo gruesa, mientras que el interior se rellenó con una tonalidad ligeramente más suave. La falta de naturalismo se aprecia en la plasmación de las patas mediante meros trazos lineales carentes de detalles y flexibilidad. El cuello aparece muy erguido y la cabeza adquiere una marcada morfología triangular con el morro bastante inclinado hacia abajo. De lo alto de la testuz surgen dos astas con abundantes ramificaciones.

A la izquierda de este grupo se reconocen otros restos de pintura, algunos de los cuales parecen haberse realizado en relación con una amplia grieta en el ángulo que forman el friso y la pared Noroeste.

Abrigos de La Coquinera I y II

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Entorno de los Abrigos de la Coquinera

HISTORIA

Las pinturas rupestres de La Coquinera fueron descubiertas por J. Andreu en 1985, si bien no será hasta 1991 cuando se publique un primer avance del conjunto, que será tratado con mayor profundidad en un estudio de J. Picazo (1992), encontrando en el análisis realizado por él mismo y Mª. P. Perales su publicación definitiva (Perales y Picazo 1998). Beltrán recogerá en forma de ficha el contenido de este abrigo, siendo publicado en el Corpus de Arte Rupestre del Parque Cultural del Río Martín (Beltrán 2005: ficha 26)

LOCALIZACIÓN

El lugar denominado de La Coquinera se localiza en el término municipal de Obón, a unos 2,5 kilómetros al Norte de la población. Los paneles decorados, dos de ellos pintados, se localizan en un potente farallón rocoso de unos 50 metros de altura y de paredes lisas justo en la margen izquierda de un meandro que describe el río Martín. Es precisamente esta particularidad la que permite desarrollarse delante del abrigo un amplio y diáfano espacio que contrasta con el encajonamiento por el que descurre el río en esa zona.

Abrigos de La Coquinera I y II

DESCRIPCIÓN

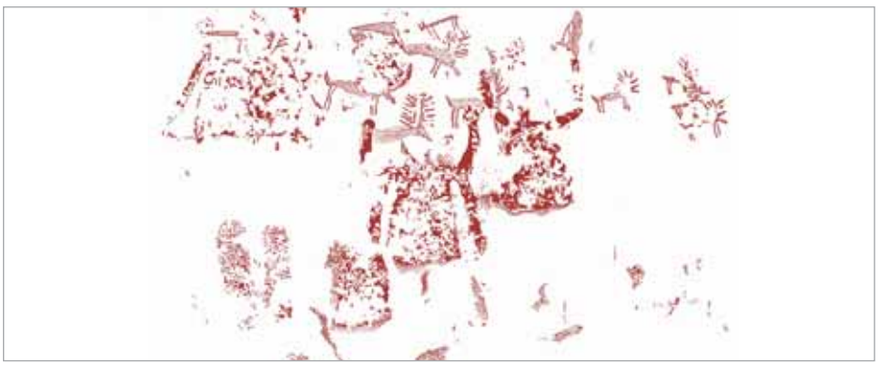
El denominado conjunto de La Coquinera I es el situado más al Sur dentro de la amplia pared en la que se distribuyen los conjuntos decorativos. En éste se observan los restos de un gran bóvido, de más de 30 centímetros de longitud, y del que se conserva parte del cuerpo y los cuartos traseros con una larga cola, las patas delanteras y restos del tercio delantero del animal, muy perdido a causa de picados de origen antrópico. Tan sólo se conserva parte de un cuerno representado en perspectiva torcida.

Escasos centímetros más abajo y ocupando la zona central de panel, aparecen los restos de una gran figura de bóvido, que debió de alcanzar los 75 centímetros de longitud, en muy mal estado de conservación. Tan sólo se observa parte del contorno del cuerpo realizado con trazo lineal, mientras que en la zona superior de la cabeza y la cornamenta se recurrió a la tinta plana. Destacan los dos pares de cuernos en perspectiva correcta figurados, que responderían a un proceso de repintado y modificación por parte del artista prehistórico.

Junto a estas figuraciones se aprecia otra correspondiente a la cabeza y cuello de un cuadrúpedo indeterminado, y una representación identificada como un pez.

En el panel II de La Coquinera, localizado a unos 20 metros al Sur del primero y realizado a 3 metros de altura con respecto al suelo, se encuentra la mayor acumulación de figuras del abrigo. Hasta 43 restos y otras manchas y trazos diversos componen dos escenas con temática y colores diferenciados.

La Coquinera II, orantes y ciervos esquemáticos



Calco según Perales y Picazo, 1998

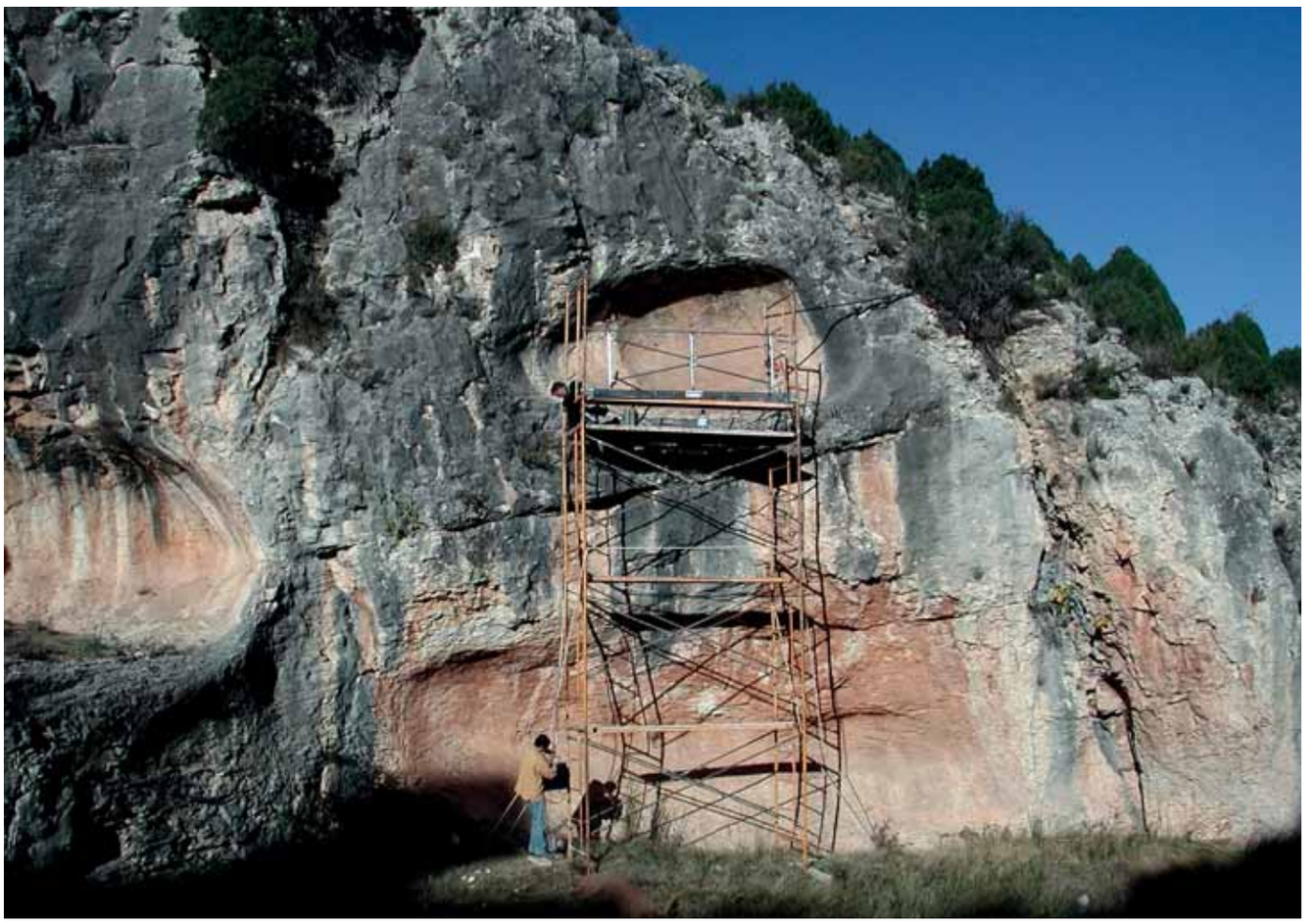
La primera de estas escenas es la compuesta por 18 cérvidos esquemáticos, algunos con un diferente tratamiento en la plasmación del cuerpo, aunque todos integrantes del mismo horizonte y momento decorativo. Los animales, de color rojo claro, se disponen hacia la derecha en una especie de huída o estampida con la que se relacionarían otras cuatro figuras animales, identificadas como cánidos, que conducirían a los ciervos hacia los arqueros que tensando el arco aguardan la llegada de la caza.

La otra escena es la compuesta por 5 antropomorfos, 8 figuras indeterminadas y otros restos pictóricos, realizados en rojo oscuro y que en algún caso se superponen claramente a los ciervos esquemáticos. Destacan tres antropomorfos, mal conservados por los desconchados de la pared, en los que se adivina un cuerpo acampanado y, al menos en dos casos, los brazos alzados como si fueran "orantes". Una de estas representaciones cuenta con dos pares de brazos, uno alzado y el otro bajo que tal vez debiera interpretarse más como algún tipo de elemento decorativo o estola.

El conjunto rupestre de La Coquinera se completa con un panel de grabados filiformes formando rectángulos, cuadrados, retículas y formas troncocónicas que componen el denominado abrigo de La Coquinera III (Beltrán 2005). Actualmente, el conjunto de La Coquinera IV, que contiene tres paneles con trazos esquemáticos y diversas manchas, se encuentra en proceso de estudio.

Abrigo de la Cueva del Chopo

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN



HISTORIA

Descubierto por J. Andreu en Octubre de 2001, lo comunicó a J. Picazo, quien realizaría el estudio del abrigo ese mismo año. Un pequeño avance de las pinturas contenidas en la estación fue publicado un año después (Picazo 2002). El análisis pormenorizado de las pinturas aparecería poco después (Picazo et alii 2001-2002b); si bien, dadas las particularidades estilísticas y temáticas contenidas en el friso decorado, el abrigo de la Cueva del Chopo ha centrado estudios posteriores (Picazo y Martínez Bea 2005), formando parte del catálogo sobre arte rupestre del río Martín dirigido por Beltrán (2005: ficha 27).

LOCALIZACIÓN

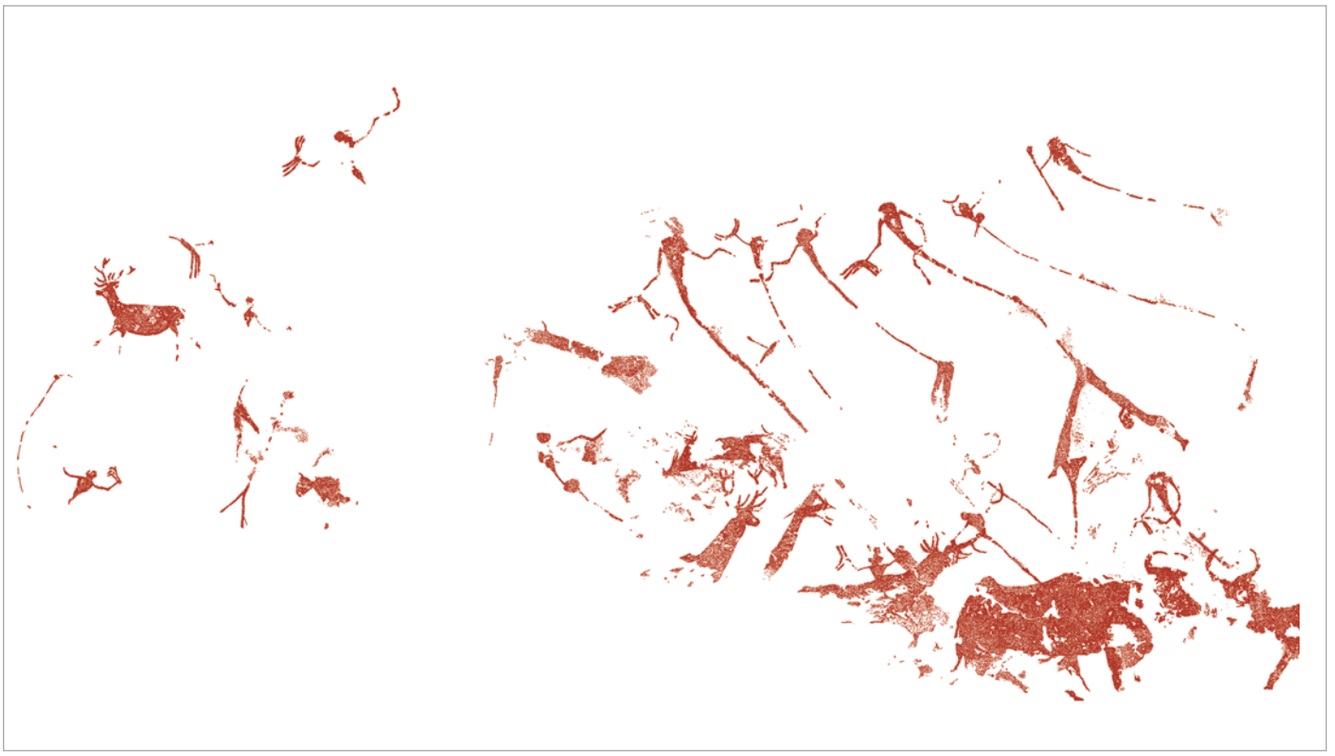
El abrigo de La Cueva del Chopo recibe su nombre del barranco en el que se localiza, a unos 3 kilómetros al Noreste de Obón. Al lugar se accede por medio de pistas forestales y a través de una serie de campos aterrazados que permiten llegar hasta la zona alta del barranco, desde donde se hace necesario bajar hasta alcanzar el fondo del mismo.

Las pinturas se ubican en una cavidad abierta en la margen izquierda de un barranco relativamente poco profundo y de acceso no excesivamente difícil, si bien el abrigo se encuentra a 5,5 metros de altura. Éste tiene una morfología oval con 3 metros de altura, 6 metros de longitud y 2 de profundidad máxima.

La visibilidad desde el abrigo resulta poco significativa, reduciéndose a una visión parcial del propio barranco, si bien desde la cavidad decorada se aprecia perfectamente una pequeña poza situada a escasos metros hacia el Sur.

DESCRIPCIÓN

El conjunto está formado por 38 restos figurativos, de los que 19 se corresponden con representaciones humanas, 3 cérvidos, 2 bóvidos y 4 cuadrúpedos indeterminados. En cuanto a las representaciones animales, tanto la cantidad como la variedad temática resultan significativamente escasas. Los dos bóvidos conservados se localizan en el extremo inferior derecho del abrigo de manera que la incidencia directa de los agentes atmosféricos sobre uno de ellos ha determinado su mala conservación, de forma que los dos tercios posteriores de la figura se han perdido. Ambas figuras animales de grandes dimensiones (la figura conservada alcanza los 55 centímetros de longitud) se representaron en un mismo eje horizontal, enfrentadas entre sí y con las mismas características estilísticas y técnicas. El cuerpo se representó masivo pero proporcionado, con determinados detalles anatómicos que enfatizan el naturalismo de su figura, como la cruz, o la cola. La cabe-

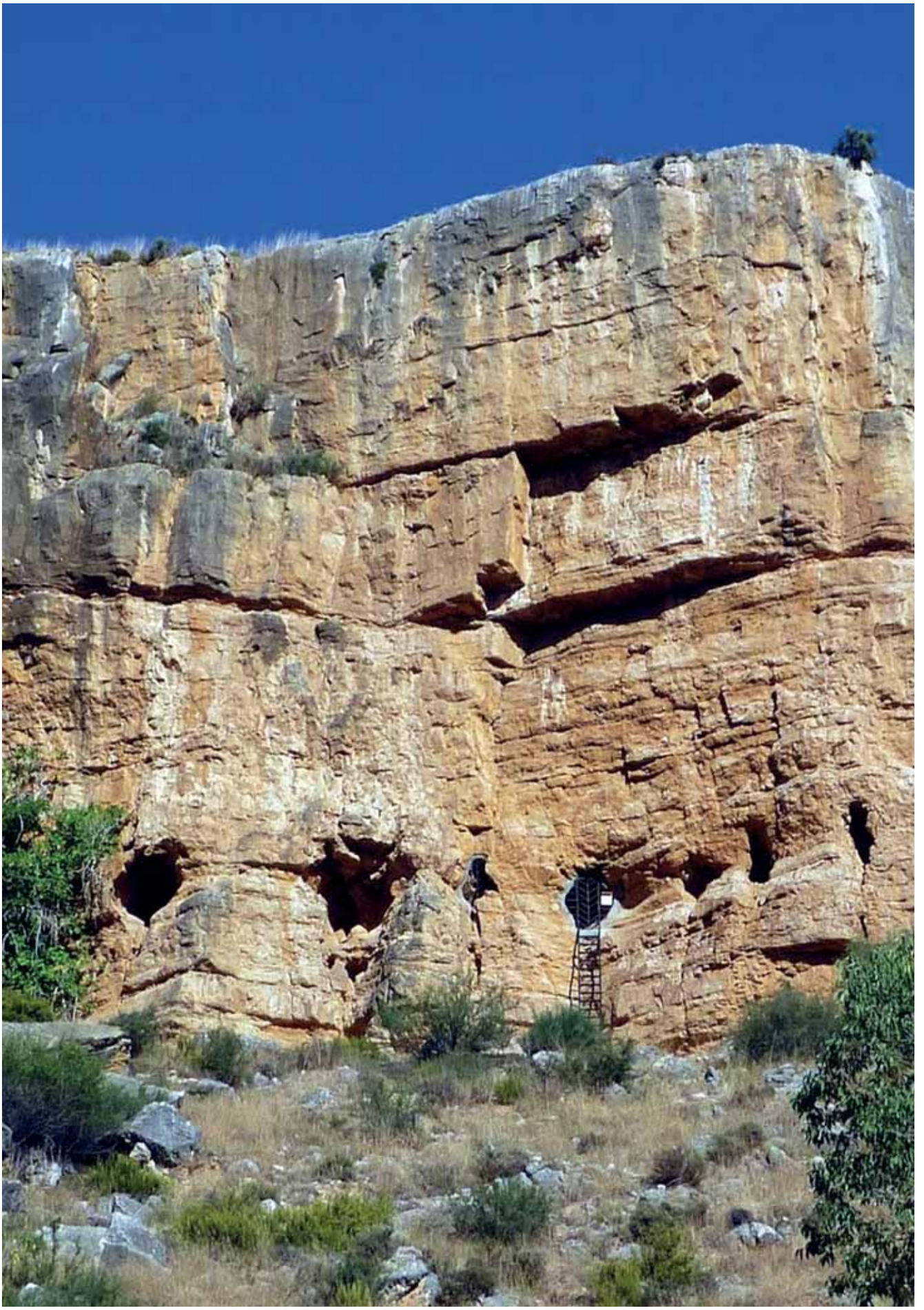


Calco según Picazo et *alii*, 2001-2002

za, bien definida, se encuentra coronada por unos cuernos en perspectiva torcida y muy cerrados. Restos pictóricos de coloración distinta hacen suponer la existencia de una figura previa por debajo de la definida. El resto de figuraciones animales se corresponden con cérvidos, dos localizados en la zona inferior central del conjunto, parcialmente conservados pero en los que se aprecia un notable naturalismo en el tratamiento de las cornamentas y plasmación de algunos detalles, como el papo. El cérvido mejor conservado se encuentra en el extremo superior izquierdo de la composición, aunque de menor tamaño que los anteriores se realizó según el criterio naturalista que se constata en las proporciones correctas, cornamenta bien definida, patas delicadas y en la representación de algunos detalles como una oreja, el morro o la cola. Sin embargo, son las figuraciones humanas las que singularizan el conjunto. Todas ellas se corresponden con formas estilizadas de la anatomía humana: cabeza globular, brazos lineales con indicación del codo, cuerpo triangular que se estrecha hacia la cintura, piernas gruesas en las que en ocasiones se modelan las pantorrillas, pies bien definidos en los que se puede plasmar la curvatura plantar. El elemento diferenciador de estas representaciones radica en las dimensiones alcanzadas por los cuerpos. Éstos se estiran exageradamente, adoptando una morfología estrictamente lineal en la mayor parte de su desarrollo y una posición inclinada hacia delante, de manera que algunos de estos antropomorfos superan el metro de longitud, convirtiéndose en las figuras humanas de mayor tamaño de todo el arte levantino.

Asimismo, las figuras se organizan en filas orientadas a la izquierda en dos ejes horizontales diferenciados. Restos de otras figuras antropomorfas, de menores dimensiones, parecen enfrentarse a las primeras en lo que podría interpretarse como una confrontación bélica, un desfile o una danza ritual.

Sin embargo, un elemento distintivo más de este abrigo es el referido a los objetos que portan la mayoría de los antropomorfos. Con la excepción de un individuo que porta una especie de bastón y de alguna otra representación en la que no es posible advertir si portan artefacto alguno, el resto de antropomorfos sujetan unos objetos de forma curva que pueden aparecer cogidos con una mano y asidos por el vértice en número de dos o tres, mientras que en otros casos aparecen con el brazo levantado sujetando uno de estos elementos por un extremo en ademán de lanzarlos. Todo esto hace que estos instrumentos se hayan interpretado como bumeranes o armas arrojadizas.



Entorno del abrigo del Hocino de Chornas

Abrigo del Hocino de Chornas

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Calco según Burillo y Picazo, 1981

Arquero

HISTORIA

La estación decorada fue descubierta por J. Andreu en 1979, iniciándose los trabajos de estudio un año después (Burillo y Picazo 1981), si bien la publicación más reciente en la que se recogen las pinturas del abrigo apareció en 2005 como parte de la monografía sobre el arte rupestre del río Martín (Beltrán 2005: ficha 29).

LOCALIZACIÓN

Las pinturas se encuentran en el interior de una pequeña cueva en el barranco que da nombre al conjunto. Se trata de una cavidad colgada a 4 metros de altura en un farallón rocoso próximo a la confluencia del barranco con el cauce del río Martín.

Al conjunto se accede por medio de una senda que parte del pueblo de Obón, haciéndose necesario subir una escalera metálica para alcanzar la boca del covacho. Ésta tiene una morfología ovalada y de 1,5 metros de altura por casi 1 de anchura.
Desde la embocadura se domina ampliamente el valle del Martín que se ensancha en la zona donde confluyen barranco y río. A unos 300 metros aguas arriba se encuentra el abrigo decorado de El Cerrao.

DESCRIPCIÓN

El conjunto se compone de seis figuras, cinco se corresponden con antropomorfos y una con un signo, si bien existen una serie de elementos grabados: cinco trazos acanalados verticales, paralelos y profundos, y una serie de trazos grabados más finos que conforman una especie de retícula.

Uno de los antropomorfos mejor conservados se define como un arquero en marcha hacia la derecha, relativamente bien conservado y caracterizado por una serie de aspectos formales: cabeza de grandes dimensiones en la que se destacan los rasgos faciales (nariz, labios, mentón, barba), cuya constitución le ha valido el sobrenombre de “el negroide”; cuerpo de grosor homogéneo y ligeramente inclinado; piernas abiertas en ángulo agudo, de buenas proporciones en las que se destacaron las pantorrillas y los pies, para los que se observa el talón y la curvatura plantar.

Más a la derecha se observa otra representación de un antropomorfo con rasgos estilísticos diferentes. Se trata de un arquero en actitud estática y de morfología estilizada; cabeza piriforme; cuerpo triangular; arco en disposición horizontal junto a un haz de tres flechas; piernas abiertas, casi a horcajadas, y flexionadas en las que se destacan perfectamente las rodillas y las pantorrillas.

Junto a estas representaciones, de tonalidad negruzca, existen otros antropomorfos peor conservados y que guardan mayores afinidades con un estilo más estilizado o incluso esquemático.

Abrigo de El Cerrao

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

HISTORIA

El conjunto pictórico fue descubierto en 1981 por J. Andreu, A. Ariño, P. Perales, J. Picazo y A. Sancho en el contexto de los trabajos de prospección arqueológica realizados en los alrededores de Obón. Será este grupo el que realice el análisis del conjunto, publicando sus resultados en 1982 (Andreu; Ariño; Perales; Picazo y Sancho 1982a), de los que se hacen eco en la monografía sobre el arte prehistórico del río Martín (Beltrán 2005: ficha 31).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se sitúa a unos 3 kilómetros aguas arriba de la población de Obón, desde donde se puede realizar una atractiva ruta a pie por el sendero que remontando el curso del río dirige hasta las pinturas rupestres. El covacho se localiza en lo alto de una barranquera del río Martín en su margen izquierda, destacando la existencia de una fuente en las inmediaciones del conjunto. La oquedad, de dimensiones modestas, se encuentra a tan sólo 300 metros aguas arriba del conjunto rupestre del Hocino de Chornas.

DESCRIPCIÓN

Las 27 figuras representadas en el abrigo se localizan en la zona central derecha del friso decorado, todas realizadas en color rojo, si bien es posible observar variaciones en su tonalidad. Asimismo, es posible establecer una diferenciación de las representaciones en función de los rasgos estilísticos empleados en su confección.

Dos de las figuras más destacadas del conjunto se corresponden con dos arqueros que comparten las mismas convenciones estilísticas y temáticas, ambos aparecen a la carrera y orientados a la izquierda, formando tal vez parte de una misma escena. Se caracterizan por el aspecto estilizado de sus cuerpos que, si bien cortos, fueron figurados con la típica convención de cuerpo triangular que se estrecha progresivamente hacia la cintura otorgando al desarrollo corporal un aspecto casi lineal. La cabeza es de

Arqueros

Calco según Andreu et *alii*, 1982a

tendencia globular, adopta una cierta morfología piriforme en la que sería posible observar algún tipo de adorno en forma de pluma. Las piernas aparecen abiertas en ángulo recto, de aspecto grueso y modeladas, con un tratamiento anatómico en el que se destacan los gemelos. Asimismo, se observan adornos o jarreteras. El arquero ubicado más a la derecha que porta un arco y un par de flechas, parece superponerse a dos figuras de difícil interpretación, de morfología globular de la que surgen una serie de flecos.

A la derecha de estas imágenes, se representó otro antropomorfo. En este caso el cuerpo aparece triangular con progresivo adelgazamiento hacia la cintura. La figura se orienta a la derecha y aparece en actitud escasamente dinámica. Resulta manifiesto que transporta un arco sustentado por unos brazos simétricos de tipo lineal. Las piernas se representaron abiertas en ángulo agudo y con buenas proporciones.

Junto a estas representaciones existen otras figuras humanas de estilos muy diferentes. Así, aparece una de aspecto muy estilizado o casi lineal con una gran cabeza y sin demasiados detalles anatómicos, aunque el cuerpo presenta una morfología ligeramente triangular. Los brazos se figuraron paralelos entre sí sustentando un extraño objeto formado por una línea curva bastante cerrada con una serie de trazos lineales verticales y paralelos entre sí.

Algunas de estas representaciones aparecen asociadas a figuras antropomorfas previas. Es el caso de una figura femenina de aire esquemático con una falda acampanada que sujeta por el brazo izquierdo al arquero que se desplaza andando hacia la derecha descrito con anterioridad. A escasos centímetros a la derecha de esta representación hay una figura humana de tendencia lineal, con el cuerpo inclinado e incluso doblado hacia delante de morfología ligeramente triangular y los brazos lineales y las piernas, parcialmente conservadas y sin tratamiento anatómico, que denotan el movimiento del antropomorfo.

Ocho arqueros filiformes, realizados mediante trazo simple y sin ningún tipo de concesión anatómica, a excepción de la cabeza de morfología globular, se disponen rodeando a un arquero de grandes dimensiones, apuntando sus arcos hacia él en una clara escena de acumulación.

Abrigo del Tollo de la Morera

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Signo arboriforme

Calco panel 2 según Royo Guillén, 2003-2004

HISTORIA

Localizado en el municipio de Obón, el abrigo fue descubierto por J. Andreu a principios de 1998. Las representaciones serían estudiadas por J. I. Royo en 1999, siendo publicado de forma monográfica el conjunto en la revista Kálathos por el propio investigador (Royo, 2003-2004) y más tarde recogida en la obra de conjunto sobre el arte rupestre del río Martín (Beltrán 2005, ficha 38).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se abre en la margen derecha del barranco de las Muelas, adoptando una morfología alargada que le lleva a contar con unos 20 metros de longitud y una profundidad máxima de 6 metros, dimensiones que, junto a los 3 metros de altura del abrigo, conforman un importante espacio para contener las pinturas.

DESCRIPCIÓN

Las pinturas, afectadas por coladas calcíticas, se realizaron en la zona izquierda del abrigo y aparecen bastante desvaídas, a pesar de lo cual es posible identificar hasta trece figuraciones que se agrupan en dos paneles.

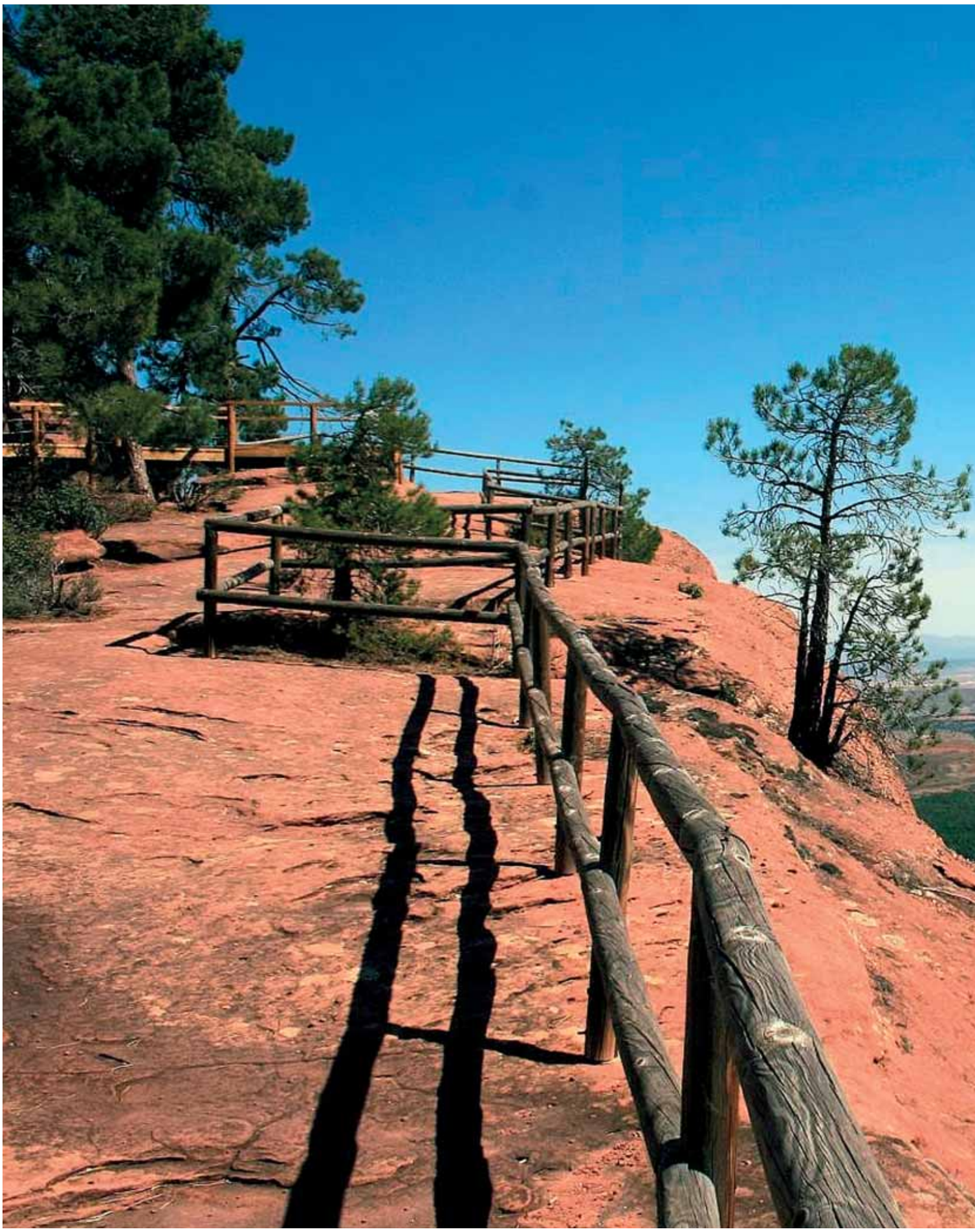
En el primero de los paneles se documenta diversos restos pictóricos, manchas o restos inidentificables, si bien en la zona inferior derecha del conjunto se aprecian dos bonitas figuraciones antropomorfas semiesquemáticas. Ambas figuraciones se encuentran asociadas, una al lado de la otra, y comparten tanto espacio, como técnica, estilo y

Calco panel 1 según Royo Guillén, 2003-2004

coloración. Las dos representaciones, de color rojo claro, se plasmaron mediante un trazo lineal para la conformación del cuerpo, cabezas globulares bastante prominentes, trazos curvos para confeccionar los brazos en "asa", y sendas líneas verticales como las piernas. Resulta interesante destacar que las caderas se remarcaron en ambas figuras mediante un abultamiento de las mismas.

En el segundo panel, localizado a poco más de un metro a la derecha del anterior, se definieron hasta siete restos pictóricos que, en contraposición al primero, fueron realizados en tonalidades negruzcas. De entre éstos, el elemento más destacado es un extraño signo ramiforme de color negro configurado a partir de un trazo lineal vertical del que surgen a ambos lados finos trazos terminados en una especie de engrosamiento globular, siendo acompañada esta representación de un signo espiraliforme o círculos concéntricos y de una agrupación de digitaciones que adoptan una ordenación de tendencia ovalada.

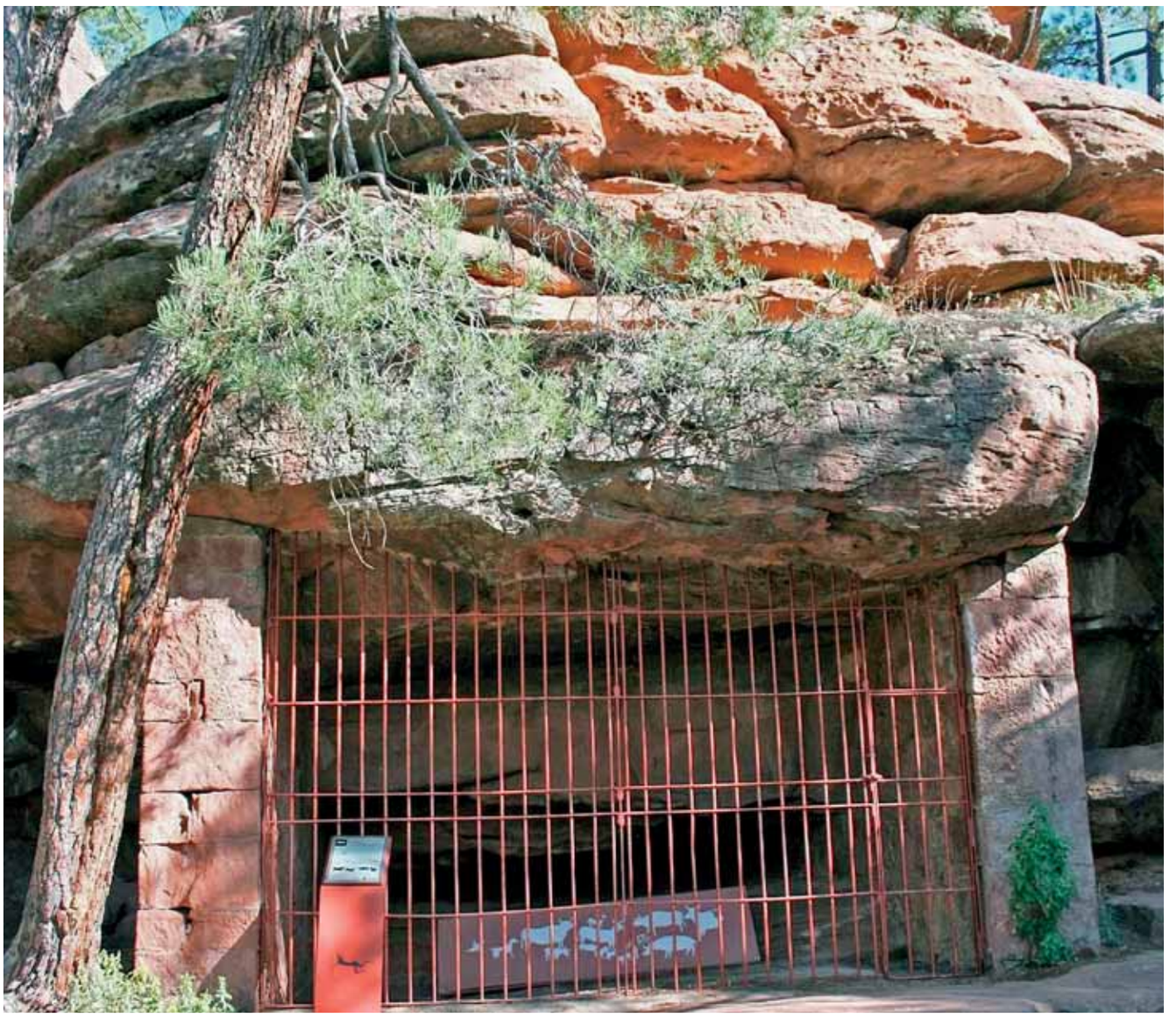
Merece la pena subrayar la diferenciación cromática y temática de las representaciones, que aparecen divididas en dos grupos. El primero, en el que se representaron los antropomorfos, aparece realizado en color rojo, mientras que las del segundo grupo, entre las que se encuentra el signo ramiforme ya aludido, fueron realizadas en color negro. Aspectos cromáticos y temáticos parecen evidenciar distintos momentos en la realización de los mismos, de manera que, en opinión de Royo, el panel 1 debería fecharse en un momento comprendido entre el Neolítico Medio y el Calcolítico, mientras que el panel 2 lo sitúa a partir de la Edad del Bronce (Royo 2003-2004: 87).



Mirador en el Barranco de los Callejones Cerrados. Albarracín

Abrigo de los Toros del Prado del Navazo

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



HISTORIA

La larga tradición investigadora en el campo del arte rupestre en Aragón, se inició en 1892 con un par de notas tituladas "Los toros de la Losilla" publicadas por E. Marconell, acerca de la existencia de unas figuras pintadas en el abrigo de los Toricos del Navazo y en el de la Cocinilla del Obispo (Albarracín). Así, En la sección de "Preguntas y Respuestas" de la revista Miscelánea Turolense, Marconell lanzó un llamamiento al mundo para contrastar la existencia de unas pinturas rupestres en la Losilla (Albarracín) en los siguientes términos: "Se dice que cerca de esta masía existen unas siluetas de toros en unos peñascos inaccesibles, conservándose en buen estado a pesar del trascurso de los años. Se desea saber si existen estas siluetas y cual pueda ser su origen" (Miscelánea Turolense, nº 9, Año II, 20 de Marzo de 1892). En el siguiente número de la revista, Marconell constata la existencia de las pinturas, y da respuesta a la pregunta que formulara él mismo en una escueta nota: "En el pinar llamado del Rodeno, situado a una hora de Albarracín, y un poco más al Este del sitio conocido con el nombre de la Cocinilla del Obispo, hay entre otras una roca formada de areniscas rojas, cuya superficie vertical es muy lisa, terminando en su parte superior por otra más saliente a manera de dosel, en la cual, y fijando bien la vista, se descubren las figuras de varios toros en distintas actitudes, perfectamente distinguibles, por ser las líneas de sus contornos de un color algo más subido que el de la roca en que están dibujadas. Esto mismo se observa a una media hora de este sitio, en donde hay otra roca casi inaccesible y en ella dibujadas otras figuras de toros, semejantes a las anteriores. Ignórase por completo la causa de encontrarse allí tales figuras, ocultas casi por completo a las miradas del mundo y que deben contar gran número de años" (Miscelánea Turolense, nº10, Año II, 25 de Mayo de 1892).

Estos abrigos serán posteriormente objeto de estudio por parte de otros investigadores, entre los que se encontraría el eminente profesor Breuil (Breuil 1910; Breuil y

Friso de los toros blancos

Cabré 1911; Cabré 1915). Tras estos trabajos iniciales, en los que se destacaron pequeñas incorrecciones u omisiones, el conjunto del Prado del Navazo sería sujeto y objeto de ciertos análisis que han alimentado el debate acerca de la cronología del arte levantino.

No obstante, y a pesar de que este abrigo ha sido citado y analizado en diversos trabajos, tan sólo contamos con dos recientes estudios específicos, el más prolijo realizado por F. Piñón noventa años después del descubrimiento del citado abrigo (Piñón 1982), cuya profundidad de análisis y observación pormenorizada lo convierten en obra de referencia. Posteriores trabajos de síntesis recogen las observaciones vertidas en los estudios citados, acompañándolos de calcos de gran calidad (Collado 1992), amparados en un exhaustivo trabajo de documentación realizado por un equipo dirigido por M: A. Herrero (Herrero et alii 1994).

LOCALIZACIÓN

El conjunto resulta perfectamente accesible desde la singular población de Albarracín mediante una cómoda y bella ruta de 4 km bien señalizada. El abrigo, que se encuentra a 1700 m sobre el nivel del mar, se abre al Sur en una formación tabular de grandes dimensiones que los agentes erosivos ha esculpido haciendo que adoptara los característicos diseños del rodeno de Albarracín.
La formación rocosa se funde entre los altos pinares que rodean el abrigo, a cuyos pies se desarrolla una barranquera no demasiado abrupta aunque de notables dimensiones que parece conducir al visitante al denominado Prado del Hostal, una extensión abierta y plana de la que recibe el nombre el propio abrigo.

Abrigo de los Toros del Prado de Navazo

Toro blanco

Calco según Collado, 1992

DESCRIPCIÓN

Las pinturas aparecen bien protegidas por un alero rocoso, mientras que el friso decorado hace las veces de una especie de telón bajo el que se desarrolla una pequeña cavidad natural. La superficie decorada ocupa una extensión de 4,2 metros de longitud, con una altura media respecto al suelo natural de 1,4 metros.

La estación contiene un total de 19 representaciones, de las que nueve corresponden a bóvidos, cinco a antropomorfos, una a un équido y cuatro a zoomorfos indeterminados.

Sin duda, las representaciones más destacables son las de los grandes bóvidos que llegan a alcanzar casi 70 centímetros de longitud y que al igual que el resto de figuras del abrigo, con la excepción de un bóvido y un arquero, fueron realizadas en una tonalidad blanco-amarillenta.

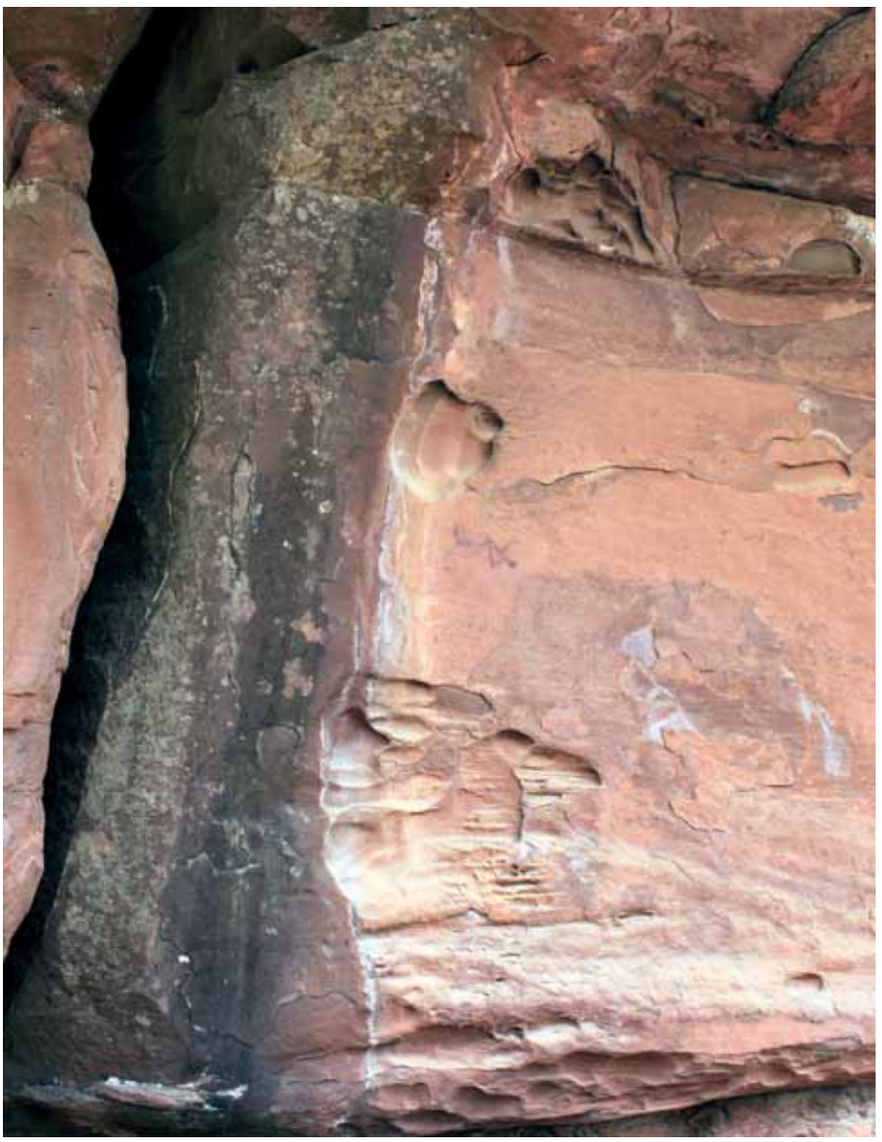
Las convenciones estilísticas de estos bóvidos, si bien se adscriben a un componente naturalista, cuentan con una serie de elementos distintivos que dotan al conjunto de una gran personalidad. Así, los cuernos fueron representados en perspectiva torcida con una típica morfología en creciente lunar, con cuerpos muy alargados y cortas patas que producen una cierta sensación de desproporción. Asimismo, merece ser destacado el evidente proceso de acumulación figurativa en diferentes momentos del abrigo. Así, algunas representaciones, sobre todo los arqueros realizados con pigmento blanco, parecen ocupar el espacio vacío dejado entre las figuras de bóvidos aprovechando una fisura natural de la pared para acechar escondicos a los toros.

Sin embargo, no ocurriría lo mismo con el toro y el arquero pintados en negro. Para Piñón la presencia del toro negro se debería a un proceso de repintado de la figura, lo que en su opinión haría que dicha representación fuera posterior a la realización de los grandes bóvidos. No obstante, se podría matizar dicha afirmación y considerar las pinturas negras del abrigo como parte de una misma escena venatoria realizada con anterioridad a las restantes. El arquero se muestra en el preciso momento en el que tensa o dispara el arco que apunta hacia el toro negro citado, de manera que ambas figuras habrían sido realizadas al mismo tiempo y formando parte de la misma escena. La cronología relativa más reciente de las imágenes en blanco se constataría por la clara superposición de las patas traseras de un gran bóvido blanco sobre los cuartos traseros del toro negro, interponiéndose además en la trayectoria de tiro descrita anteriormente.

Piñón alude a la existencia de tres fases o momentos decorativos en el abrigo, atendiendo esencialmente a cuestiones de índole cromática. Para el citado autor la fase más antigua se correspondería con las figuras de color blanco-amarillento, seguidas por las negras, para concluir con las de tonalidad blanco-anaranjadas. Así, la mayoría de las representaciones pertenecerían a la primera fase, independientemente de su estilo y dimensiones, es decir, tanto los grandes toros naturalistas como las más pequeñas y estilizadas, incluso esquemáticas, figuras humanas, lo que podría redundar en la breve utilización temporal del abrigo por los artistas.

Abrigo del Arquero de los Callejones Cerrados

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



HISTORIA

El abrigo fue descubierto oficialmente por M. Almagro tras la notificación de su existencia por parte de un trabajador de la explotación cantera de la zona, dándolo a conocer en 1952 en el II Congreso Nacional de Arqueología (Almagro 1953).

El estudio de las figuraciones contenidas en el abrigo sería retomado con posterioridad por F. Piñón, quien realizará un nuevo calco y definición de las mismas (Piñón 1982), si bien serían objeto de una revisión por M.A. Herrero (Herrero et alii 1994) y de un reestudio por parte de O. Collado en el que se dan a conocer figuraciones hasta ese momento desconocidas (Collado 1992).

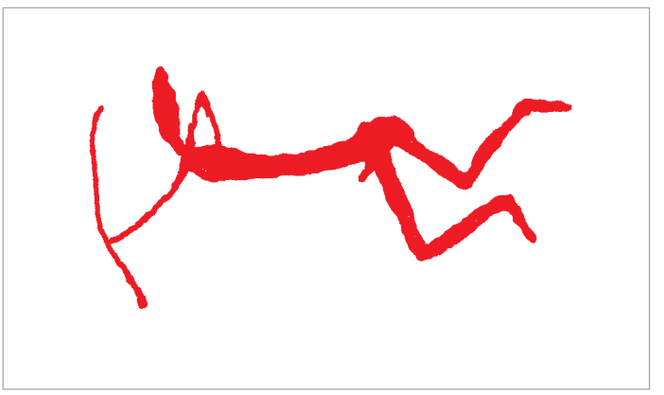
LOCALIZACIÓN

La representaciones pictóricas se localizan en una gran roca de arenisca roja orientada al Sur cuya posición elevada con respecto al terreno circundante le permite dominarlo. En esta formación rocosa se abre un oquedad de grandes dimensiones perfectamente escuadrada que se divide en dos paneles o frisos mediante una fisura que rasga el rodeno verticalmente. Un potente saledizo a más de cinco metros de altura protege a las pinturas.

El nombre de la estación se refiere a unos profundos estrechos rocosos situados no lejos del abrigo y en cuyas inmediaciones se puede obtener una magnífica panorámica de la Sierra de Albarracín con sus lienzos de roca roja y extensos pinares. De manera que el abrigo decorado se debería relacionar más con un entorno de altos pinares poco densos y una suave vaguada que con la agreste orografía definida y de la que se hace eco su nombre.

Abrigo del Arquero de Los Callejones Cerrados

Arquero



Calco según Collado, 1992

DESCRIPCIÓN

Dos fueron las representaciones que se definieron inicialmente en los cerca de nueve metros de friso que componen este abrigo. Una de ellas sería interpretada como un antropomorfo filiforme mal conservado en el que sería posible reconocer dos ligeros trazos en la cabeza a modo de "orejetas" (Piñón 1982: 103), y que se podría describir como un mero trazo vertical.

En el panel derecho, se localizaría la segunda de las representaciones en la que se reconoce perfectamente la figura en rojo vinoso de un arquero en posición horizontal, mirando a la izquierda y que parece tensar su arco con la intención de disparar a un blanco que no se representó. El estilo en el que se realizó la figura resulta muy estilizado, con una cabeza alargada tocada con una especie de casco o sombrero alto y de morfología troncocónica, extremidades delgadas y sin tratamiento muscular, aunque se representaron ciertos detalles como los pies y el sexo.

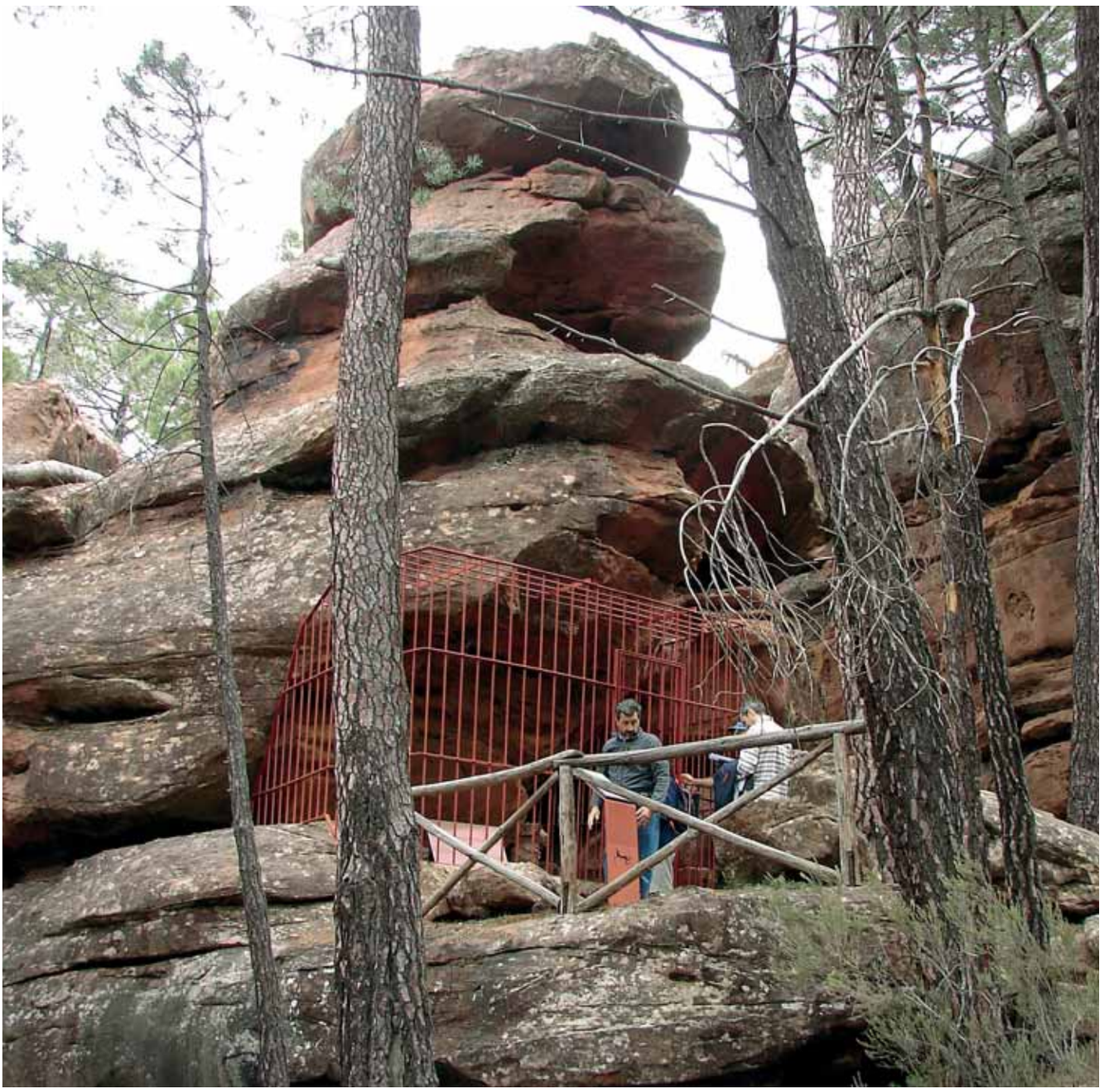
Resulta interesante el aprovechamiento de un accidente natural del abrigo, ya que el arquero apoya una de sus piernas flexionadas sobre un pequeño canto incrustado en la roca.

Tras una revisión del abrigo en 1991, se apreció la existencia de otras diez figuraciones: cuatro antropomorfos, dos de éstos probablemente mujeres; tres bóvidos; un équido; un cáprido y un posible cérvido, todos ellos en el panel derecho del abrigo, aunque el color blanquecino-amarillento muy desvaído en el que fueron ejecutados, unido a su mala conservación, hace que resulten casi imperceptibles. Las representaciones animales fueron realizadas, con la excepción de un posible cáprido, en grandes dimensiones y con un grado de naturalismo bastante elevado de forma que en el bóvido principal se representó una marcada curva cérvico dorsal, la cola, las pezuñas, orejas y una cornamenta de media luna en perspectiva frontal. La figura de caballo que se orienta hacia la derecha también participa de algunos preceptos realistas, como se aprecia en la representación de la quijada, la crinera, y unas buenas proporciones corporales. En el resto de figuras zoomorfas se constata una factura más desmañada, con desproporciones corporales y aspecto más tosco.

Las representaciones humanas se realizaron siguiendo un esquema estilizado aunque lo suficientemente detallado como para poder identificar dos figuras femeninas vestidas con faldas, y una masculina corriendo hacia la izquierda, con un gran realismo en la representación del movimiento, con el cuerpo inclinado hacia delante mientras alarga un brazo para atrapar a una cabra.

Abrigo de Lázaro

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



Abrigo de Lázaro

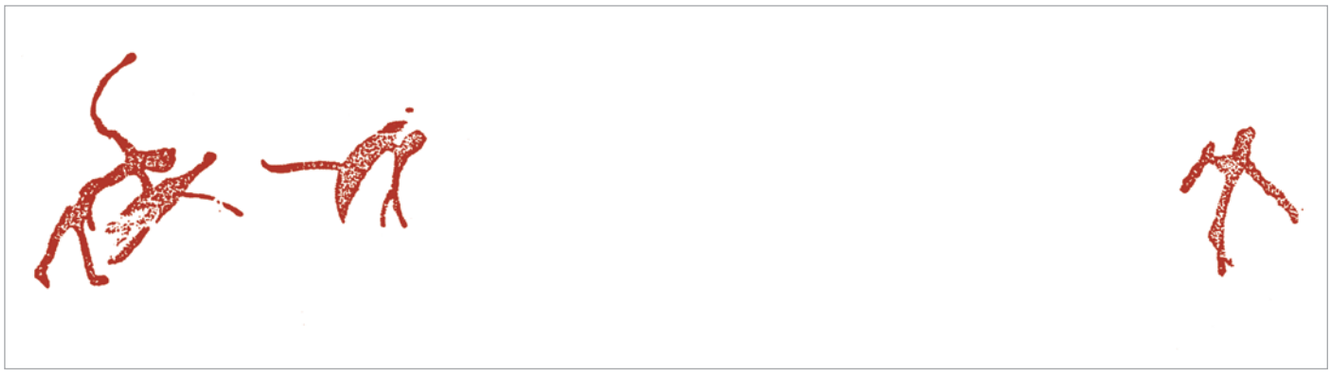
HISTORIA

El abrigo fue descubierto por Collado y Punter en 1986 dentro de los trabajos de prospección que se venían realizando en la zona. Tras el estudio de las pinturas por parte del propio O. Collado y de J. Picazo, el conjunto sería publicado en 1988, siendo objeto de un estudio pormenorizado en 1990-91 (Herrero et alii 1994), y citado en otros trabajos de síntesis sobre el arte rupestre de Albarracín (Collado 1992).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en la partida de El Pinar o Rodeno, en el término municipal de Albarracín. A él se accede a través de la pista forestal que comunica Albarracín y Bezas tomando, después de 3,5 kilómetros, la dirección hacia el abrigo de Los Toricos del Prado del Navazo.

El conjunto se realizó en un covacho de rodeno de algo más de 2,2 metros de altura, 3,6 de anchura y 2,2 de profundidad, que se inserta en una orografía relativamente áspera y rodeada de pinares. Resulta curioso que las pinturas se realizaran en la zona más irregular del abrigo, tal vez con la pretensión de que los accidentes naturales representaran el paisaje circundante.



Calco según Collado y Picazo, 1987-1988

Figuras enfrentadas

DESCRIPCIÓN

El conjunto está formado por cinco representaciones, un cuadrúpedo y cuatro figuras humanas, relativamente bien conservadas y realizadas en color rojo. A pesar del escaso número de figuraciones, en el abrigo se distinguen dos escenas bien diferenciadas. La primera de ellas es la compuesta por dos antropomorfos de estilo subnaturalista que aparecen luchando. La ejecución de las figuras mediante trazos lineales subrayan la sencillez de las mismas en las que no existen más detalles anatómicos que un engrosamiento globular para representar la cabeza. En la figura humana de mayores dimensiones se destacaron los pies y un corto trazo lineal para indicar el sexo. Ambas figuras portan lo que podría interpretarse como un arco armado con una flecha o bien un escudo con el venablo clavado en él. El antropomorfo de mayores dimensiones parece esgrimir una especie de maza en actitud belicosa hacia la otra figura que se protegería detrás del escudo.

La segunda escena está compuesta por un antropomorfo y un cuadrúpedo, tal vez, un équido o un bóvido. La figura humana también fue realizada en un estilo subnaturalista, si bien con mayores dimensiones y en una posición un tanto forzada. Las piernas lineales aparecen flexionadas, mientras que el cuerpo, muy alargado y filiforme, adopta una posición prácticamente paralela al plano horizontal, quizás escondiéndose o protegiéndose de la figura animal a la que se enfrenta. Sujeta con ambas manos adelantadas un arco que podría estar tensando. El cuadrúpedo fue realizado en un estilo de tendencia más naturalista aunque tosco, con un cuerpo masivo en el que las patas aparecen replegadas y la cabeza apenas si se conserva.

En la zona izquierda del friso decorado aparece una nueva figura humana de tipo esquemático y pequeño tamaño, parcialmente conservada y sin relación aparente con las anteriores.

Abrigo del Tío Campano

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

HISTORIA

El abrigo fue descubierto en 1981 por T. Octavio quien dio a conocer la noticia a F. Piñón. Será este último el encargado de realizar el estudio del conjunto pictórico, del que fue posible recuperar un fragmento del friso decorado desprendido. Una primera aproximación a las representaciones contenidas en esta estación será publicada en 1982 (Piñón 1982), manteniéndose hasta la actualidad como el estudio publicado más extenso del abrigo del que se hacen eco en otros trabajos (Collado 1992).

LOCALIZACIÓN

Muy próximo al abrigo denominado de Los Toros del Prado del Navazo, distante apenas 250 metros al Sur de éste, comparte las características geográficas del mismo, suaves relieves cubiertos de pinares salpicados de formaciones de rodeno. En un cerro de arenisca de tonalidad rojiza y tras una paridera hoy en desuso, se abre un abrigo orientado hacia el Sur con casi siete metros de desarrollo longitudinal por algo más de uno de altura.

Abrigo del Tío Campano

Posible escena de domesticación.

Calco según Collado, 1992

DESCRIPCIÓN

El conjunto se compone de cinco figuraciones de las que cuatro resultan identificables, mientras que una se define como una mancha, quizás interpretable como los restos de los cuartos traseros de un cuadrúpedo (Collado 1992: 6).

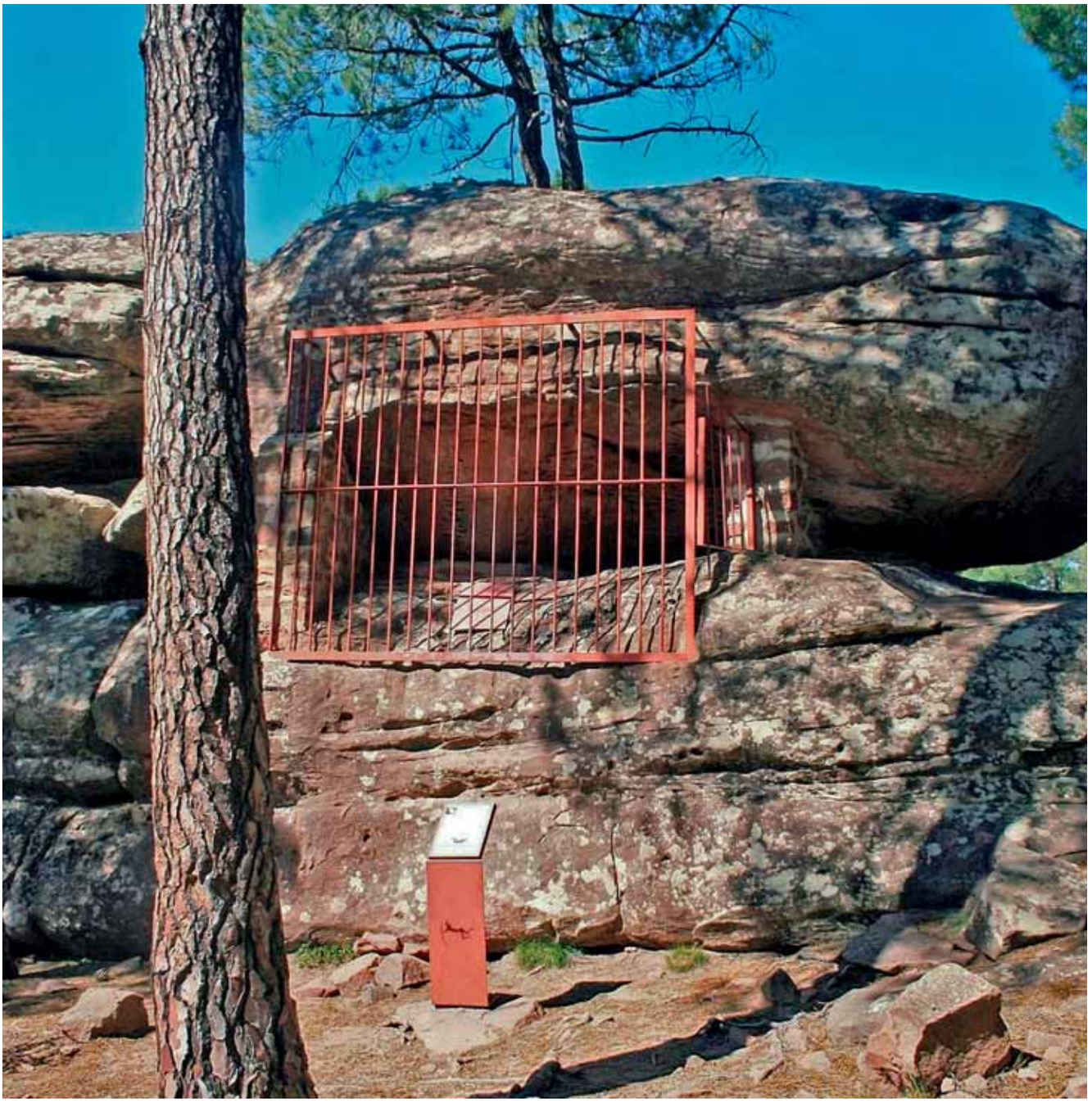
De las representaciones susceptibles de ser reconocidas existe cierta controversia en la identificación de una de ellas. Así, mientras que para Piñón se trataría de una figuración animalística, probablemente un équido, con una especie de ronzal (Piñón 1982: 204); para Collado no sería más que el antropomorfo que tiraría de otra representación de caballo contenida en el abrigo (Collado 1992: 6).

Junto a esta figura de difícil atribución, existe otra mejor conservada que se corresponde con la de un équido de estilo subnaturalista orientado a la derecha, sin detalles anatómicos relevantes y con las patas en disposición oblicua en lo que se ha definido como una posición de resistencia. Del hocico arranca un trazo lineal en dirección descendente, interpretada como una posible escena de domesticación. Este trazo aparece cruzado por otro en su tercio inferior que se desarrolla oblicuamente en dirección a una representación de cérvido para terminar con una bifurcación en dos cortos trazos.

Las otras dos figuras animales se corresponden con la imagen de sendos cérvidos, desigualmente conservados pero que participarían de las mismas convenciones estilísticas. Así, mientras que de uno de ellos tan sólo se conserva parte de la cabeza y su característica cornamenta, el otro se presenta prácticamente completo, faltando tan sólo las patas delanteras y el hocico. En este último caso, en el que el animal alcanza los 20 centímetros de longitud, el cuerpo se presenta masivo, relativamente naturalista aunque algo tosco, sin excesos detallistas y en actitud estática. Por el contrario, tal y como se constata también en el otro cérvido, las astas se representaron con una convención típicamente esquemática: dos líneas verticales paralelas de las que surgen cortos trazos horizontales y paralelos entre sí conformando los candiles.

Abrigo de las Figuras Diversas

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



HISTORIA

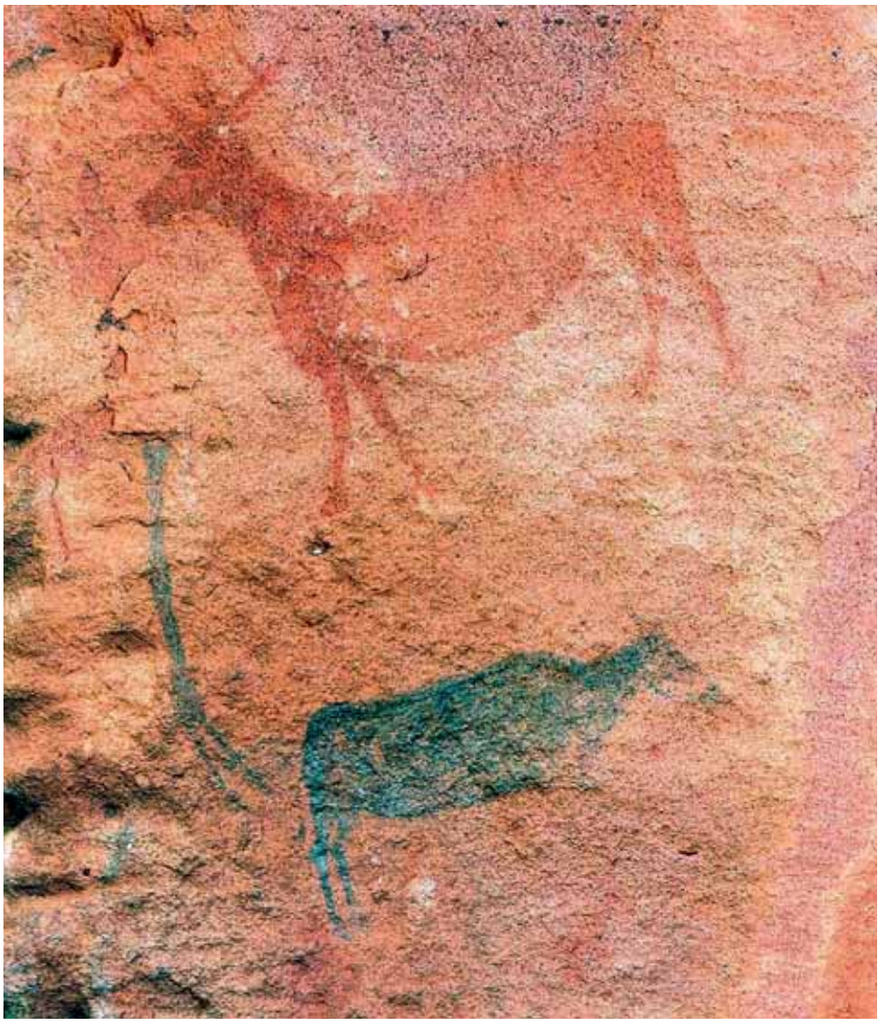
El abrigo fue descubierto en 1917 por Kurt y Elfriede Heidelauf, quienes darían noticia del descubrimiento a M. Almagro en 1972, quien lo publicaría en 1974. Con posterioridad sería reestudiado e incluido en la monografía sobre los abrigos pintados de Albarracín realizada por F. Piñón (1982: 71-74) y en la obra de divulgación de O. Collado (1992:8).

LOCALIZACIÓN

Comprendido en el término municipal de Albarracín, el abrigo de las Figuras Diversas se localiza en la partida del Bricial, poco antes de llegar a la masía conocida como La Losilla, en la zona denominada como "El Arrastradero" ya que constituía un antiguo camino maderero.

El abrigo se abre en una formación arenisca de suaves formas redondeadas en la que en su zona inferior el conjunto pictórico se orienta hacia el Sureste, cobijado en una oquedad situada a casi tres metros de altura con respecto al suelo natural.

Calco según Collado, 1992



Ciervo, toro y antropomorfo

DESCRIPCIÓN

Siete son las figuras que se recogen en el estudio monográfico más reciente sobre el conjunto, de las que cinco aparecen como reconocibles. La de mayores dimensiones y mejor conservada se corresponde con la figura de un ciervo de 17 centímetros de longitud, color rojo oscuro, disposición estática y orientación izquierda. El estilo resulta bastante naturalista con la indicación de determinados detalles como la cornamenta bien perfilada, oreja, corvejones de las patas traseras y pezuñas.

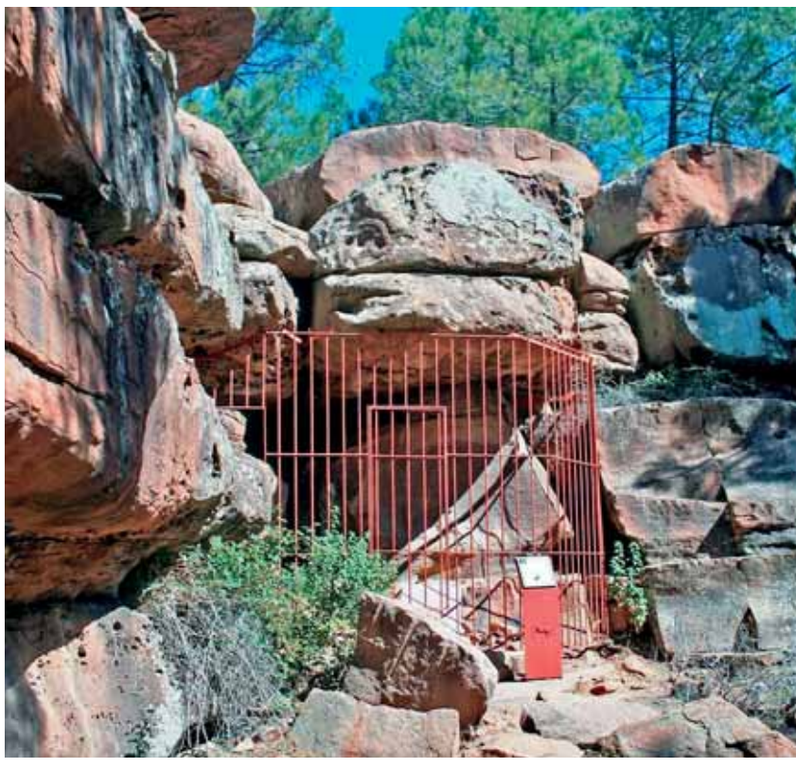
En un nivel inferior aparecen el resto de representaciones agrupadas. Un bóvido de 16 centímetros de longitud y coloración negruzca orientado a la derecha y rasgos naturalistas en el que destacan determinados detalles: cruz pronunciada, patas delgadas con indicación de pezuñas y corvejones, cuernos en medialuna en perspectiva torcida. Collado identifica un elemento pictórico en forma ojival dispuesto en los cuartos traseros del bóvido como un posible cepo o bien como un objeto que detiene a la figura humana que se emplaza tras el animal descrito (Collado 1992: 8). Este antropomorfo fue realizado en color negro siguiendo unas pautas lineales que estilizan la figura humana adoptando una graciosa disposición curva en la que no se destacan rasgos anatómicos al margen de las piernas representadas mediante dos delgadas líneas o los dos apéndices del tercio superior que podrían corresponderse con los brazos.

Bajo las patas traseras de la figura del bóvido se aprecia otra representación humana de tono anaranjado que se define mediante un trazo vertical ligeramente sinuoso y en cuya parte inferior se adivinan dos cortos trazos a modo de piernas, mientras que del tercio superior surgen dos líneas curvas que convergen en la zona medial de la figura y que Piñón interpreta como los brazos en posición ascendente que sujetarían un objeto corniforme por encima de la cabeza (Piñón 1982: 71). Podrían tratarse, sin embargo, de los brazos colocados en asa, mientras que el objeto corniforme se podría interpretar como la cabeza del individuo probablemente femenino a juzgar por la vestimenta.

Bajo las patas delanteras del bóvido se aprecia una pequeña figura zoomorfa también anaranjada y que se identifica como un cáprido de cortas patas y cuello alargado.

Abrigo del Ciervo

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



Calco según Collado, 1992

HISTORIA

Tras las noticias aportadas por Kurt y Elfriede Heidelauf acerca de la existencia de tres abrigos decorados, Almagro descubriría el Abrigo del Ciervo durante unas prospecciones orientadas a localizar los abrigos referidos por el matrimonio alemán (Almagro 1974:7). F. Piñón analizaría este conjunto en su obra de referencia (Piñón) 1982), siendo también recogido en la síntesis de O. Collado tras realizarse un intensivo estudio en 1990-1991 por un equipo dirigido por M. A. Herrero (Herrero et alii 1994; Collado 1992).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en las inmediaciones del abrigo de las Figuras Diversas, a tan apenas 20 metros de distancia, en plena zona del Arrastradero. Es precisamente esta cercanía entre los abrigos del sector del Arrastradero lo que confiere a la zona un significado especial. Las pinturas se hayan en la pared vertical de un abrigo de arenisca protegido por una visera que se alza casi hasta los tres metros de altura. La extremada mala conservación de la roca en este abrigo, excesivamente meteorizada, hace que la observación de las pinturas resulte dificultosa.

DESCRIPCIÓN

Piñón tan sólo hace referencia a la conservación de una única representación de cérvido (Piñón 1982: 75-77), número sustancialmente reducido con respecto al analizado en otros trabajos por Collado (1992: 9), quien considera la existencia de hasta 4 representaciones. De entre éstas dos resultarían reconocibles e identificables como un cérvido y un bóvido. Éste segundo de estilo naturalista y contundente en sus formas presenta unas patas relativamente cortas y potentes con la indicación de las pezuñas traseras, la cruz bien marcada y un cuello grueso que da paso a la cabeza del animal sin que en ella se perciba la realización de la cornamenta característica de esta especie.

Según el estudio de Piñón, tan sólo se conserva la figura del cérvido realizado en color rojo, dispuesto hacia la derecha en actitud estática y ligeramente rampante, destacando la cornamenta en perspectiva torcida y de la que surgen numerosos candiles en diversas direcciones.

Abrigo del Medio Caballo

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

HISTORIA

El conjunto fue descubierto por Kurt y Elfriede Heidelauf en 1971, noticia que comunicaron a M. Almagro al año siguiente. Este último se encargaría del estudio preliminar de la estación decorada, publicándola en 1974. Tras el más que correcto análisis de F. Piñón (1982) sobre este conjunto, los trabajos de documentación dirigidos por M.A. Herrero sacaron a la luz diversas figuras hasta el momento desconocidas o no identificables, registrando todo el conjunto mediante fotografías de gran formato y realizando el calco a tamaño natural del mismo (Herrero et alii 1994: 27).

LOCALIZACIÓN

En los pinares de La Losilla, en la zona del Arrastradero, se localiza el abrigo del Medio Caballo en una formación arenisca de notables dimensiones que domina la parte izquierda del camino mencionado.

Un número significativo de las representaciones rupestres contenidas en este abrigo se ubican en el techo de la cavidad y no en la pared, de manera que las figuras se distribuyen en distintos paneles y planos. La compresión de lo representado se ve empañada por la propia disposición de las pinturas que, como ha destacado Collado se encuentran en cada una de las caras de los bloques de arenisca (Collado 1992: 10).

DESCRIPCIÓN

Las manifestaciones pictóricas se distribuyen en seis paneles diferentes, existiendo un séptimo compuesto exclusivamente por círculos grabados en el suelo del abrigo.

En el estudio realizado por Piñón se diferencian 28 figuras contando los petroglifos, entre las que se definen dos bóvidos, dos cápridos, tres antropomorfos, cuatro cérvidos y cuatro équidos con diferentes tonalidades cromáticas que van del blanco rosáceo al negro, pasando por tonos anaranjados y rojizos. Sin embargo, en la síntesis de Collado el número de representaciones aumenta considerablemente hasta alcanzar las 43 figuras reconocibles y 23 restos inidentificables o dudosos.

En este último estudio destaca el gran aumento de los équidos, especie relativamente escasa en los paneles levantinos, que se reconocen hasta en once ocasiones siempre con criterios naturalistas y bajo diversas actitudes, dimensiones y disposiciones, si bien parecen constituirse en grupos que llegan hasta los diez individuos en el panel V. Dentro de esta acumulación destaca una pequeña figura de équido

Calco según Collado, 1992

entre las patas de otro más grande y de vientre abultado que en opinión de algunos investigadores se interpretaría como un potro recién nacido (Collado 1992: 10).

Resulta significativo que con la excepción de dos únicas figuras, los équidos fueron siempre representados en el techo.

Por el contrario, en la pared de mayores dimensiones (panel III) se plasmaron en negro dos grandes figuras de bóvidos enfrentados de rasgos naturalistas acordes con los observados en otros abrigos de Albarracín, en los que destaca el cuidado tratamiento de determinados detalles, como las pezuñas en perspectiva torcida, los cuerpos masivos que subrayan notablemente el desarrollo de la cruz, mientras que en las patas de tendencia más estilizada se señalan los corvejones. En ambas figuras los cuernos se representaron en medialuna, siendo destacable que una de ellas luzca un tercer cuerno sin duda perteneciente a una representación anterior.

En el panel VI se representaría una agrupación de cérvidos, probablemente hembras, parcialmente conservadas aunque de estilo naturalista. Las buenas proporciones corporales y la delicadeza en la ejecución de las patas hacen de este conjunto uno de los más logrados del abrigo. La única representación de cierva totalmente conservada presenta al animal con la cabeza agachada y las patas abiertas en V invertida, en actitud de beber o pastar que subraya la escena tranquila en la que se inserta.

Esta tranquilidad desaparece en el panel V, donde las representaciones humanas y de cápridos componen una auténtica escena venatoria. Dos arqueros de pequeñas dimensiones y cuerpos estilizados, en actitud estática y orientados a la derecha tensan sus arcos en dirección a un grupo de cuadrúpedos (cápridos y équidos) situados más a la derecha. Por delante de estos antropomorfos destaca otro de mayores dimensiones y en marcha que también parece apuntar su arco hacia los animales mencionados. Una cuarta representación antropomorfa acompaña a las restantes sin participar en apariencia en la escena más que como observadora. Al parecer, esta figura de cuerpo lineal y contorsionado hacia delante no porta arma alguna y vestiría una larga falda, lo que ha permitido que se defina como una representación femenina (Collado 1992: 10-11).

En la escena descrita, merece destacarse que aunque los équidos se agrupan en la dirección hacia la que los arqueros tensan sus arcos, son las figuras de cápridos las que parecen ofrecer blanco a los cazadores. Son dos los cápridos representados y definidos por el tratamiento naturalista de sus proporciones y actitud estática pero alerta, uno de ellos con la cabeza alzada. En el lomo del otro cáprido se representó una flecha clavada que fija como objeto de caza a esta especie animal. En el estudio de Piñón tan sólo aparece como conservada la mitad delantera de este animal, si bien se aprecia perfectamente el venablo clavado (Piñón 1982: 85).

Según el estudio monográfico más amplio de este abrigo, se diferenciarían al menos tres estilos o momentos figurativos diferentes. El primero compuesto por los grandes toros negros; un segundo en el que se englobarían los équidos y los antropomorfos; y una tercera fase centrada en los cérvidos; dejando en un grupo aparte otras figuras (Piñón 1982 90-91).

Covacha de las Figuras Amarillas

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Antropomorfos

HISTORIA

El hallazgo de este abrigo fue realizado por I. Aparicio en 1978, siendo estudiado por F. Piñón, quien lo incluye en su monografía sobre el arte rupestre de Albarracín (Piñón 1982: 93-95).

LOCALIZACIÓN

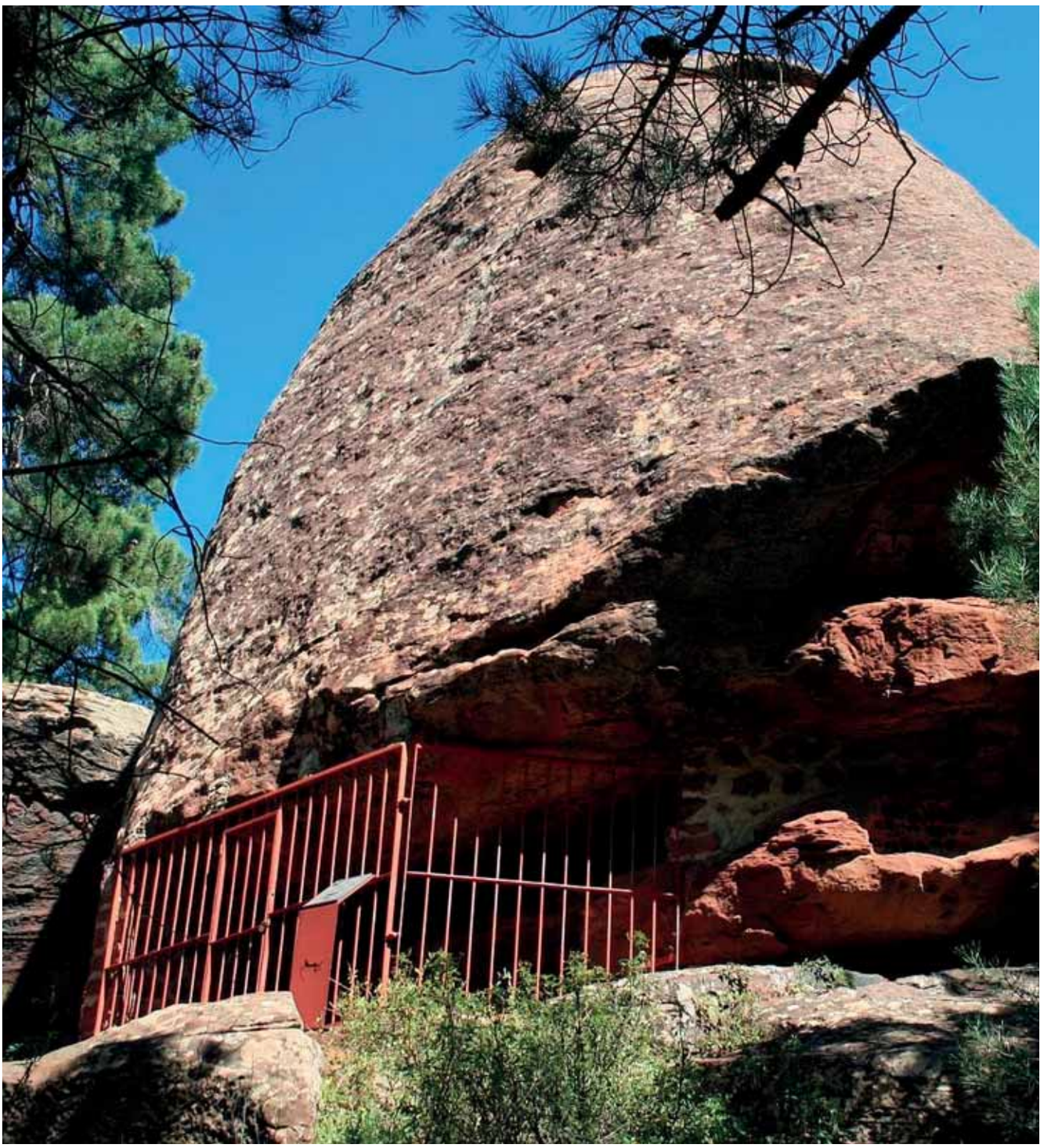
Podría decirse que en realidad este abrigo o covacha formaría parte del denominado Abrigo del Medio Caballo, ya que se encuentra separado de éste tan sólo por un murete de piedra en su zona derecha. Comparte por tanto espacio (zona del Arrastradero) con la estación citada y al igual que en ésta, el conjunto pictórico aparece protegido por un alero de arenisca que dota a la cavidad de una profundidad máxima de 1,8 metros.

Como ocurría en un número importante de las figuras del abrigo del Medio Caballo, en el que nos ocupa, las pinturas aparecen representadas en el techo y no en la pared.

DESCRIPCIÓN

Tan sólo son tres las figuraciones que conforman este grupo. En todos los casos se corresponden con antropomorfos de estilo plenamente esquemático. Un trazo lineal vertical que representa el cuerpo, que se ensancha en la zona superior de donde surgen dos trazos oblicuos hacia arriba que configuran los brazos alzados; asimismo, del extremo inferior del cuerpo surgen otras dos líneas oblicuas para conformar las piernas.

Las tres figuras, si bien dos peor conservadas, reproducen la morfología descrita y la tonalidad cromática, anaranjado desvaído, que permite relacionar la factura de todas ellas en un mismo momento u horizonte en el que el esquematismo puro reduce la figura humana a los elementos más básicos.



Abrigo de los Dos Caballos

Abrigo de los Dos Caballos

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Équido

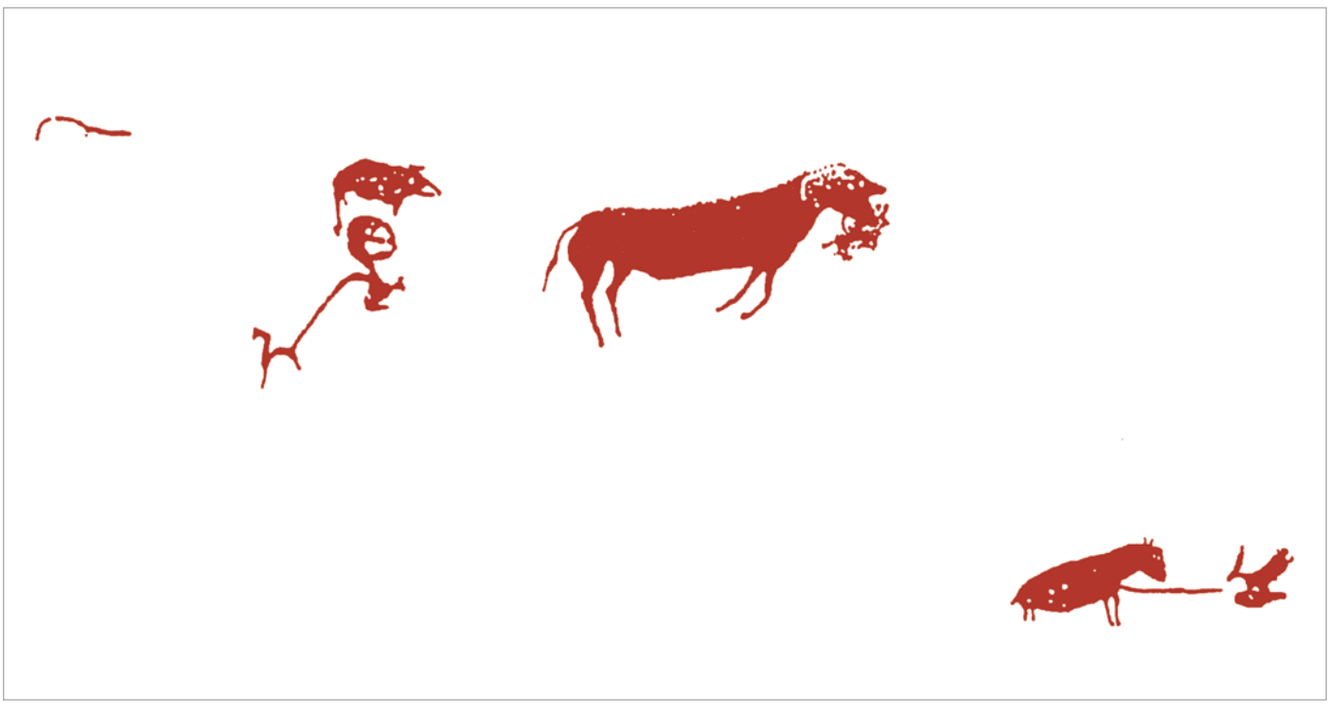
HISTORIA

El abrigo fue descubierto de forma casual por un matrimonio alemán en 1971, dándolo a conocer un año después a M. Almagro, quien lo incluiría en su publicación de 1974 sobre los abrigos de Albarracín. Más tarde, sería analizado por F. Piñón (1982), un equipo dirigido por M. A. Herrero (Herrero et alii 1994) y por O. Collado (1992).

LOCALIZACIÓN

En una formación arenisca de notables dimensiones y morfología pseudo-cónica que sobresale por encima de los pinares que la rodean. El "tormo" se ubica a escasos 150 metros del abrigo del Medio Caballo y a unos 30 del camino del Arrastradero en su margen izquierda.

Al friso decorado se accede por una pequeña senda que deriva en unas escaleras parcialmente talladas en la roca y que permiten la observación de las pinturas desde la propia valla que las protege.



Calco según Collado, 1992

DESCRIPCIÓN

El estado de conservación de las pinturas, muy difuminadas y perdidas, hace que la observación de las mismas resulte dificultosa. Cinco son los motivos representados en el abrigo, de los que tan sólo tres resultan identificables, todos ellos équidos. La más grande de estas figuras, con unos 35 centímetros de longitud, es también la mejor conservada. Ocupa la zona central del friso decorado y fue realizada mediante silueteado y relleno posterior del interior, todo en tonos rojizos. El animal dispuesto hacia la derecha fue realizado en un estilo bastante naturalista en el que el cuerpo aparece proporcionado con respecto a las patas, bien diseñadas y en las que incluso se representaron ciertos detalles como el corvejón. La cabeza, bastante gruesa, se muestra carente de detalles, faltando totalmente las orejas, si bien se ha destacado la existencia de una superposición en la que la cabeza agachada del équido se superpone a la de otro anterior con la testa levantada.

Por detrás de esta figura, a escasos centímetros, se pintó un pequeño animal de aspecto tosco o poco cuidado pero cuya morfología triangular de la cabeza ha hecho que se interprete como un jabalí.

En la zona inferior derecha del conjunto se observa una nueva representación de équido, de menores dimensiones que la primera y de estilo más tosco. El cuerpo desproporcionado, excesivamente grueso (¿quizás hembra preñada?), contrasta con las cortas patas carentes de realismo con las que se dotó al animal. Del pecho de éste surge un trazo lineal horizontal hacia la derecha que podría interpretarse como un ronzal, describiéndose esta escena como una de domesticación.

Tras los trabajos dirigidos por Herrero una de las representaciones contenidas en el abrigo se reinterpretaría como un suido, el primer representante de esta especie en el arte rupestre de Albarracín (Herrero et alii 1994: 27).

Abrigo del Toro Negro

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Calco según Collado y Picazo, 1987-1988

HISTORIA

Durante la realización de unas prospecciones arqueológicas en el término de Albarracín, se descubrió en 1986 por parte de Collado y Punter un pequeño abrigo en el que se representó una única figura. Ésta sería objeto de estudio pormenorizado por Collado y Picazo (1987-1988).

LOCALIZACIÓN

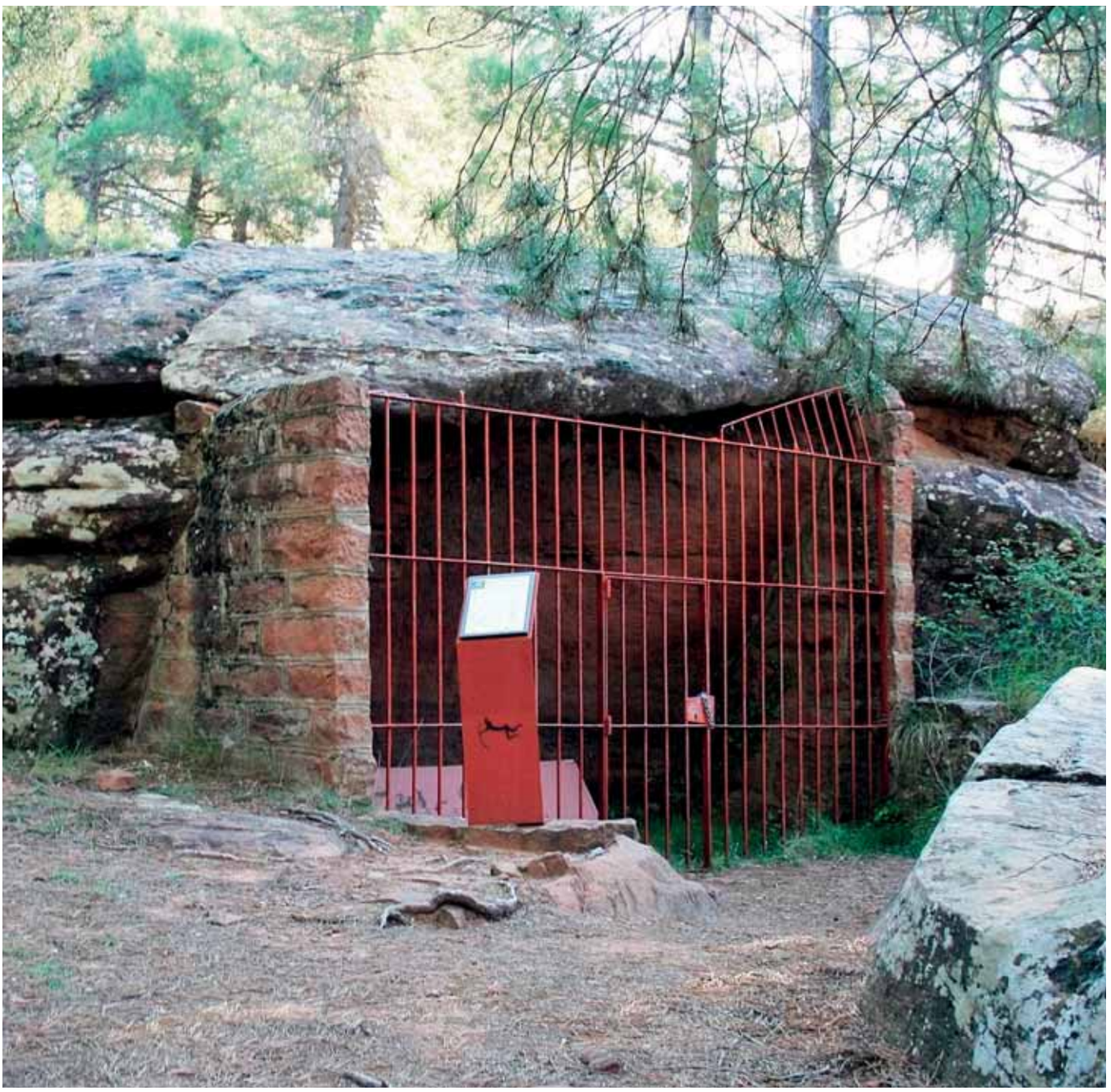
La pintura se encuentra en la partida de El Pinar o Rodeno, término de Albarracín, a poco más de un kilómetro a la izquierda de la pista que une Albarracín y Bezas en su kilómetro 4. El entorno en el que se ubica el abrigo es el típico paisaje de rodeno formando altozanos rocosos. En uno de éstos relieves, en el interior de una especie de reducido covacho de casi dos metros de profundidad, se representó la única figura que contiene el abrigo con una orientación Este-Sureste, dominando desde su elevada posición el barranco en el que se enmarca.

DESCRIPCIÓN

Tan sólo se representó una figura situada en la zona central del abrigo. Se corresponde con un bóvido de casi 20 centímetros de longitud, de color negro, estilo naturalista algo desproporcionado y bastante mal conservado. La cabeza del animal se ha perdido totalmente, mientras que el cuerpo aparece masivo y excesivamente alargado con respecto a las cuatro cortas patas que no conservan las pezuñas ni otros detalles anatómicos.

Abrigo de la Cueva de Doña Clotilde

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



Entorno del Abrigo de la Cueva de Doña Clotilde

HISTORIA

El abrigo de Doña Clotilde fue estudiado por primera vez por M. Almagro tras la comunicación de su existencia por J. Marconell, dando como resultado una primera publicación del conjunto en 1944. Posteriores trabajos relativos a cuestiones iconográficas y arqueológicas darían como fruto diversas síntesis (Almagro 1946 y 1947), hasta que en 1949 aparece la monografía del yacimiento (Almagro 1949).

La importancia de este conjunto no ha pasado inadvertida en los estudios sobre arte rupestre, habiendo sido objeto de análisis en diversas publicaciones (Beltrán 1968 y 1993; Piñón 1982; Collado 1992) y de una revisión documental dirigida por M. A. Herrero (Herrero et alii 1994).

LOCALIZACIÓN

El conjunto se localiza a tan apenas 300 metros de la carretera entre Albarracín y Bezas, muy cerca del camino del Arrastradero y visible desde la denominada masada de La Losilla. Las pinturas se realizaron en una especie de gran losa arenisca, protegidas por un saledizo que proporciona algo más de 2 metros de profundidad y orientado hacia el Suroeste. Desde esta posición se domina un amplio espacio llano y libre de arbolado.

Abrigo de la Cueva de Doña Clotilde

Escena de vareo

DESCRIPCIÓN

La importancia de este conjunto radica no sólo en el particular estilo de las representaciones, sino también en el número de éstas. Se han contabilizado hasta un total de 43 figuras de las que 19 se corresponden con antropomorfos, 15 con zoomorfos, una representación vegetal, un serpentiforme y signos abstractos o de identificación incierta.

Existe en este conjunto una manifiesta variedad estilística, contabilizándose hasta cuatro patrones o tipologías de figuras que van del subnaturalismo en diversos grados, pasando por esquematismo hasta las más abstractas o simbólicas. En general, las representaciones de animales responden a unas convenciones tendentes a un cierto naturalismo un tanto estilizado o idealizado perceptible en el tratamiento exagerado de determinados elementos anatómicos (patas muy delgadas, vientres abultados, falta de algunos detalles). No es posible establecer una ordenación de las representaciones animales a partir de las especies, ya que la mayoría resultan inidentificables, tan sólo en dos casos se habla de équidos, uno de ellos dudoso, y de un serpentiforme.

Para la figura humana se aprecia una mayor diversidad estilística. Así, mientras que algunas representaciones fueron realizadas según criterios cercanos al naturalismo, con cabeza globular, representación del cuello o cuerpos con volumen, otras se pintaron siguiendo pautas esquemáticas, cuerpos realizados mediante simples trazos lineales verticales, al igual que brazos y piernas, mientras que un ligero engrosamiento detalla la cabeza tocada con un corto trazo lineal horizontal a modo de tocado. Algunas de estas figuras, agrupadas en la parte central del friso, portan en la mano una especie de pequeño objeto curvo que llevaría a calificarlas como arqueros. Junto a esta tipología humana, aparecen hasta tres figuraciones de carácter simbólico, tradicionalmente denominadas “ancoriformes”, interpretadas también como figuraciones humanas abstractas y compuestas por un trazo de desarrollo horizontal y triple curva-

Calco según Collado, 1992

tura, con el vértice de la más amplia hacia arriba, y de cuyo centro surge un trazo lineal vertical hacia abajo que se ensancha en su parte inferior.

En el centro del abrigo se representó una de las escasas representaciones vegetales del arte rupestre prehistórico. Se trata de un fino trazo vertical, el tronco, que se despliega a partir del tercio superior en distintas ramificaciones en las que, a su vez, cortos trazos hacen las veces de hojas o frutos. A ambos lados del tronco y por debajo de las ramas una serie de sumarias líneas parecen representar la caída de frutos o de hojas.
Los diferentes estilos parecen ordenar las escenas contenidas en el abrigo. Así, el grupo de cuadrúpedos de estilo subnaturalista y color pardo-rojizo se desplaza tranquilamente hacia la derecha, destacando una representación humana que sujeta un posible équido de una cuerda o ronzal.

En una coloración similar se representaron también las figuras humanas esquemáticas que parecen agruparse alrededor de la representación vegetal, tal vez como parte de un ritual ligado con la fertilidad o como una escena de vareo y recolección de frutos.

Un tercer conjunto de figuras, localizadas en la parte derecha del abrigo, y realizadas en colores rojo y anaranjado, componen un grupo en el que participarían unos pequeños cuadrúpedos y tres figuras humanas en las que el cuerpo adquiere volúmenes mediante el ensanchamiento de caderas y piernas, sin que por ello se puedan calificar como enteramente naturalistas.

Un cuarto grupo o fase sería el compuesto por las tres figuraciones de “ancoriformes”, realizados en color anaranjado muy desvaído y que, junto al serpentiforme, conforman el conjunto de figuras esquemático-abstractas del abrigo pudiendo relacionarse, según algunos autores, con la transformación hacia el esquematismo del arte rupestre durante la prehistoria reciente.

Abrigo del Barranco del Pajarejo

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

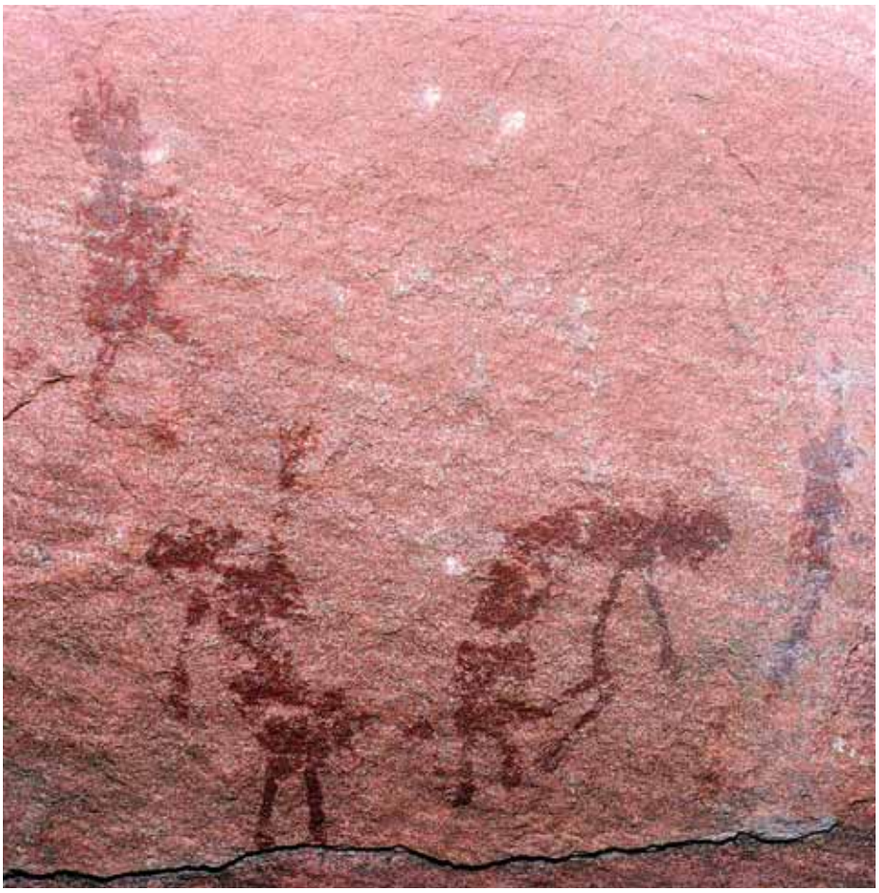
HISTORIA

Después de que E. Marconell comunicara la existencia del abrigo decorado a M. Almagro, gracias al descubrimiento del conjunto por parte de un resinero, las pinturas del Barranco del Pajarejo fueron publicadas por primera vez en 1960. La temática representada no pasa desapercibida para los estudiosos del arte rupestre generándose diversas teorías que interpretan las pinturas como una danza ritual agraria (Jordá 1964) o como una escena de agricultura inicial relacionada con la fertilidad (Beltrán 1966 y 1968).

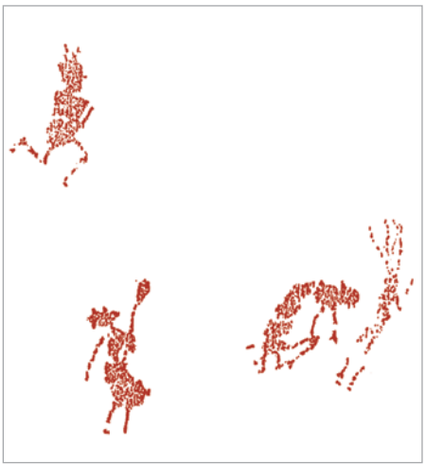
Una revisión del conjunto con la elaboración de calcos y registro fotográfico sería realizada por F. Piñón, incluyendo la estación en su obra de referencia sobre el arte rupestre de Albarracín (Piñón 1982: 139-143).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en un abrupto y estrecho barranco al que se accede directamente desde la pista forestal que lleva a la denominada masía de Ligros. No lejos de este lugar, distante unos cuatro kilómetros de Albarracín, nace el barranco del Pajarejo. Tras unos 150 metros de empinada ladera se alcanza el fondo del barranco regado por un pequeño arroyo. En la margen izquierda de éste se localiza un potente afloramiento de rodeno de más de 7 metros de longitud por algo más de 5 de altura en cuya pared oeste se configura un friso más o menos vertical y plano en el que se encuentran las pinturas.



Escena agrícola o de recolección



Calco según Collado, 1993

DESCRIPCIÓN

Son ocho las representaciones contenidas, si bien se pueden diferenciar dos agrupaciones distintas. La primera de ellas se encuentra en la zona izquierda del friso decorado a poco menos de un metro del suelo, y la componen tres restos pictóricos de los que tan sólo uno se puede reconocer como la figura de un antropomorfo en la actualidad. La figura se compone a partir de una forma troncocónica con la cintura estrecha y los hombros y parte inferior más anchos, de manera que parece llevar una especie de falda o faldellín. Se muestra orientada a la derecha ligeramente inclinada hacia delante. Dos cortos trazos lineales, sin tratamiento anatómico, forman las piernas, la misma concepción lineal se emplea en la plasmación de los brazos, mientras que la cabeza adopta una morfología globular sin representación del cuello.

En la zona derecha del friso se concentra el mayor número de figuras. Con la excepción de un antropomorfo de tonalidad negruzca aparentemente aislado, el resto de representaciones se agrupan conformando una escena de carácter ritual. Son cuatro los antropomorfos de color rojo en distintos grados de conservación y realizados en un estilo tendente al naturalismo, aunque no se pueden calificar plenamente como tales. Cada una de las figuraciones aparecen diseñadas en una actitud diferenciada, así mientras un antropomorfo itifálico se representó arrodillado y con la cabeza adornada con plumas; otro se diseñó de pie con el cuerpo arqueado hacia atrás, un brazo con la mano abierta alzado al cielo y la cabeza en la misma dirección; un tercero inclina el cuerpo hacia delante, extendiendo los brazos hacia el suelo y portando en uno de ellos una especie de instrumento de morfología curva con los extremos ligeramente abultados. Este objeto se ha interpretado como un palo cavador o herramienta afín relacionando la escena con una incipiente economía agrícola.

Abrigo de la Cocinilla del Obispo

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Toro

HISTORIA

Junto con el abrigo de los Toros del Prado del Navazo, el de la Cocinilla del Obispo inaugura los estudios sobre el arte rupestre que más tarde se denominará "levantino". En 1892, E. Marconell publica dos breves notas acerca de la existencia de unas pinturas de toros en dos abrigos de La Losilla. Sin embargo, pasarán 19 años hasta que se publique el primer trabajo analítico del abrigo a cargo de H. Breuil y J. Cabré (1911) en la prestigiosa revista L'Anthropologie. La calidad de las pinturas contenidas en el abrigo hará que se incluyan en diversos tratados sobre arte rupestre (Cabré 1915; Almagro 1946; Hernández Pacheco 1959; Beltrán 1968), si bien el estudio más reciente y pormenorizado publicado sobre el abrigo es el de F. Piñón (1982).

LOCALIZACIÓN

Ubicado en una zona conocida como La Losilla, el abrigo se sitúa en las cercanías de la estación del Prado del Navazo, accesibles desde Albarracín siguiendo una ruta a pie señalizada. Inserto en un entorno llano, el conjunto decorado fue realizado en un abrigo de arenisca localizado sobre un ligero promontorio que permite un cierto dominio sobre los alrededores poblados de altos pinares.

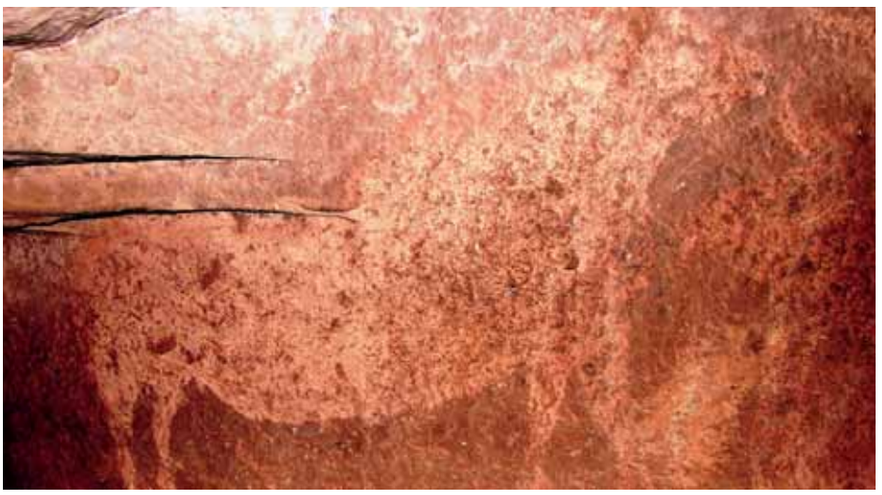
Lo orientación Sur del friso en el que se disponen las pinturas facilita la llegada de luz natural a la misma, a pesar de los más de dos metros de cornisa que protege al conjunto.

DESCRIPCIÓN

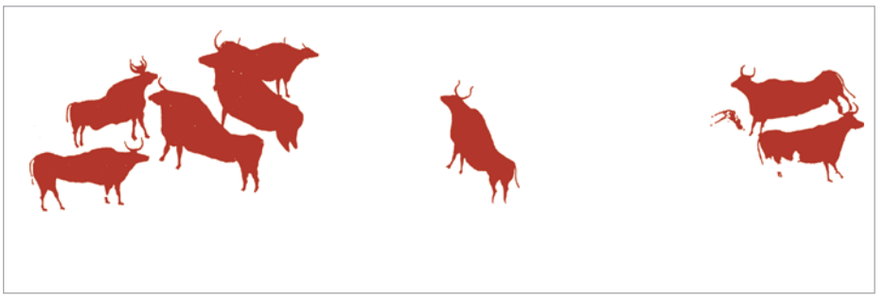
En los trabajos clásicos se identificaban tan sólo seis representaciones, todas ellas de bóvidos, una cantidad y temática que se verá aumentada y diversificada con el estudio de F. Piñón (1982: 57-63). En éste se contabilizan diez representaciones de las que ocho se corresponden con figuras de bóvidos, una con un équido y un signo rectangular compartimentado de tonalidad negruzca.

La disposición de las representaciones distribuyen el friso en tres zonas. En la zona izquierda del abrigo se concentra el mayor número de figuras animales (cinco toros y el équido), en la derecha dos bóvidos y tan sólo uno en el centro. Todas las representaciones de toros responden a planteamiento estilísticos similares, si bien en su confección fueron empleados pigmentos de tonalidades diversas que van del blanco-amarillento, pasando por el rojizo y anaranjado hasta el negro.

La figura conservada de mayores dimensiones alcanza los 70 centímetros de longitud y se ubica en el extremo izquierdo del friso.



Toro blanco



Calco según Collado, 1992

El estilo, esencialmente naturalista de la figura deja entrever, sin embargo, algunas características que la singularizan, como ocurre con la mayoría de las figuras de bóvidos de la Sierra de Albarracín. Así, aparece ligeramente desproporcionada, con determinados detalles anatómicos muy marcados, como la cruz, y tendencia a la figuración del cuerpo masivo, robusto y alargado, con las patas relativamente cortas y en algún caso con las pezuñas bien diseñadas en perspectiva torcida. En todos los casos la cornamenta es semicircular, diseñada en perspectiva frontal, excepto en el de la figura que ocupa el centro del abrigo en la que las astas adoptan una morfología casi liriforme.

Se destaca la posición inclinada, prácticamente rampante en algún caso, en la que fueron pintados hasta cuatro bóvidos, sin que por ello se infiera movimiento o actividad alguna, sino que parecen adoptar una postura magnificente. De éstos, los tres de mayores dimensiones se orientan hacia la izquierda. El resto de figuras se disponen según el eje horizontal, siguiendo una actitud estática acentuada por la rigidez de sus extremidades.

En la figura central se observa un interesante repintado. Bajo los trazos rojizos oscuros es posible adivinar la silueta finamente grabada de otro bóvido de tonalidad blanquecina cuya coloración se percibe en el lomo, cuernos, papada y cuartos traseros. Por otra parte, las superposiciones resultan relativamente abundantes en el abrigo, produciéndose una cuádruple en el sector izquierdo del abrigo. La figura del équido se superpone a dos bóvidos uno de color negro y otro anaranjado. El primero de éstos se superpone sobre el segundo, cuyas patas delanteras lo hacen sobre el lomo del bóvido anaranjado de mayores dimensiones. En el otro extremo del panel, la figura de bóvido de color blancuzco se superpone a las patas delanteras y traseras de otro de tonalidad anaranjada orientado a la izquierda.

De estas superposiciones y del repintado, Piñón establece una ordenación en la ejecución de las pinturas en cuatro series. Así, la primera de éstas estaría compuesta por las figuras de color anaranjado localizadas en el extremo izquierdo. En un segundo momento se realizarían el bóvido ligeramente inclinado y de mayores dimensiones del sector izquierdo y el toro anaranjado de la zona derecha del panel. A éstos les seguirían, en la tercera serie, los toros de tonalidad blancuzca, el que con posterioridad sería repintado y el que se superpone a otro en el sector derecho. A esta serie pertenecería también el bóvido negruzco representado en la parte izquierda del abrigo. Por último, se repintaría el bóvido central con un pigmento rojo oscuro y se añadiría el équido y el signo rectangular (Piñón 1982: 63).

Una observación detenida de las figuras demuestra que algunas de las representaciones de bóvidos presentan una fina línea grabada que contornea el cuerpo, que tal vez podría interpretarse como una fase previa en el diseño de la pintura.

Abrigo de Las Cerradas de Gaspar I

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Entorno del abrigo

HISTORIA

Este abrigo fue localizado por P. Alonso, vecino de Bezas, en 2005, quien lo comunicó a los servicios de guardería cultural de la zona procediéndose a la catalogación y cerramiento del abrigo.

LOCALIZACIÓN

El nuevo abrigo se localiza a unos 200 metros del límite del término municipal de Albarracín, colindante con el de Bezas, al nordeste de la casa forestal de Dornaque. Se accede desde Bezas, por una pista forestal hasta el cortafuegos, que, a su vez, permite alcanzar el abrigo; éste corona una serie de afloramientos rocosos que conforman un circo natural desde donde se contempla la zona que enmarca a Las Tajadas de Bezas.

Cabra

DESCRIPCIÓN

La estación de las Cerradas de Gaspar, situado en la cima de un gran afloramiento de rodeno, se orienta hacia el nordeste, dominando una amplia hondonada a sus pies. En la pared decorada, se aprecia un único panel pintado con un motivo zoomorfo de claro estilo levantino y otro motivo abstracto que puede clasificarse como esquemático. Sobre éstos aparece un cruciforme grabado, evidentemente en época muy moderna.

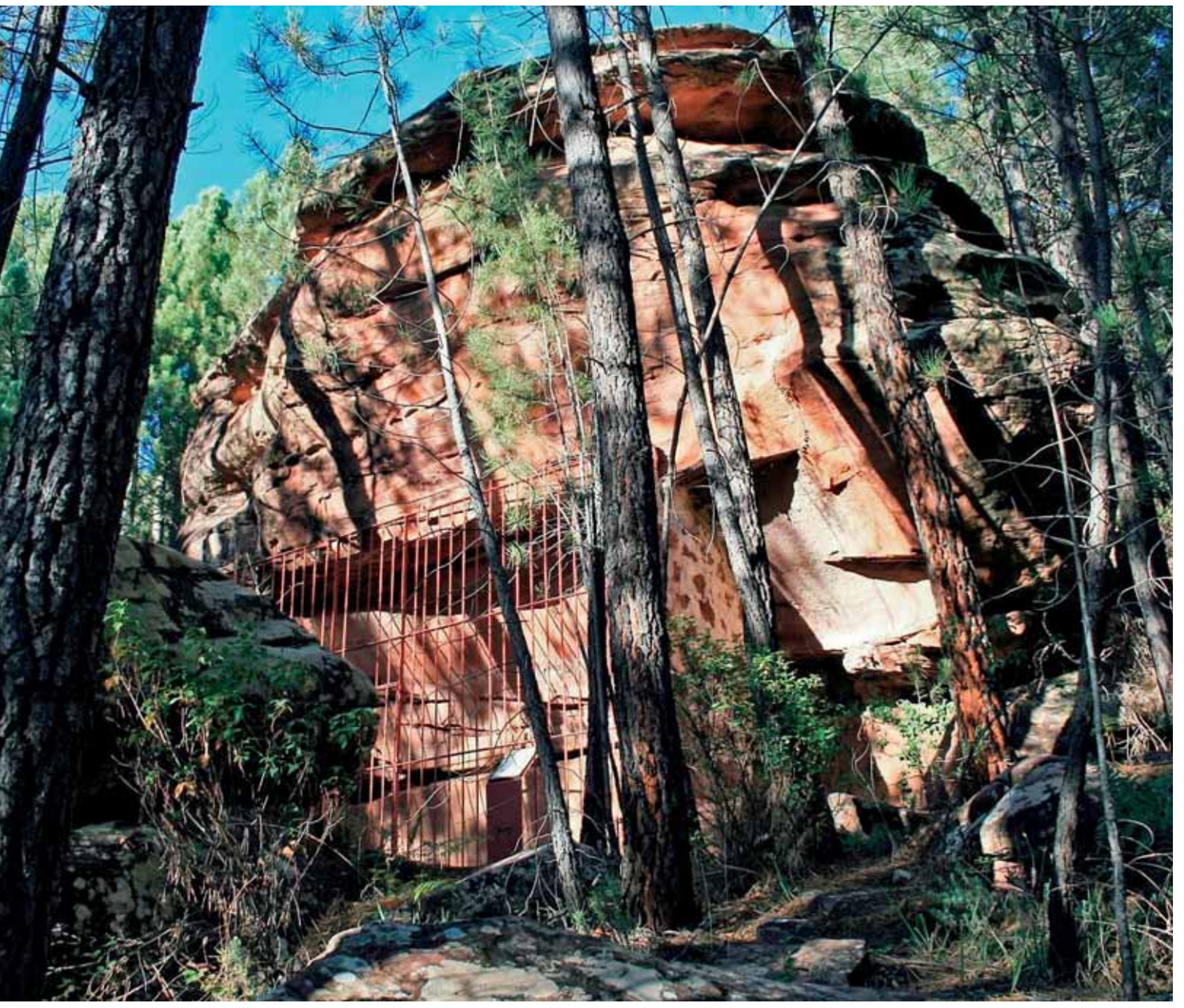
El zoomorfo se identifica con una cabra muy naturalista pintada en tinta plana marchando hacia la derecha. La cabeza, pequeña y triangular, aparece coronada por una magnifica cornamenta en perspectiva frontal. El cuerpo macizo y proporcionado, termina con una cola gruesa y bien definida, mientras que las patas no señalan las pezuñas, si bien denotan cierto movimiento, al estar una de las delanteras ligeramente flexionada. Los detalles, proporción y tamaño de esta figura recuerdan a los cápridos representados en el abrigo de las Cabras Blancas de Tormón.

El signo esquemático es una línea quebrada en ángulo recto en cuyo interior parecen existir algunos puntos.

La escasez de figuras y su localización en un punto dominante del terreno sugiere que este enclave pudo ser un marcador territorial o topográfico e incluso nexo de unión entre el conjunto de abrigos de los alrededores de Albarracín y el de Bezas.

Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



HISTORIA

Las pinturas eran conocidas por los vecinos de Tormón quienes se referían al abrigo con la denominación de "Los Toros" por algunas de las representaciones contenidas en él. En 1926, los pobladores de la localidad citada comunican la existencia de tales figuras a P. Lorenzo quien, a su vez, lo da a conocer a uno de los mayores expertos en arte rupestre del momento, H. Obermaier (1927). El primer estudio detallado del conjunto será llevado a cabo por el citado investigador y H. Breuil, publicando sus resultados en 1927. Casi veinte años más tarde, la presencia de M. Almagro en la zona al respecto de las estaciones rupestres, hará que se retome el estudio del abrigo de las Olivanas, reelaborando los calcos y una nueva ordenación de las representaciones.

Las superposiciones contenidas en este abrigo, junto a la variedad estilística y de dimensiones de algunas representaciones, hacen que esta estación rupestre haya sido objeto de análisis por diversos especialistas con la intención de confeccionar una ordenación cronológica, siquiera relativa, de las propias figuras y estilos (Anati 1957-1960; Beltrán 1968).

Con el estudio de estas pinturas realizado por F. Piñón (1982) se realizaron nuevos calcos que modificarían en parte a los anteriores y que afirma la pérdida de algunas representaciones observadas en los primeros trabajos.

Escena de caza

Recientemente se ha procedido a analizar la composición química de los pigmentos de este conjunto, lo que ha permitido individualizar los elementos traza. Gracias a este estudio se consigue una "composición estratigráfica" de los motivos a partir de la cual se pueden establecer fases decorativas (Alloza et alii. 2009).

LOCALIZACIÓN

A unos cinco kilómetros de Tormón, circulando por la pista forestal que va de esta localidad a la de Albarracín, se inicia una senda bien acondicionada en la orilla izquierda del camino que asciende por la ladera de una barranquera salpicada de bloques de arenisca y vestida con altos pinares que da acceso al abrigo rupestre tras recorrer unos 150 metros.

El friso decorado se localiza en la base de una formación de rodeno de grandes dimensiones y esculpida por los agentes erosivos que supera los 10 metros de longitud y los 1,8 de altura. El frontal pintado, orientado al Suroeste, se presenta como un panel plano y homogéneo perfectamente preparado para acoger a las representaciones pictóricas.

Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas

Cierva

DESCRIPCIÓN

A pesar de que se han perdido algunas de las figuraciones definidas en los trabajos de Obermaier, Breuil y Almagro, en el estudio más reciente realizado sobre este conjunto se han contabilizado 40 representaciones. Entre éstas es posible reconocer once bóvidos, ocho antropomorfos, seis cérvidos, dos équidos y catorce cuadrúpedos de especie inidentificable en cuya confección se emplearon pigmentos rojos, negros y blancos.

De entre todas estas figuraciones destacan la representación de un cérvido, la de un toro con dos pares de patas delanteras, las de diversas figuras humanas y una escena de carácter cinegético.

La primera de las figuras referidas se corresponde con un precioso cérvido ubicado en la zona izquierda del friso decorado a algo más de un metro del nivel del suelo. La pintura, realizada en color rojo vivo se encuentra bastante bien conservada, lo que unido a sus dimensiones (38 centímetros de longitud) y a su alto grado de realismo, la convierte en una de las mejores figuraciones de cérvido de todo el arte levantino. El animal se dispuso orientado a la derecha, guardando el eje horizontal y en una sutil actitud dinámica subrayada por la disposición de las patas delanteras en disposición oblicua con respecto al cuerpo. Las proporciones anatómicas resultan precisas, al igual que el cuidado tratamiento en determinados detalles anatómicos como las orejas, incipientes astas, delicados corvejones, pezuñas bisulcas, cola, pecho y cruz.

Frente al cérvido, a unos 25 centímetros a su derecha, y orientado a la izquierda se representó una interesante figura en la que se atestigua un repintado. La representación más manifiesta es la de un bóvido silueteado en negro y relleno difuminado en el mismo color de 41 centímetros de longitud. La realización del motivo se hizo siguiendo unos criterios naturalistas que se desvirtúan dada la desproporción existente entre el cuerpo y el cuello, este último de gran longitud y disposición algo forzada que hace adoptar al animal un postura erguida. Determinados detalles corporales fueron incluidos en la representación, como los corvejones y las pezuñas en perspectiva torcida, la misma convención empleada en la plasmación de la cornamenta en forma de medialuna. Por delante de las patas delanteras, y saliendo prácticamente del pecho, se aprecia otro par de patas, éstas en disposición oblicua, similar a la observada en el cérvido. Por debajo de los tonos negruzcos se adivinan restos de pigmento rojo atribuibles a una figura anterior, probablemente un cérvido, motivo por el cual se podría explicar la existencia de dos pares de patas delanteras en la misma representación.

A escasos centímetros por debajo del bóvido repintado se observan dos antropomorfos estilizados en fila, de cuerpos de tendencia triangular con un progresivo estrechamiento hacia las caderas, largas

Toro

piernas modeladas y cabeza globular en la que se destaca, en una de las representaciones, la melena del antropomorfo. El más adelantado porta en su mano izquierda un objeto en forma de tridente, según Piñón, que tal vez pudiera ser interpretado como los restos de un arco y flechas. A unos 45 centímetros a la derecha de este grupo aparece otro antropomorfo de similar estilización y del que sólo se conserva la mitad superior. La cabeza se representó de frente, de forma piriforme que sugiere una melena recogida por una especie de diadema. Del cuerpo, ligeramente arqueado, surgen los brazos, uno a cada lado del tronco, en disposición diferente: el más retrasado flexionado hacia abajo y portando dos objetos curvos asidos por el vértice, mientras que el brazo adelantado aparece igualmente flexionado aunque hacia arriba, sustentando otro objeto curvo, esta vez cogido por un extremo. Si bien este elemento se ha interpretado como un látigo (Piñón 1982: 158), un estudio reciente considera factible su interpretación como un objeto arrojadizo tipo bumerán (Picazo y Martínez Bea 2005). En el extremo derecho del panel decorado, en su parte más baja, se representó una de las escenas más sugerentes del arte levantino. Ésta se compone de un arquero en marcha que se dirige hacia un cuadrúpedo con las patas replegadas. El antropomorfo, en contraste con los anteriores, guarda unas mejores proporciones. En las piernas, abiertas en V invertida, se marcó muy sutilmente la musculatura, mientras que la representación de los pies se resuelve mediante un sencillo trazo lineal. El grosor del cuerpo resulta homogéneo en todo su desarrollo, destacando en él los ocho fragmentos horizontales que el artista dejó de pintar con la intención de representar algún tipo de adorno corporal, tal vez pinturas o tatuajes, que realza la desnudez del arquero reflejada en la representación del sexo. Los brazos lineales y ligeramente flexionados caen paralelos al cuerpo, sustentado un haz de flechas y un fino arco de curvatura simple en el que se aprecia incluso la cuerda. En la cabeza se detallaron la nariz, la barbilla y la boca y una especie de tocado en forma de sombrero de copa con visera.

El antropomorfo se dirige con largos pasos hacia la figura de un animal tendido en el suelo con las patas replegadas mientras el largo cuello cae junto con la cabeza en una clara expresión de su muerte. La interpretación de esta figuración puede resultar dudosa a pesar del alto grado de naturalismo desplegado en el tratamiento de su anatomía (proporciones, orejas, pezuñas) ya que, aunque se ha interpretado tradicionalmente como un gamo (Beltrán 1968: 154) o cérvido en sentido amplio (Piñón 1982: 159-160), no es menos cierto que se aprecia perfectamente una larga cola que cae por los cuartos traseros del animal y que hace posible su definición como équido.

Abrigo de la Cerrada del Tío Jorge

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Toro

HISTORIA

Aunque el abrigo sería descubierto por el afamado abate Breuil en 1924, el primer y escueto acercamiento a las pinturas contenidas en el abrigo fue el realizado por H. Obermaier en 1927, y al igual que ocurriría con el abrigo de los Toros de las Olivanas sería objeto de un estudio conjunto más detallado por parte del investigador hispano-alemán y el abate H. Breuil (Obermaier y Breuil 1927). Los ya conocidos trabajos de síntesis realizados por M. Almagro (1970) y A. Beltrán (1968) recogerán la pintura contenida en este abrigo, si bien el trabajo más reciente se corresponde con el realizado por F. Piñón (1982).

LOCALIZACIÓN

A unos 25 kilómetros de Albarracín en dirección a Tormón se localiza una zona de pinares en la que se abre el denominado Prado de Tormón, espacio abierto de grandes dimensiones y de carácter estratégico al converger en él diversos barrancos. En una formación arenisca de grandes dimensiones se abre en su base un abrigo orientado al Sureste y protegido por una visera que alberga una única representación pictórica.

Calco según Collado, 1992

DESCRIPCIÓN

A poco menos de 2 metros con respecto al suelo natural, se pintó la figura de un bóvido en color rojo oscuro orientado a la izquierda. Tan sólo se conserva la mitad anterior del animal y tan sólo una de las patas delanteras, alcanzando casi los 20 centímetros de longitud, advirtiendo al observador que la figura completa contaría con dimensiones nada desdeñables.

El estilo con el que se realizó la figura concuerda con el observado en otras representaciones de bóvidos en Albarracín, una tendencia naturalista en la que algunos elementos corporales aparecen ligeramente desproporcionados, en este caso la cabeza aparece reducida con respecto a la potencia con la que fue realizado el cuello del animal. Los cuernos, relativamente finos fueron realizados de perfil con la típica morfología de medialuna. El bóvido aparece con el cuello inclinado, captado, según Piñón, en un momento de gran tensión, lo que podría inducir a interpretar su actitud como de embestida.

Abrigo de Ceja de Piezarrodilla

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

HISTORIA

Descubierto por H. Breuil en 1926, aparece por vez primera publicado en un breve artículo de H. Obermaier (1927), aunque será retomado poco después por éste y el propio Breuil (1927). Sería más tarde analizado en los trabajos de E. Hernández Pacheco (1959), A. Beltrán (1968 y 1993) y F. Piñón (1982).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza en el prado del Tormón, y su orientación Sureste junto a su ubicación en la zona alta del macizo de areniscas en el que se abre, le permiten dominar un amplio campo de visión sobre el prado.

Toro

DESCRIPCIÓN

La importancia de la representación contenida en el abrigo radica precisamente en que son tres. La figura de un gran bóvido de 66 centímetros de longitud y orientado a la derecha, que sería repintada en diferentes ocasiones y con distintas tonalidades advirtiéndose esta circunstancia a partir de los desconchados producto de la erosión y por el hecho de que se aprecien en el animal dos pares de cuernos de color bien diferenciado.

En opinión de F. Piñón, serían tres las figuras de bóvido. En un primer momento se realizaría el bóvido en tonos blanquecinos, cuya existencia aparece remarcada por la cornamenta en medialuna o perspectiva frontal que se observa entre las astas en lira de tonalidad negruzca pertenecientes a la fase más reciente. De la segunda fase decorativa se advierten ciertos restos de tonalidad clara, ligeramente anaranjada, en la cabeza, cuerna, pecho y lomo del bóvido que aparecen por debajo del pigmento negro. En esta fase, la cornamenta adoptó el formato en lira que será respetado en el siguiente repintado. En un tercer y último momento se repintó nuevamente toda la figura en color negro con las ya mencionadas astas en forma de lira, orejas, cruz bien marcada y cola, todos ellos elementos de componente naturalista que contrastan con el desproporcionado alargamiento del cuerpo y las cortas patas.

Entorno del Abrigo de las Cabras Blancas

Abrigo de las Cabras Blancas

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

HISTORIA

El abrigo fue inicialmente descubierto por Manfred y Katja Bader en 1981, quienes comunicarían su existencia desde Alemania a M. Almagro mediante un sencillo croquis y una fotografía del entorno poco significativa. Estas circunstancias, junto a la anómala ubicación de las pinturas en el techo del abrigo, será el motivo por el que este conjunto no pudiera ser hallado durante años a pesar de conocer su existencia. Con todo, la primera noticia publicada de este conjunto se debe a los Bader y a R. Viñas en una breve nota publicada el mismo año de su descubrimiento.

Sólo el azar haría que durante una acampada organizada por un campamento infantil con sede en el mismo prado del Tormón, fuera un grupo de niños quienes, buscando refugio para pasar la noche, descubrieran por segunda vez el conjunto de las Cabras Blancas.

Conocida la ubicación exacta del friso, se procedió a una revisión de las pinturas bajo la dirección de O. Collado (Collado et alii 1991-1992), si bien es citado en otros trabajos (Beltrán 1993; Utrilla 2000).

LOCALIZACIÓN

Aunque se ubica en las cercanías del prado del Tormón, en el mismo macizo de arenisca en el que se encuentran los abrigos de la Cerrada del Tío Jorge y de Piezarrodilla, su localización en la vertiente contraria a éstos hace que el contexto inmediato del abrigo se circunscriba a una suave ladera poblada de altos pinos. Sin embargo, a escasos 10 metros al Este del abrigo se obtiene una de las vistas más hermosas sobre el prado del Tormón.

En una especie de afloramiento rocoso de desarrollo más horizontal que vertical se abre a modo de cuña un entrante en la zona derecha del mismo, que cuenta con una visera que a modo de techo cubre buena parte de la cavidad de unos cinco metros de profundidad, si bien la roca se resquebraja en su zona izquierda advirtiendo la formación de dos bloques diferenciados.

En la zona derecha del abrigo un saledizo a un metro aproximadamente del suelo y muy ahumado cobija las representaciones de cabras y antropomorfos que componen el conjunto rupestre.

Cabras y arqueros blancos

DESCRIPCIÓN

En el abrigo se distinguen dos frisos o sectores decorados. En el primero de ellos se observan un total de 14 figuraciones, algunas de ellas bastante bien conservadas, son reconocibles. El color blanco de las representaciones contrasta con el fondo negro del techo en el que fueron realizadas. En un espacio bastante reducido, de menos de un metro cuadrado, se desarrolla una escena llena de dinamismo en la que es posible atestiguar la distinta concepción gráfica por la que se representan animales y seres humanos.

Una manada de nueve cabras, machos y hembras, se representó con un marcado aire naturalista en el que se distinguen las orejas, pezuñas, cornamentas en perspectiva semitorcida, corvejones, con buenas proporciones corporales, si bien el artista se permitiría ciertas licencias que estilizan algunas de las figuras en las que se aprecia un mayor desarrollo del cuello y una cabeza ligeramente pequeña. Las diversas actitudes de los animales representados captan el dinamismo y fuerza de la escena. Así, mientras que algunos esperan los acontecimientos, otros se lanzan a la carrera o aparecen con las patas replegadas heridos o muertos a juzgar por las flechas clavadas en sus cuerpos.

La acción se complementa con la aportación humana. Hasta cinco antropomorfos forman parte de la escena participando del mismo dinamismo que los animales, corriendo en pos de ellos y armados, en algún caso, con arcos. La temática cinegética del conjunto aparece meridiana, si bien destaca el diferente tratamiento estilístico recibido por las figuras humanas, por otra parte característica común en el arte rupestre prehistórico. Así, los antropomorfos se corresponden con formas muy estilizadas, cuerpos lineales ligeramente ensanchados en su parte superior para representar los hombros, una pequeña cabeza de tendencia globular alargada y extremidades reducidas a meros trazos sin tratamiento anatómico, excepto un corto trazo que representa el pie. Sin embargo, y a pesar de esta simplicidad formal, las extremidades y cuerpo de los antropomorfos gozan de una gran fuerza dinámica gracias a la curvatura de sus líneas, dando la sensación de que flotaran.

A unos 50 centímetros por debajo del primer conjunto se encuentra el denominado sector II, compuesto sólo por dos representaciones de color rojo. Éstas se corresponden con un arquero con las piernas abiertas, cabeza de tendencia globular y con un posible tocado de pluma, cuerpo rectilíneo y con arco y haz de flechas. El segundo de los restos conservados se muestra muy parcialmente conservado, aspecto éste que permite tan sólo aventurar su definición como otro posible antropomorfo.

Abrigo de la Paridera

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

HISTORIA

La única actuación dirigida al análisis y estudio de las pinturas rupestres del abrigo de la Paridera de Tormón se realizó en 1994, una única campaña dirigida por A. Beltrán (1997), en la que se pondrá de manifiesto la importancia de un conjunto con un número escaso de representaciones.

LOCALIZACIÓN

La estación decorada se haya en las proximidades de otros abrigos con pinturas rupestres, como el abrigo de las Cabras Blancas o el de la Ceja de Piezarrodilla, que se concentran en las inmediaciones de un claro boscoso denominado Prado de Tormón, en el término municipal del mismo nombre. La proximidad de las estaciones decoradas hace que compartan el mismo entorno de afloramientos de areniscas rojas vestidos con un bosque de pinares en los que se abren diversos calveros o prados con los que parecen relacionarse algunos de los abrigos decorados de Albarracín y alrededores.

En el abrigo las representaciones pictóricas se distribuyen en un espacio bastante reducido de apenas 30 centímetros de ancho por 15 de alto, sobre un soporte rocoso que podría haberse alisado previamente con la finalidad de preparar el espacio a decorar.

Escena

Calco según Beltrán, 1997

DESCRIPCIÓN

Tan sólo se observan cuatro figuraciones, todas ellas, según Beltrán, consideradas levantinas. En la realización de las mismas se emplearon dos colores básicos, el negro y el blanco, para el que sería posible establecer diferentes matices.

La primera de estas representaciones se identifica como un cáprido realizado en negro y orientado a la derecha que se muestra parcialmente conservado. Tan sólo se aprecia la mitad delantera del animal, habiéndose perdido por completo los cuartos traseros y prácticamente la totalidad de las patas. Se observa con cierta claridad parte del lomo y del pecho, así como el cuello erguido y una cabeza triangular de la que surgen dos cuernos ligeramente curvados y paralelos entre sí.

Yuxtapuesta a esta figura, a su derecha, se representó a un antropomorfo en blanco, definido como una mujer, caracterizada por un aire estilizado en la plasmación del cuerpo. Éste adopta una morfología casi lineal en su zona inferior, apreciándose un ensanchamiento en los hombros que dan paso sin solución de continuidad a una cabeza un tanto alargada en la que se daría cierto tratamiento a la melena de la que, según Beltrán, llevaría prendidos unos adornos o pendientes. Los brazos son filiformes y parece portar en el izquierdo un objeto rectilíneo que se bifurca en su extremo superior, mientras que el brazo derecho se prolonga en una extraña forma curva que pasa por delante del cuerpo, aunque tal vez pudiera interpretarse como un objeto de morfología curva. La identificación de la figura como una representación femenina viene de la interpretación, según Beltrán, de la representación de los senos y por vestir falda, si bien la mala conservación de la parte inferior de la figura le impide hacer más precisiones.

Escasos centímetros a la derecha del grupo definido se observan los restos mal conservados de otro antropomorfo, también de coloración blancuzca, e identificado, como el anterior, como una mujer. Tan sólo es posible observar la zona superior del cuerpo de forma triangular, habiéndose perdido el resto del mismo, las piernas y buena parte de la cabeza, en la que se apreciarían unos elementos decorativos afines a los de la otra representación antropomorfa. Los brazos se conservan también parcialmente, si bien se aprecia que el izquierdo aparece flexionado mientras que el derecho se figuraría tendido hacia abajo.

Abrigo de Prao Medias

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Ciervos

HISTORIA

El abrigo de Prao Medias fue descubierto en el verano de 2008, por. L. Fortea, Agente de Protección de la Naturaleza, y R. Canet, en el transcurso de trabajos forestales. Comunicado el hallazgo al Gobierno de Aragón se procedió a su documentación y delimitación (Royo Guillén 2009c)

LOCALIZACIÓN

El nuevo abrigo se localiza en el extremo Este del término municipal, en el recodo de un barranco que deriva a una pequeña zona llana en la que se localiza un depósito de agua. Se trata, hasta el momento, del enclave rupestre, dentro del término de Tormón, más alejado del núcleo de estaciones decoradas del Prado del Tormón.

El abrigo, con apenas 1 m de desarrollo de visera, se abre en una formación de rodeno, sobre una plataforma rocosa a unos 20 metros sobre la margen derecha del barranco. El acceso resulta sencillo, tomando como referencia el depósito de agua mencionado, al que se accede a través de una pista desde la carretera de Tormón.

DESCRIPCIÓN

El conjunto cuenta con tres representaciones pictóricas de temática animal y de estilo muy naturalista. Entre éstas destacan dos preciosas figuraciones de posibles cérvidos, en color rojo vinoso, orientados a la derecha y desigualmente conservados, como en el caso de las cabezas y cornamentas mucho menos definidas que los cuerpos. En su realización se empleó la tinta plana con un cuidado casi preciosista en el trazado de las formas. Ambos motivos se caracterizan por la representación de un cuerpo masivo y poderoso que contrasta abiertamente con la realización de unas patas muy finas y perfectamente modeladas en las que se aprecian detalles como el corvejón. El ubicado más a la derecha, es el mejor conservado, aunque la cabeza, parte del cuello y cornamenta son poco visibles, mientras que el localizado a la izquierda tan sólo conserva su parte delantera, habiendo desaparecido los cuartos traseros. Estas representaciones parecen ocupar la zona preferente del conjunto, y en evidente relación entre sí, ya que se figuraron yuxtapuestas.

El tercer motivo, unos 30 cm por encima de los anteriores, esta realizado en color blanco, orientado hacia la derecha y solo se aprecian los cuartos traseros del animal. Entre esta figura y los ciervos rojos aparecen restos pintados en rojo y en blanco de difícil identificación.

Abrigos del Barranco de la Casa Forestal I, II, III

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Entorno del abrigo de la Casa Forestal III

HISTORIA

El descubrimiento de los dos primeros abrigos se produjo por parte de R. Canet en verano de 2008, en el transcurso de una serie de trabajos forestales desarrollados en el término municipal de Tormón. El tercer enclave fue hallado de forma casual por R. Canet en el verano de 2009. Comunicado el hallazgo al Gobierno de Aragón, se procedió a su documentación y delimitación (Royo Guillén, 2009a y 2009b).

LOCALIZACIÓN

El primero de los abrigos se ubica en dirección Noroeste con respecto al conjunto del Prao Medias, en una formación de rodeno localizada a media ladera en la vertiente izquierda del mismo barranco. A unos 200 m en dirección Sureste del anterior, se abre el segundo de los conjuntos, al pie de un afloramiento de arenisca y rodeado por un denso bosque de pinos. El abrigo del Barranco de la Casa Forestal III se localiza a tan sólo 25 m al Suroeste del segundo, al pie de del citado afloramiento.

Siguiendo la pista que discurre por el fondo del barranco de la Casa Forestal, se accede fácilmente a las cercanías de las tres estaciones.

Abrigos del Barranco de la Casa Forestal I, II, III

Cabra. Casa Forestal I

Toro. Casa Forestal II

DESCRIPCIÓN

El primero de los abrigos conserva varias figuraciones de temática zoomorfa, en tinta plana de color blanco y estilo levantino. Destaca una bella figura de cabra, orientada a la derecha, de la que se conserva la parte superior del cuerpo, cuello, cabeza y dos grandes cuernos curvados hacia atrás en perspectiva correcta. Por delante de esta figura se aprecia un cérvido con astas bien desarrolladas.

A la derecha de las figuras anteriores, se aprecian otros restos de pintura entre los se pueden reconocer dos cuadrúpedos de reducido tamaño que podrían identificarse como cápridos.

El abrigo del Barranco de la Casa Forestal II cuenta con una decena de representaciones agrupadas en un único panel, en el que se pueden identificar figuras de estilo levantino y esquemático tanto en color blanco como en rojo. Entre todos los motivos sobresale la imagen de una cabra con dos cabezas, que parece corresponderse con un repintado en el que se emplearon el color rojo y el blanco. Se aprecian, además, otras representaciones, tanto animales como antropomorfos y una serie de signos esquemáticos de muy difícil interpretación.

Por su parte, el abrigo del Barranco de la Casa Forestal III, está ubicado en la parte baja del afloramiento rocoso y protegido por una visera irregular. El panel pintado se encuentran en la parte izquierda, a muy poca altura del suelo actual

Se conserva únicamente la representación de un cáprido de tendencia naturalista, orientado a la derecha y en color blanco. La figura está prácticamente completa, apreciándose bien los cuartos traseros y delanteros, así como el cuerpo, cuello y cabeza, de morfología triangular, en la que se destacan dos cuernos curvados hacia atrás.

Abrigos de la Hoya de Navarejos I, II, III, IV y V

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Entorno de la Hoya de Navarejos

HISTORIA

El descubrimiento de los dos primeros abrigos se produjo por parte de L. Fortea y R. Canet en verano de 2008, en el transcurso de una serie de trabajos forestales desarrollados en el término municipal de Tormón. El tercer enclave fue hallado de forma casual por R. Canet en el verano de 2009. Comunicado el hallazgo al Gobierno de Aragón, se procedió a su documentación y delimitación (Royo Guillén, 2009a y 2009b).

LOCALIZACIÓN

El primer abrigo, de grandes dimensiones y orientado al Este, se ubica a un kilómetro del conocido Prado de Tormón, en las inmediaciones de una zona llana y relativamente abierta, en la que afloran diversos macizos de arenisca cuyas oquedades han sido tradicionalmente aprovechadas como rediles para el ganado.

Como en el primer caso, el acceso al segundo abrigo resulta sencillo, si bien las dimensiones del mismo son más reducidas, la Hoya de los Navarejos III cuenta con una magnífica vista de las zonas llanas y se localiza a unos 100 m al Este del primer conjunto. En las proximidades del segundo abrigo, a unos 25 m al Este, se encuentra el de Hoya de los Navarejos IV, manteniendo contacto visual entre sí. A unos 80 m al Oeste del tercer conjunto se ubica el de la Hoya de los Navarejos V, orientado al Sureste, cercano ya a la confluencia del barranco que da nombre a las estaciones decoradas con el Barranco de la Casa Forestal de Tormón.

Abrigos de la Hoya de Navarejos I, II, III, IV y V

Arqueros. Hoya de Navarejos I

Antropomorfo. Hoya de Navarejos I

DESCRIPCIÓN

En la Hoya de los Navarejos I destaca la ausencia total de representaciones animales, aunque se ha documentado la existencia de mas de una docena de figuraciones humanas, muy estilizados y realizadas en color blanco, que parecen conformar una compleja escena de lucha, así como un pequeño cruciforme de color rojo. Algunas de estas figuraciones antropomorfas aparecen con el cuerpo inclinado hacia delante, casi en ángulo de 90º, con los brazos extendidos en la misma dirección y sujetando un arco. En algunos casos se observa cierto tratamiento en el detalle de la cabeza y de las pantorrillas. Todo el panel pintado ocupa un friso rocoso, suspendido a 4 metros de altura.

La Hoya de los Navarejos II es de dimensiones modestas, y solo se ha detectado un pequeño panel en el que se aprecian, al menos, tres antropomorfos realizados en color blanco, cuyo estilo lo pone en relación con el anterior. Hay que destacar una de las figuras, muy estilizada, con cabeza globular rematada con dos adornos semejantes a plumas. En una mano parece portar un instrumento de morfología curva que podría interpretarse como un bumerán.

Descubierto en la primavera de 2009, la Hoya de los Navarejos III, está compuesto por tres paneles bien diferenciados en los que se han podido documentar representaciones zoomorfas de tendencia naturalista en colores que pueden ir del rojo oscuro o casi negro, hasta el blanco, y entre las que se aprecian una decena de representaciones de bovidos. Destacan, en el panel 1, una cabeza de toro de excepcional calidad artística, y otros dos toros completos, en el panel 2, así como un posible cáprido o cérvido y restos de manchas inidentificables.

La estación de la Hoya de los Navarejos IV se reduce a un único panel ubicado en una pequeña oquedad rocosa en la parte baja de una gran formación de rodeno. Se representaron tan sólo dos motivos en color negro y de estilo esquemático, un cruciforme y un motivo lineal que difícilmente podría definirse como un antropomorfo.

Abrigo del Huerto de las Tajadas

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Cuadrúpedo

Calco según Collado: 1992

HISTORIA

Fue T. Ortego el primero que publicó las figuras de este abrigo en 1951, si bien recibiría la denominación con la que se conoce en la actualidad a partir del estudio de M. Almagro (1952). El estudio más reciente se debe a F. Piñón, quien realizará un análisis sistemático de las figuraciones contemplando la realización de nuevos calcos (Piñón 1982: 123-127).

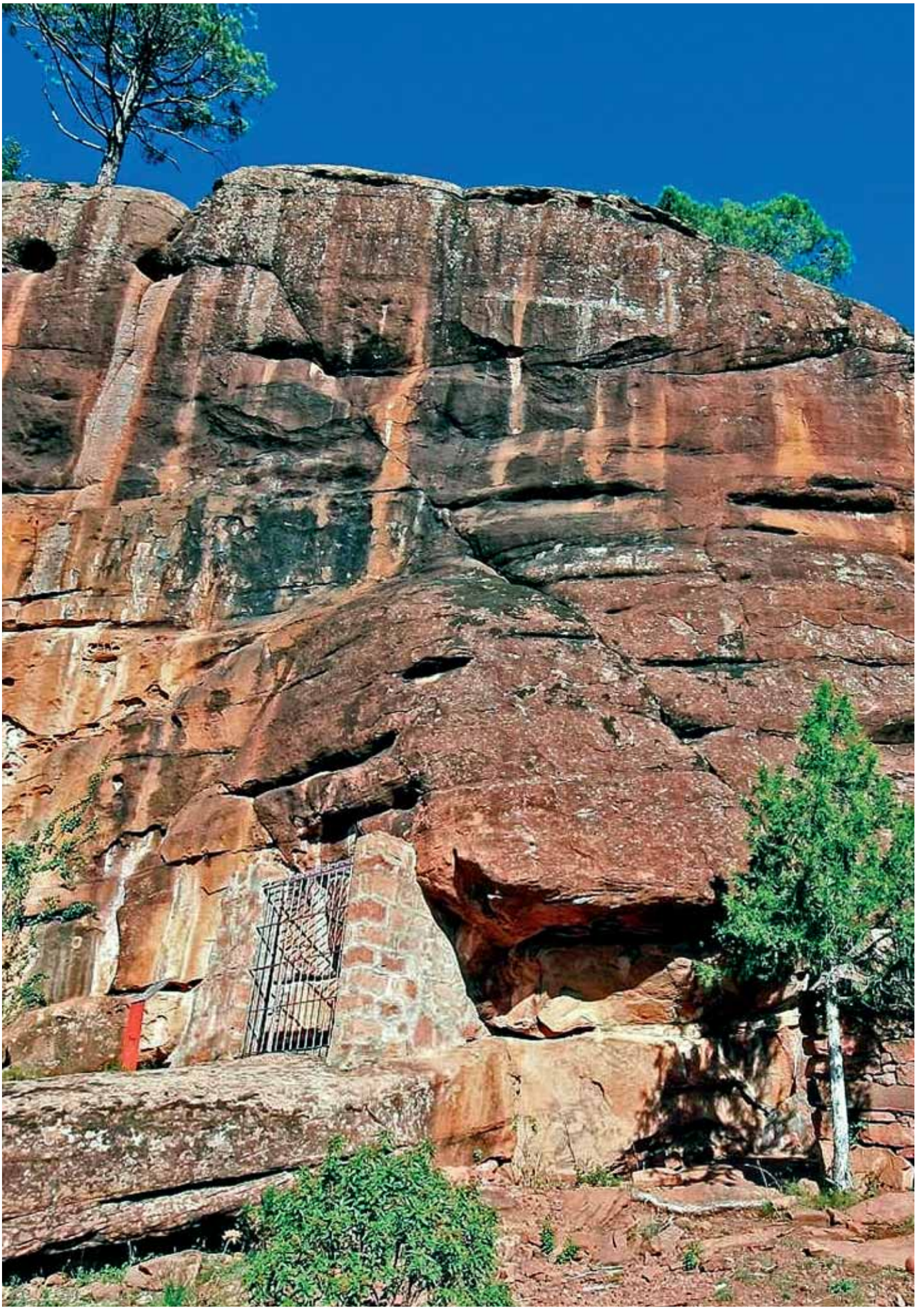
LOCALIZACIÓN

La ubicación estratégica que ocupa este abrigo viene determinada, como ha señalado Piñón, por la confluencia del barranco de los Canales, la cañada de la Balsilla y los callejones del Toril. Es en esta zona donde surge un afloramiento de arenisca en cuya cara Noreste se realizarían las pinturas bajo la protección de un saliente rocoso de casi dos metros.

DESCRIPCIÓN

Son siete los restos pictóricos contenidos en el abrigo. Dos de ellos resultan apenas perceptibles por su mal estado de conservación lo que, unido a la simplicidad de su temática (meros trazos lineales), hace imposible su clasificación figurativa. Dos cruciformes fueron realizados con un pigmento blanquecino en la zona más alta del panel. Una de las representaciones mejor conservadas se corresponde con una formación de pequeños puntos rojizos que describe una forma oval irregular, bastante alargada y terminada en sendas puntas cuyo interior es divido en dos partes por una nueva alineación de puntos que une los vértices de la figura.

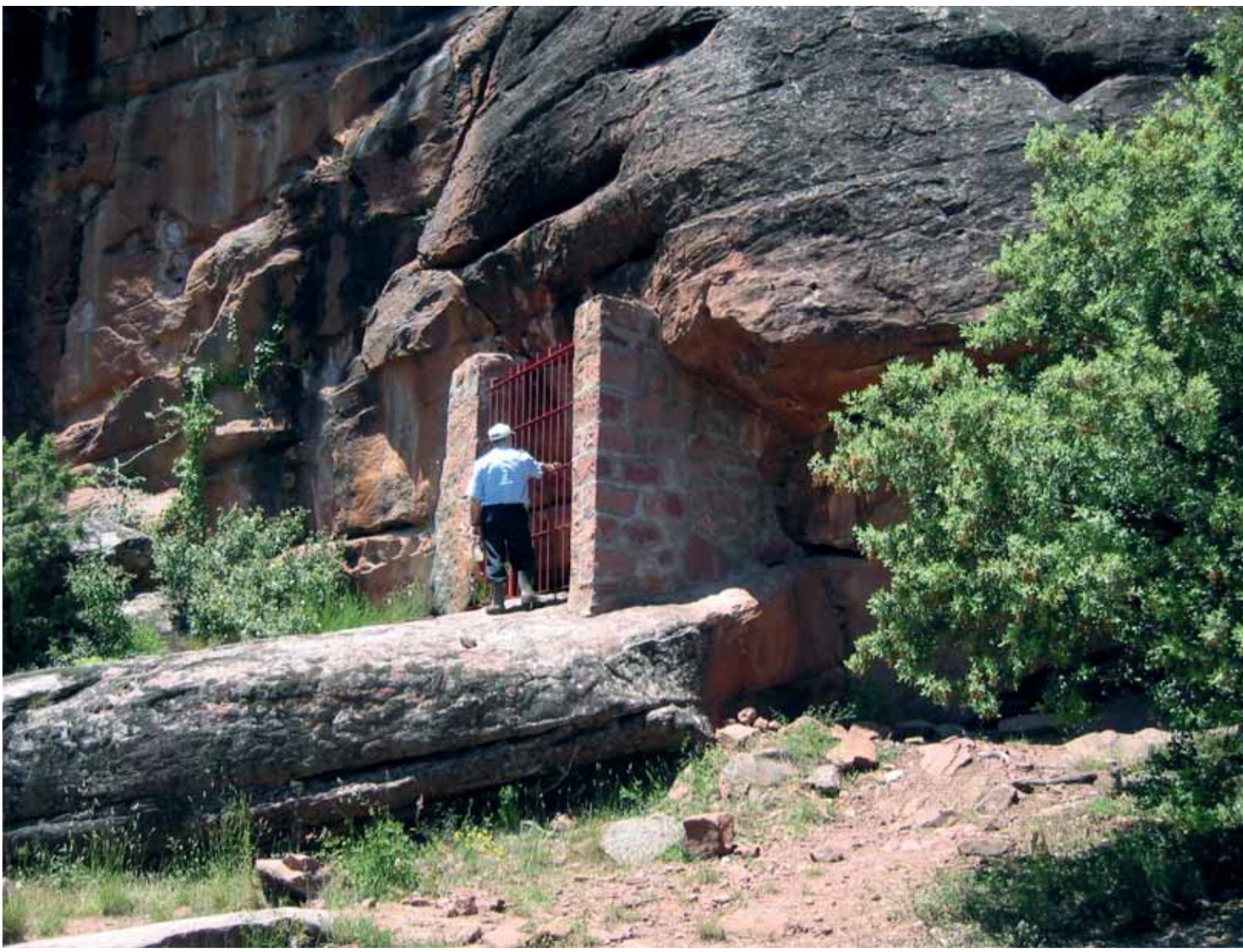
Las otras dos representaciones resultan bien reconocibles como especies animales. La primera ha sido definida como un gamo (Piñón 1982: 123) orientado a la derecha y de color rojizo, de tendencia naturalista aunque de cuerpo y cuello masivos, cabeza coronada por dos trazos lineales como orejas, cuatro finas patas que parecen adoptar una cierta forma de paréntesis, y una larga cola que parece hacer más viable su identificación como bóvido o équido. Otra figura animal, tal vez un équido, de color blanco, fue realizada a la derecha de la anterior y con la misma orientación, si bien el estilo que refleja su confección resulta más tosco y de tendencia más esquemática. Nuevamente el cuerpo y el cuello resultan relativamente masivos, observándose en la cabeza las mismas protuberancias que en la figura anterior; sin embargo, las patas resultan más rígidas, meras líneas verticales rectilíneas y sin guardar las distancias correctas acentúan la falta de proporción en los cuartos traseros del animal, que cuenta con una cola de notables dimensiones y morfología curvilínea.



Abrigo de La Paridera de las Tajadas (Bezas)

Abrigo de La Paridera de las Tajadas

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



HISTORIA

En la misma zona en la que se localiza el abrigo del Huerto de las Tajadas, y en el contexto de los trabajos de prospección realizados por T. Ortego, fue hallado el abrigo de la Paridera de las Tajadas o de la Tajada de En Medio como fue inicialmente denominado (Ortego 1951). Con posterioridad, este conjunto sería incluido en la realización de diversos trabajos de síntesis como los de M. Almagro (1952), E. Hernández Pacheco (1959), A. Beltrán (1968) o F. Piñón (1982).

LOCALIZACIÓN

Apenas a 100 metros al Noroeste del abrigo del Huerto de las Tajadas, en perfecta conexión visual y frente a una relativamente amplia zona llana, se haya el conjunto de La Paridera, abriéndose el friso en el que se localizan las pinturas en la base de un imponente afloramiento rocoso.

Abrigo de La Paridera de las Tajadas

Cierva

DESCRIPCIÓN

Son nueve los restos pictóricos encontrados en este abrigo y en diferente grado de conservación, constatándose además una variabilidad cromática y estilística en función de la temática.

El panel decorado aparece dividido por medio de una grieta natural de la roca, permitiendo el desarrollo de dos frisos bien diferenciados. En la mitad superior del panel aparecen representadas las figuras de color blanco o blanco-anaranjado relacionadas, cuando son reconocibles, con especies animales, saliéndose de esta norma una única figuración humana que en actitud dinámica se desplaza hacia la derecha con una especie de tocado en la cabeza y un objeto ahorquillado en una de las manos. Enfrentada a los restos de un probable cérvido ubicado en la parte superior derecha del panel encontramos, en el extremo opuesto, la mitad anterior de una exquisita cierva blanca orientada a la derecha de estilo naturalista en la que las dos patas delanteras, elegantemente representadas, aparecen abiertas formando un ángulo agudo que permiten sustentar el peso del cuello y cabeza inclinados hacia delante en actitud de pastar o beber.

Ciervo

En la zona inferior del friso se representaron las figuras de color rojo: restos de pigmento inidentificables, dos antropomorfos y un ciervo macho. Las figuras humanas fueron realizadas dándose la espalda, siguiendo en su ejecución convenciones semiesquemáticas, en las que el cuerpo se conforma a partir de un eje lineal vertical en el que el pintor refleja ligeros abultamientos que parecen corresponderse con vestimentas, mientras que finos trazos lineales configuran las piernas y los brazos. Uno de los antropomorfos, según Piñón, levanta con los brazos una especie de elemento palmiforme, que tal vez pudiera interpretarse como los dedos de las manos.

En la zona derecha del friso, a unos 50 centímetros por debajo de la figura de cérvido blanco, se pintó otro ciervo, éste de color rojizo y en posición oblicua con respecto al eje horizontal, realizado con buenas proporciones corporales y hasta cierto realismo en el tratamiento de las extremidades que contrasta abiertamente con la inusual representación de las astas con un desarrollo horizontal que tal vez significara, junto con la rigidez y disposición diagonal de la figura, la plasmación del animal muerto.

Abrigo Contiguo a La Paridera

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Ciervas blancas

HISTORIA

Descubierto en las mismas circunstancias que el abrigo de La Paridera por encontrarse muy cercano a éste. También en este caso, el estudio más reciente sobre estas pinturas es el aportado por F. Piñón (1982).

LOCALIZACIÓN

A escasos metros del abrigo de La Paridera, el abrigo Contiguo se abre hacia el Sureste, dominando una zona llana y baja despejada de árboles.

DESCRIPCIÓN

Nuevamente se advierte el uso de diferentes colorantes en la realización de las pinturas del abrigo, si bien la tonalidad rojiza se encuentra representada tan sólo por una mancha sin forma definida. En tonos blanquecinos fueron realizadas dos representaciones de cérvidos de tendencia naturalista componiendo una bucólica escena. La primera figura se definiría como una cierva de elegantes proporciones en la que se observa el contorno de la figura: cabeza, cuello, lomo, cuartos traseros, panza y patas sin que el interior del cuerpo aparezca pintado. Ciertos detalles anatómicos, como las orejas, corvejones y pezuñas, fueron representados de perfil, con la convención de patas delanteras en V invertida apreciada también en el abrigo de la Paridera. La cierva inclina el cuello y la cabeza simulando la acción de beber y comer. En este sentido resultan interesantes dos trazos lineales y paralelos entre sí realizados en la misma tonalidad cromática que la cierva y que se desarrollan a escasos centímetros de la boca del animal, de forma que, tal vez, pudieran interpretarse como un curso de agua al que se acerca a beber.

La otra representación se identifica también con la figura de un cérvido de color blanco que, con los mismos rasgos naturalistas que el anterior, se desplaza con la cabeza erguida hacia la derecha.

Abrigo del Arroyo de Bezas I

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

HISTORIA

Este abrigo fue descubierto por R. Martínez Domingo, vecino de la localidad de Bezas, el cual, a comienzos del año 2004, comunicó el hallazgo al Seminario de Arqueología y Etnografía Turolense, procediéndose, con posterioridad, a la catalogación y documentación previa de este nuevo conjunto, así como a su protección física.

LOCALIZACIÓN

Localizado en las cercanías del Conjunto de Las Tajadas de Bezas, se accede a la estación desde el sendero que conduce a Las Tajadas hasta el fondo del barranco o Arroyo de Bezas, y seguir su curso hasta una explanada con un gran farallón de rodeno a cuyo pie discurre el cauce actual del arroyo, desviado un poco antes por el arrastre, en una barrancada lateral, de la escombrera de una mina abandonada. El recorrido discurre entre un denso pinar y zonas de pastizal, carrizo, sargas y chopos que pueblan el fondo plano del arroyo de Bezas.

Abrigo del Arroyo de Bezas I

Toro

DESCRIPCIÓN

El abrigo, orientado hacia el Suroeste, ocupa una gran diaclasa del farallón rocoso que cae a pico sobre el cauce del arroyo de Bezas. El panel pintado se encuentra aproximadamente a dos metros sobre el cauce del arroyo protegido por un alero rocoso. Se han identificado dos figuras naturalistas de bóvidos, ubicados uno encima del otro, se realizaron en color rojo, aunque con tonalidades distintas.

La figura superior, representa un toro en actitud estática, se conserva prácticamente completo; mide 40 centímetros de longitud, y se realizo en tinta plana de tonalidad rojo-vinosa. Destacan los cuernos en perspectiva torcida, aunque el morro y la parte central del cuerpo han desaparecido por desconchados del soporte rocoso. El segundo bóvido, situado bajo el anterior, pintado también en tinta plana, aunque en tono rojo-carmín, conserva el cuerpo y parte de los cuartos traseros, habiendo desaparecido toda su parte delantera. Las convenciones estilísticas de estos bóvidos, permiten encuadrarlos en el programa iconográfico levantino más clásico del conjunto estudiado hasta la fecha en la Sierra de Albarracín, con paralelos formales evidentes en el toro representado en Ceja de Piezarrodilla.

Asimismo, merece la pena destacar que la ubicación del panel pintado, mirando al barranco y su situación topográfica, permiten intuir una funcionalidad del mismo relacionada con el agua y con el propio lugar como paso obligado del ganado.

Abrigo del Campanario

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

HISTORIA

El descubrimiento de este conjunto, producido en 2004, se debe a dos vecinos de Bezas, J. Sánchez y A. Martínez, quienes comunicarían el hallazgo de manera inmediata a las autoridades pertinentes, momento en el que se inició la catalogación y documentación previa del abrigo, que continúa en estudio.

LOCALIZACIÓN

La estación rupestre, de difícil acceso, se localiza en el extremo noroccidental del conjunto de Las Tajadas, frente al yacimiento de la Peña del Hierro. Para llegar al enclave es preciso entrar por la pista de Valdepesebres desde la Casa de Dornaque, hasta llegar a la parte posterior de los imponentes peñascos de rodeno que enmarcan la zona de Las Tajadas, accediéndose al abrigo por una estrecha fisura formada por los bloques caídos. Desde este enclave se disfruta de una uno de los paisajes más bellos de la sierra de Albarracín, obteniéndose una espectacular panorámica de la zona, en especial de las muelas de Las Tajadas, que dominan profundos barrancos y un denso pinar.

DESCRIPCIÓN

El abrigo, de modestas dimensiones y orientado hacia el Este, se abre en la cima de un farallón rocoso que cae a pico sobre el barranco que lo separa de la Peña del Hierro Hasta el momento sólo se han documentado seis figuras de estilo esquemático pintadas con trazo simple, a escasamente un metro de altura del suelo rocoso del abrigo. Las representaciones aparecen agrupadas, con una pareja de motivos que pueden relacionarse, compuestos por dos antropomorfos, uno de ellos con tronco recto, brazos en cruz y piernas en ángulo, y el contiguo con tronco recto y brazos y piernas en cruz. El resto de motivos se completa con un pectiniforme o posible zoomorfo, junto a otros trazos de identificación dudosa.

Abrigo de Los Callejones I

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

HISTORIA

El abrigo fue descubierto en 2004 por P. Alonso, vecino de Bezas, quien trasladó la noticia al Guarda de Monumentos de Albarracín, que a su vez comunicó el hallazgo a la administración autonómica. Ese mismo año se procedió a la catalogación y documentación previa del conjunto, ejecutándose la protección física al año siguiente. El conjunto pictórico se encuentra en estudio.

LOCALIZACIÓN

La estación rupestre se localiza al Noroeste de la población de Bezas, en la margen izquierda de un suave barranco que desemboca al norte del núcleo urbano. Se accede tomando el camino del cementerio viejo, hasta una pequeña plataforma que domina desde el Sur el tramo central del barranco que recorre la partida de Los Callejones. Desde ahí, se desciende por una suave pendiente por un sendero hasta el cauce seco de dicho barranco que, tras cruzarlo, conduce directamente al abrigo pintado.

DESCRIPCIÓN

El abrigo se abre en un espolón de rodeno situado muy cerca del cauce del barranco y orientado al Sureste. De mediano tamaño, tiene 7,50 metros de boca, 2,30 metros de altura y un voladizo de apenas un metro. La pared decorada es vertical y bastante lisa, aunque presenta gran cantidad de desprendimientos del soporte rocoso, que han provocado la pérdida de una parte muy significativa de las representaciones pintadas, problema agravado por el uso durante mucho tiempo del lugar como refugio ocasional de pastores que han dejado señales de hogueras.

Toro

Se han identificado una veintena de figuras repartidas en dos paneles. Las representaciones se encuentran a una altura media con respecto al suelo de 1,50 metros y aunque pueden encuadrarse dentro del estilo levantino, lo cierto es que suponen una novedad en el conjunto de la Sierra de Albarracín, percibiéndose una clara tendencia hacia la estilización e incluso hacia la esquematización.

Entre estas representaciones podemos identificar tanto figuras aisladas de cuadrúpedos indeterminados, como de bóvidos, posibles cérvidos y algún cáprido, junto a otras que forman escenas posiblemente de caza, a juzgar por la presencia de un arquero bien conservado marchando hacia la izquierda y con una piernas desproporcionadamente cortas con respecto al cuerpo alargado cuya cabeza parece llevar un tocado o peinado abombado a los lados.

Las figuras del panel 1 aparecen todas pintadas en tinta plana y con una tonalidad predominante en rojo vinoso o violáceo, frente a la media docena de figuras del panel 2, también realizadas en tinta plana, pero con un tono más fuerte, rojo carmín o anaranjado. En este panel se desarrolla una escena de enorme interés y cargada de un profundo significado ritual: al lado de un bóvido muy estilizado de patas cortas y largo cuerpo con extraña cornamenta en una actitud muy dinámica, se aprecia un antropomorfo muy estilizado que parece llevar o sujetar a un ciervo mal conservado con un ronzal o cuerda, mientras una posible cierva aparenta contemplar la escena o seguir al ciervo.

Abrigo de la Cueva de la Peña de la Moratilla

HISTORIA

El conjunto ha sido objeto de diversas alusiones dado el importante número de representaciones que contiene (Collado et alii, 1985; Beltrán, 1986: 51), si bien la monografía del conjunto todavía no se ha editado.

LOCALIZACIÓN

El acceso desde la carretera que conduce de Frías de Albarracín a Cuenca es sumamente sencillo. A un kilómetro de la localidad se inicia un sendero balizado que, en unos 180 metros, finaliza al pie del abrigo, abierto en la zona final de un espolón rocoso orientado hacia el Sur. Para llegar hasta el mismo, situado a cierta altura sobre el terreno, se han acondicionado unos escalones de obra y una barandilla para ayudar a superar el último desnivel, bastante empinado y de roca natural.

El dominio visual que se ejerce desde el abrigo es extraordinario, pudiendo contemplarse una amplia zona al Este de Frías de Albarracín, lo que le confiere un particular valor de control territorial. La presencia en las inmediaciones de una fuente puede añadir un nuevo elemento de importancia a la propia ubicación del abrigo.

Posible antropomorfo sobre cuadrúpedo

DESCRIPCIÓN

El conjunto aparece vallado con un cerramiento que se adapta perfectamente a la morfología de la boca. Las dimensiones aproximadas del abrigo son unos 6 metros de alto en la boca por aproximadamente 4 de anchura. Hacia el interior se desarrolla en dos hornacinas separadas por un espolón vertical, alcanzando la más profunda de ellas unos 4 metros.

De entre las más de 50 representaciones de tendencia esquemática que contiene la estación es posible identificar dos paneles con antropomorfos, soliformes, dudosas escenas de equitación así como barras y digitaciones. Esos restos se localizan en la zona más profunda de las referidas hornacinas y en la pared derecha de la oquedad.

Catálogo de Yacimientos: grabados

José Ignacio Royo Guillén. Coordinador

GRABADOS

CATÁLOGO DE YACIMIENTOS CON GRABADOS

HUESCA

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Abrigo de Arpán. Asque - Colungo

ZARAGOZA

Chilos II. Lumpiaque

Mas de Fayonet I. Mequinenza

Valmayor I. Mequinenza

Arroyo del Horcajo I y III. Romanos

TERUEL

Abrigo de Pena I. Valderrobles

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Los Baños II. Ariño

Los Pozos Bolletes. Peñarroyas-Montalbán

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

Abrigo del Barranco Hondo. Castellote

Los Cerradicos de la Masía de Casagranja I-II. Cantavieja

La Estrella I. Mosqueruela

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Callejón Ancho I. Rodenas

Barranco Cardoso I. Pozondón

Abrigo del Medio Caballo. Albarracín

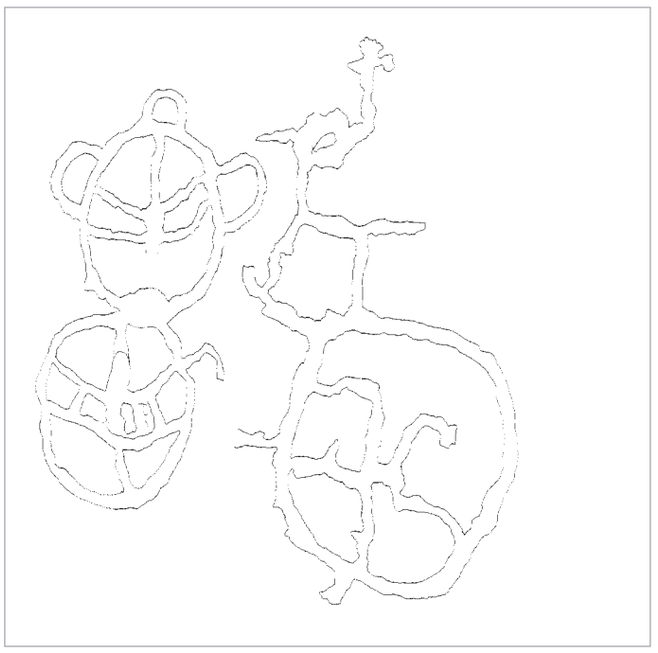
Masada de Ligros I-VII. Albarracín

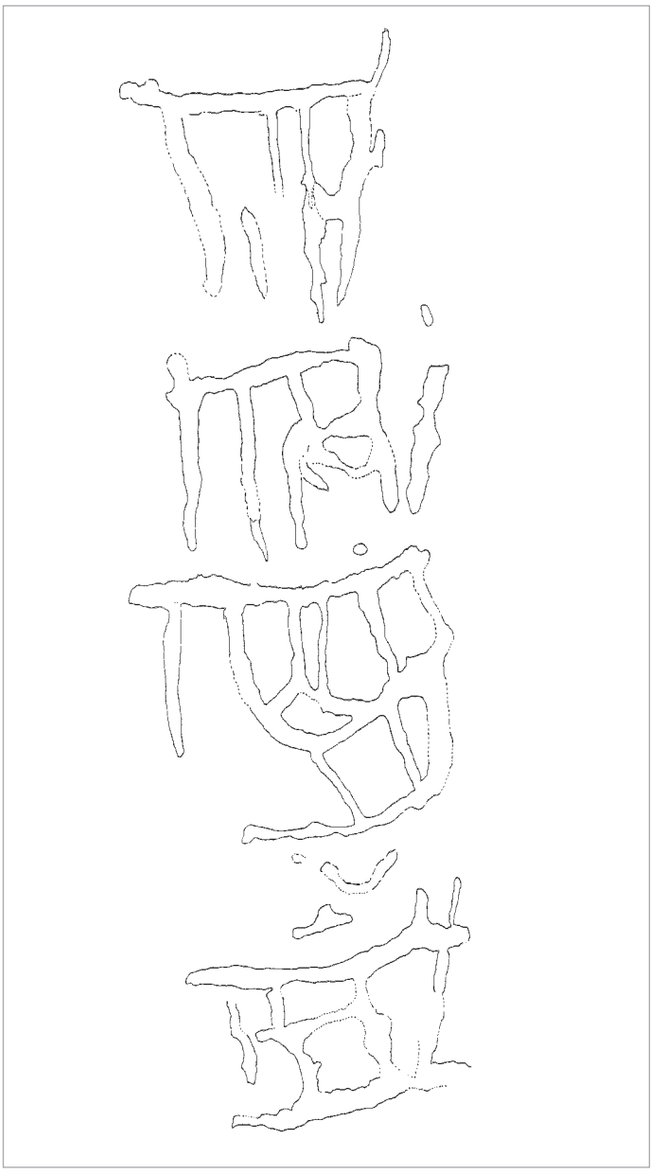
Arroyo de Bezas II. Bezas

FRANCIA
NAVARRA
LA RIOJA
SORIA
GUADALAJARA
CUENCA
CUENCA
VALENCIA
CASTELLÓN
TARRAGONA
LÉRIDA
Parque National des Pyrénées
Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido
Ansó
Canfranc
Formigal
Sigües
Puente de la Reina
Jaca
Broto
Benasque
Maladeta
Bielsa
Vilaller
Castejón de Sos
Sierra de la Peña
Las Bardenas
Sabiñánigo
Boltaña
Arguís
Sierra de Guara
Ayerbe
Graus
Laguarres
Ejea de los Caballeros
Las Cinco Villas
HUESCA
Almudébar
Angües
Benabarre
Las Pedrosas
Sesa
Barbastro
Tauste
Zuera
Grañén
Monzón
Tarazona
Mallén
Sariñena
Binéfar
Magallón
Alagón
Leciñena
Sierra de Alcubierre
Almacelles
Utebo
ZARAGOZA
Osera
Fraga
Sierra del Moncayo
Torrelapaja
La Almunia de Doña Godina
Candasnos
Fuentes de Ebro
Quinto
Bujaraloz
Los Monegros
Calatayud
Anza
Ateca
Azaila
Caspe
Belchite
Jaraba
Daroca
Hijar
Batea
Maella
Alcañiz
Andorra
Lecera
Cortes de Aragón
Calaceite
Valjunquera
Calamocha
Bello
Bañón
Alcorisa
Montalbán
Monroyo
Bañón del Monte
Aliaga
Torrelacárcel
Perales de Alfambra
Cantavieja
Allepuz
Sierra de Albarracín
Albarracín
TERUEL
Sierra de Gudar
Mora de Rubielos
El Maestrazgo
Sierra de Javalambre
Sarrión
Rincón de Ademuz (Val.)
SISTEMA IBÉRICO
Yacimientos

Abrigo de Arpán E2

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO





Calcos según Baldellou et *alii*, 1993

HISTORIA

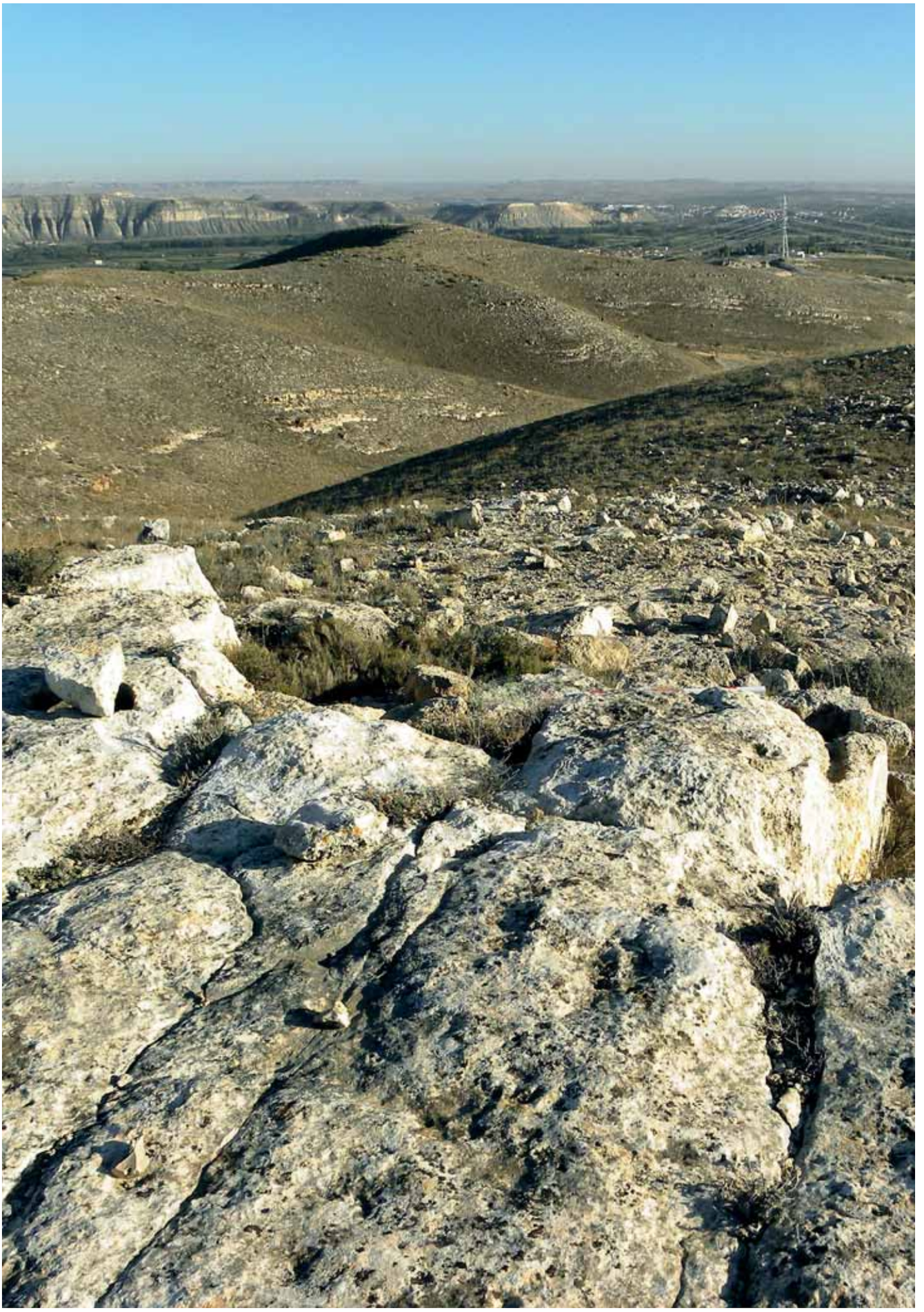
El conjunto de abrigos pintados del Barranco de Arpán fue uno de los primeros descubrimientos realizado por el equipo del Museo de Huesca dirigido por V. Baldellou, aunque los grabados de Arpán E2 se detectaron en 1987, durante las campañas de investigación y calco (Baldellou et alii 1993a: 87-92).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se localiza, en el curso medio del Barranco de Arpán, junto a la torrentera de Peña Roya, unos metros antes del abrigo de Arpán L y a un nivel inferior (Baldellou et alii 1993a: 32-36, láms. 2-3).

DESCRIPCIÓN

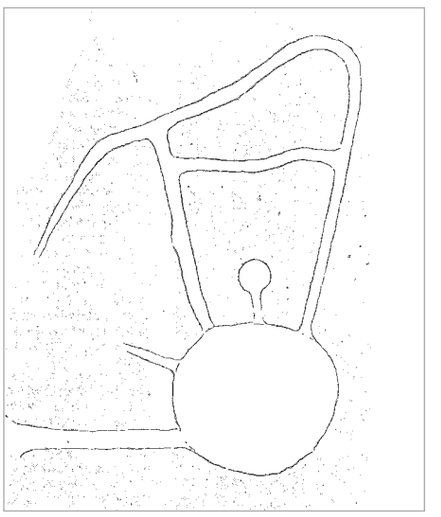
Los grabados, de estilo esquemático, se concentran en el denominado sector 2 de la cavidad. Se han documentado diez motivos realizados por abrasión mediante raspado ancho pero poco profundo (Baldellou alii 1993a: fig. 37). El primer grupo se compone de cuatro motivos de retículas geométricas, de unos 20 cms de tamaño (Baldellou et alii 1993a: 87, fig. 39). Por debajo de éstos, se localizan otros dos grupos de grabados, con motivos circulares u ovalados rellenos de líneas en cruz o paralelas, y una representación zoomorfa identificada como un cérvido dudoso (Baldellou et alii 1993a: 90-92, figs. 40-41).



Entorno del yacimiento Chilos II

Chilos II

Cazoleta y canalillos convergentes



Calco según Perez Casas, 1985

Cazoleta y retícula de canalillos

HISTORIA

Conjunto de insculturas al aire libre descubierto por J. A. Pérez Casas en 1982.

LOCALIZACIÓN

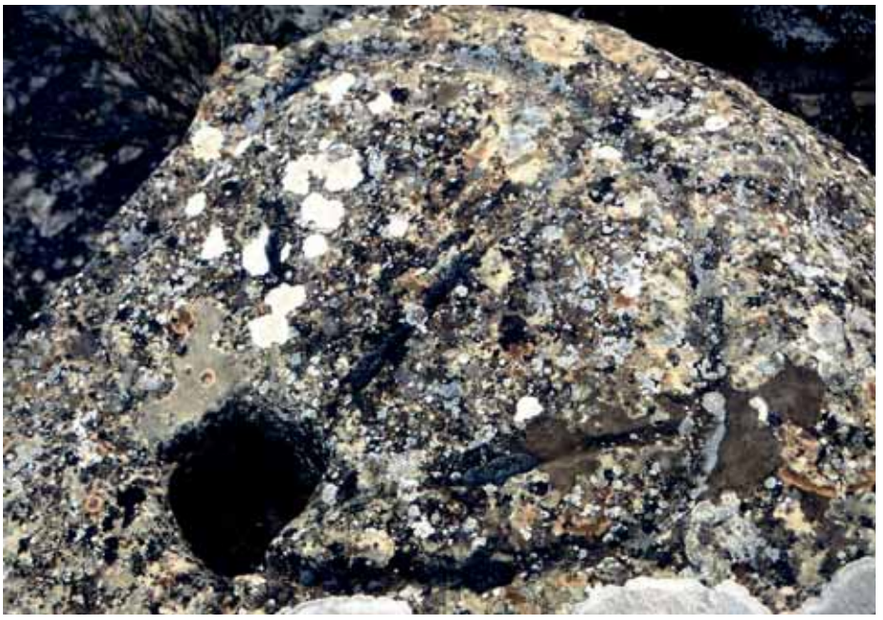
Se localizan al Norte de Lumpiaque, en la margen izquierda del río Jalón. El conjunto se distribuye a lo largo de una serie de bloques rocosos de unos 1.500 metros de longitud.

DESCRIPCIÓN

Los grabados se localizan en la cima de los bloques calizos, en superficies horizontales y aparecen tanto agrupados como aislados. La técnica de factura es el picado, bien marcado, ancho y profundo con perfil en U en las cazoletas y canalillos y de mayor profundidad en las grandes cazoletas o pocetas. Su descubridor estudió 11 agrupaciones de estilo esquemático, cuya tipología corresponde a conjuntos de cazoletas unidas con canalillos que desembocan en pocetas de mayor tamaño (Pérez Casas 1982: 258-260).

Mas de Fayonet I

Cazoleta y canalillos convergentes



Gran cazoleta con canales convergentes

HISTORIA

Descubierto por D. Miguel Ferragut en 1987. Catalogado y dado a conocer en una noticia preliminar (Royo y Gómez 1991b:32)

LOCALIZACIÓN

El yacimiento se encuentra en la cima de una loma amesetada, emplazada en la orilla derecha del Ebro, cerca del meandro de la Magdalena.

DESCRIPCIÓN

Se han documentado tres grandes motivos de entre 0,50 metros y 1 metro, realizados por medio de picado y abrasión, con sección en U, compuestos por grandes pocetas o cazoletas en las que convergen varios canalillos, algunos de ellos formando un arco en torno al hueco principal.

Valmayor I

Conjunto de grabados

HISTORIA

Yacimiento descubierto en 1984 por J.I. Royo y estudiado por este mismo autor siendo publicado su estudio completo con otros yacimientos de las mismas características (Royo 1986-87; Royo y Gómez 1988; Royo y Gómez 1994b: 46-47, fig. 3).

LOCALIZACIÓN

El conjunto de grabados se localiza en el Barranco de Valmayor, en una ladera suave de su margen izquierda y a unos 300 metros de la carretera nacional que conduce de Mequinenza a Caspe.

Calco según Royo Guillén, 1986

DESCRIPCIÓN

El panel se sitúa en una gran roca desprendida del techo del abrigo y ocupa la cara correspondiente a la primitiva zona de contacto con la visera.

Se ha estudiado un interesante grupo de grabados con varias técnicas de ejecución. Los grabados más antiguos, de cronología correspondiente a la Edad del Bronce, son los realizados por la técnica del picado y representan una serie de motivos esquemáticos en los que se han podido diferenciar más de veinte figuras aisladas o combinadas formando un conjunto abigarrado en el que hemos identificado cazoletas y microcazoletas, serpentiformes, retículas cuadradas o rectangulares, ídolos oculados en forma de tridente, otros cruciformes con los dedos de las manos señalados, junto a barras y otros símbolos geométricos (Royo 1986-87: 180-182, figs. 1-2). Alrededor del antropomorfo cruciforme que aparece inscrito dentro de una figura cuadrangular y superpuestos a algún motivo picado, aparecen una serie de grabados filiformes realizados con finas incisiones que representan una decena de motivos en forma de aspa, haces de líneas y una retícula o pectiniforme (Royo 1986-87: 182, fig. 3).

Arroyo del Horcajo I y III

Arroyo Horcajo I, idolo-placa y cazoletas superpuestas

Arroyo Horcajo I, conjunto grabado

HISTORIA

El hallazgo se produjo en 2004 por parte de Ferrán Claudin y Till Ernstson, quienes comunicaron el descubrimiento al Gobierno de Aragón. A lo largo de ese mismo año y durante el 2005, se llevaron a cabo los trabajos de limpieza de los paneles grabados, documentación y protección, completándose el calco y la topografía de las dos rocas, estando pendiente el estudio científico.

LOCALIZACIÓN

Situado a 1 kilómetro al Noroeste de la localidad de Romanos, el yacimiento compuesto por varias rocas al aire libre, se localiza a ambos lados del Arroyo del Horcajo, tributario del Huerva.

Calco de Arroyo del Horcajo I, según Royo Guillén y Maturén, 2005

DESCRIPCIÓN

Las tres rocas que sirven de soporte a los grabados presentan superficies muy lisas, fuertemente patinadas con zonas de costras brillantes. En Horcajo I se han documentado hasta cuatro fases de ejecución. Las dos primeras coinciden con motivos esquemáticos, apreciándose superposiciones. La fase I reproduce un motivo abstracto que parece identificarse con una figura subrectangular, a modo de un ídolo-placa, con los surcos irregulares, de 2 cms de anchura y poco profundos. Aparece rodeado por cazoletas y microcazoletas de contornos irregulares y escasa profundidad, también con fuerte pátina. Las huellas del picado en las cazoletas y en el motivo idoliforme indican que dichos grabados se han realizado con un instrumento lítico, a juzgar por los hoyuelos irregulares donde se aprecian los golpes de percusión tangenciales. Superpuestos al motivo idoliforme, aparecen más de un centenar de grandes cazoletas, de 5 cms de diámetro y 2-3 de profundidad, las cuales conforman figuras de tendencia circular o bien líneas paralelas que constituyen la fase II. Los grabados de esta fase también se han realizado por picado, pero éste es mucho más potente, regular y profundo, lo que indica que han podido realizarse con un instrumento metálico. Con sucesivas superposiciones, documentan dos fases más de grabados. La fase III, coincide con una intrincada maraña de grabados incisos filiformes que corresponde a un panel en el que aparecen inequívocamente representaciones de época celtibérica, mientras que la última fase o IV ya correspondería a escasos motivos incisos de época altomedieval, con representaciones de armas superpuestas a los grabados protohistóricos.

Abrigo de Pena I

Abrigo de Pena I

Conjunto de motivos grabados

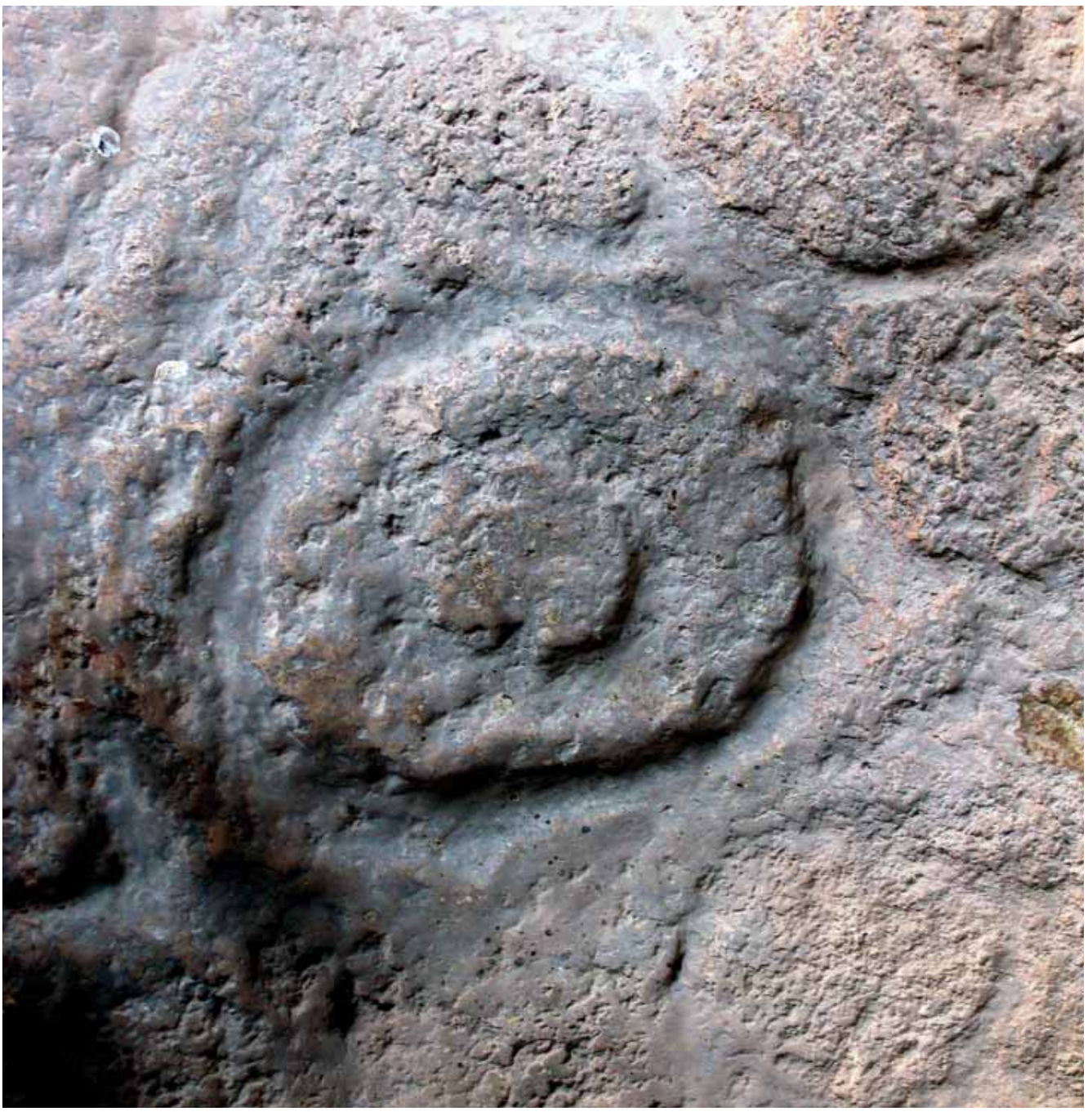
Grabados circulares

HISTORIA

Los grabados fueron localizados por E. Boix en 1993 y publicados por N. Ramón (Ramón 1997).

LOCALIZACIÓN

El abrigo se encuentra en un estrechamiento del río Pena, en un espolón calcáreo a más de cincuenta metros sobre el cauce.



Círculos concéntricos

DESCRIPCIÓN

El conjunto se localiza en el interior de un abrigo de grandes dimensiones, orientado al Sureste y fuertemente inclinado, presentado en todo el suelo la roca, sin ningún tipo de sedimento. Los paneles decorados con pintura y grabados se reparten a derecha e izquierda del abrigo, aunque el más importante se sitúa a la derecha de éste, donde se concentra un número indeterminado de motivos realizados por picado con surcos anchos (2 cms) difuminados por una colada estalagmítica. En dicho panel, repartido entra la parte media de la pared y el suelo, podemos identificar círculos simples y compuestos, motivos ovalados, serpentiformes y otros que combinan círculos, óvalos y surcos verticales y horizontales (Ramón 1997: 12, fig. 1). En paredes verticales a media altura, se localizan otros dos frisos grabados de menor tamaño con motivos similares, muy afectados por las coladas de carbonato cálcico. Cronológicamente se han relacionado con el mundo esquemático prehistórico y protohistórico. Los trazos de pintura roja que se conservan en algunas zonas del abrigo parecen corresponder a cronologías modernas.

Los Baños II

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Entorno del yacimiento

Antropomorfo tipo golondrina

HISTORIA

El hallazgo es dado a conocer, con una sucinta descripción y un croquis, por A. Beltrán (1998b: 118-119). Con motivo de la excavación del cercano abrigo de Los Baños, M. Martínez Bea (2004b: 81, fig 45) aporta un nuevo calco.

LOCALIZACIÓN

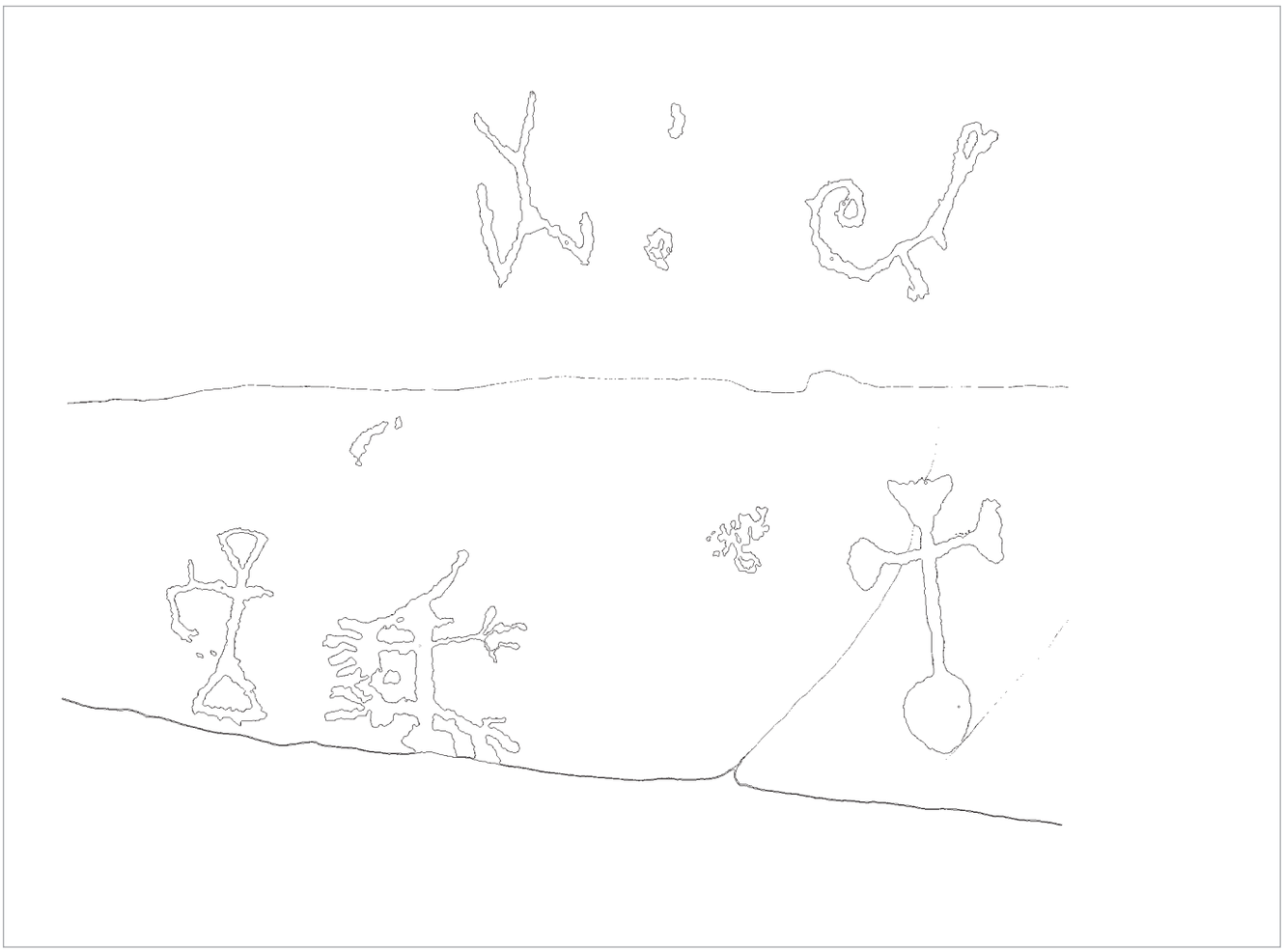
El grabado se localiza en la orilla derecha del río Martín, en un estrechamiento de su cauce, próximo a la surgencia de aguas termales que existe muy cerca del grabado y frente al abrigo de Los Baños.

DESCRIPCIÓN

Situado en una pared vertical, la figura se ha realizado excavando o mejor dicho "vaciando" la roca, lo que genera un surco ancho y profundo; representa un antropomorfo, de más de 50 cm de altura, de los denominados "en golondrina", con un vástago vertical como cuerpo que termina en una cabeza en forma de punta de flecha y con los brazos en forma de ovalo sin cerrar. Se ha relacionado con algún ritual de agua debido a su posición sobre el río y próximo a la surgencia termal (Beltrán 1998b: 119).

Los Pozos Bolletes

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN



Calco según Royo Guillén y Gómez, 1996

HISTORIA

También conocido como "Pozos Bolletes", el yacimiento fue descubierto durante una inspección a las obras de acondicionamiento de los accesos entre Montalbán y su barrio de Peñarroyas, por J. I. Royo en 1988, fue publicado años más tarde por su descubridor (Royo y Gómez 1994a).

LOCALIZACIÓN

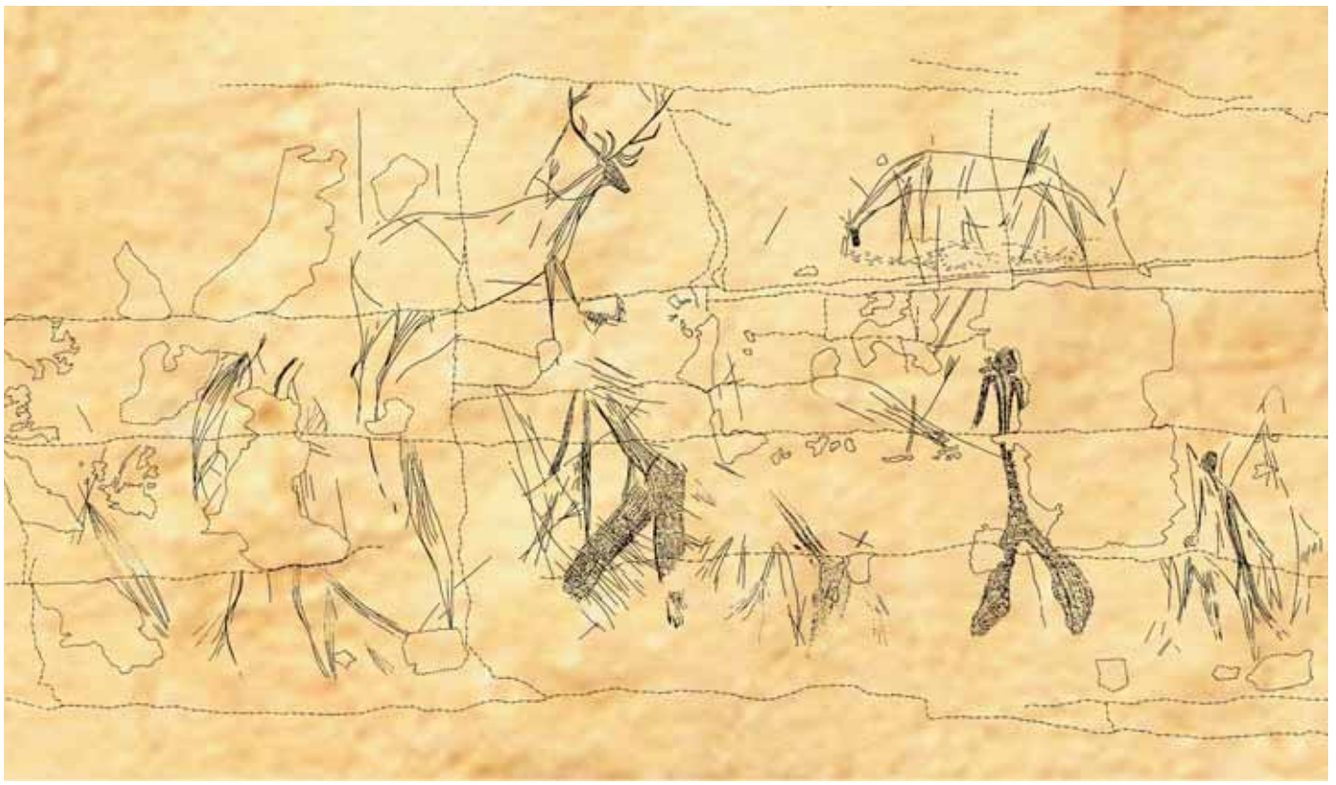
El yacimiento se localiza al inicio de los cañones que forma el río Martín al atravesar las serranías ibéricas, muy próximo a la localidad de Peñarroyas, pedanía de Montalbán.

DESCRIPCIÓN

Los grabados se encuentran al aire libre sobre una gran losa de rodeno que domina el río. Realizados por la técnica del picado, resultando surcos anchos (2-3 cms), irregulares y poco profundos. Se han documentado nueve figuras de clara tipología esquemática entre las que se han identificado un antropomorfo bitriangular y otro en doble Y, un ídolo cornudo, varias cazoletas, una barra, un motivo espiraliforme y una figura cruciforme de base circular (Royo y Gómez 1996: 19-23, figs. 10-21).Esta última ha sido relacionada por otros autores con representaciones de la Cruz del Victoria y por tanto de cronología histórica (Paz 2000: 143-146).

Abrigo del Barranco Hondo

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO



Calco según Utrilla et *alii*, 2004

HISTORIA

El descubrimiento del conjunto se debe a Amparo Sebastián, quien publicó la representación de un ciervo, una cierva y diversos trazos grabados (Sebastián 1988) que posteriormente serían calificados por distintos especialistas como paleolíticos dado el trazo estriado con el que se representaron cuello y pecho del ciervo (Utrilla 2000). Sin embargo, el redescubrimiento del conjunto se daría en una visita al mismo en plena noche y con fluorescentes autónomos por parte de un equipo formado por miembros de las Universidades de Zaragoza y Valencia y del Museo de la Valltorta.

Gracias a la iluminación del conjunto durante la noche, se pudo discernir la figura de un arquero grabado, a raíz de la cual se descubrirían las otras representaciones humanas realizadas con la misma técnica.

La excepcionalidad del hecho, se trata de los únicos grabados levantinos conocidos hasta la fecha, se recoge en un reciente libro monográfico (Utrilla y Villaverde 2004).

LOCALIZACIÓN

El acceso al conjunto resulta dificultoso, ubicándose en la zona comprendida entre el denominado Canto de la Peña Agujereada y la Cueva de Latoneros, ocupando la zona medial del barranco que da nombre al abrigo, sobre una pared caliza tabular con orientación oeste y en un espolón rocoso formado por la confluencia de dos barrancos, desde donde cuenta con un amplio campo de visión que permite alcanzar la zona más llana que hoy ocupan las aguas del pantano.

El panel en el que se integran los grabados del Barranco Hondo merece ser señalado dada la conjunción de elementos geográficos que coinciden en sus inmediaciones.

El elemento más destacable es la relativa abundancia de agua en la zona. La ubicación de los grabados en un espolón que define la confluencia de dos barrancos ya resulta significativa, pero no lo es menos la presencia de una fuente o surgencia natural de agua en cada barranco y casi equidistantes al panel con las representaciones. La primera de las fuentes nace en el camino que conduce a la zona decorada, en un amplio barranco aprovechado para la construcción de bancales.

Hacia el norte se halla una rambla que a diferencia de la anterior resulta mucho más estrecha y tortuosa. A escasos metros del panel, aguas arriba, nos encontramos con el nacimiento de una fuente que discurre lentamente por el barranco perdiéndose antes de desembocar en la zona abierta.

Otro elemento que hace a las representaciones del Barranco Hondo aún más especiales es el componente acústico del lugar. Éste se podría definir con un teatro natural, concentrando y amplificando el sonido de los alrededores justo en el lugar donde se encuentran los grabados.

Entorno del Abrigo del Barranco Hondo

DESCRIPCIÓN

El conjunto está formado por un único panel en el que se disponen hasta ocho motivos diferenciados, de los que cinco son perfectamente identificables.

Dos de estas representaciones se corresponden con figuras de cérvidos: un ciervo macho en actitud estática y ligeramente ascendente que mira a la derecha, con un cuerpo contundente en el que se destacan unas buenas proporciones y algunos detalles realistas como la representación del corvejón, el papo, la cornamenta y una tendencia a la figuración del modelado anatómico en la quijada, cuello y frente. El pecho, la cabeza y las patas traseras fueron rellenadas con una serie de finos trazos paralelos.

Frente a este animal se representó a una cierva de menores dimensiones y de aspecto más esquemático, si bien guarda determinados elementos que la acercan a una concepción naturalista. La figura, que se orienta hacia la izquierda, parece hallarse en actitud sumisa ante el ciervo al agachar cuello y cabeza, o tal vez sólo se encuentre bebiendo, aspecto éste que adquiere relevancia si se consideran una serie de cortos trazos bajo la figura animal como elementos que configuran una corriente de agua. Nuevamente la cabeza cuenta con la convención del estriado, que ya no se aprecia tan claramente en el pecho y patas del animal. El detallismo observado en la figura del macho, tan sólo encuentra parangón en esta figura en la representación naturalista de la oreja del animal.

La presencia de al menos cuatro antropomorfos de estilo levantino portando arcos y haces de flechas, así como con determinados rasgos temáticos (pose como la del arquero del abrigo homónimo) y estilísticos (cuerpo triangular y longilíneo con abdomen estrecho, piernas gruesas con marcadas pantorrillas...) que encajan perfectamente en el estilo referido, convierten a este abrigo en un punto de inflexión dentro de los estudios de arte rupestre levantino debido a la técnica empleada en su confección.

La tres representaciones más claras de antropomorfos se hallan por debajo de las figuras animales, constituyendo una especie de "friso" o nivel independiente. El primero de ellos se encuentra en actitud semiestática, mirando hacia la izquierda y con una pierna flexionada y adelantada en una postura forzada. El cuerpo, de tendencia lineal más delgado que las piernas se inclina hacia delante, con los brazos rectos y extendidos hacia abajo que parecen sujetar un arco, mientras que una larga melena parece caer por la espalda sin que se haya conservado la cabeza. Las piernas, parcialmente conservadas, se representaron desproporcionadamente gruesas aunque no se aprecia tratamiento muscular.

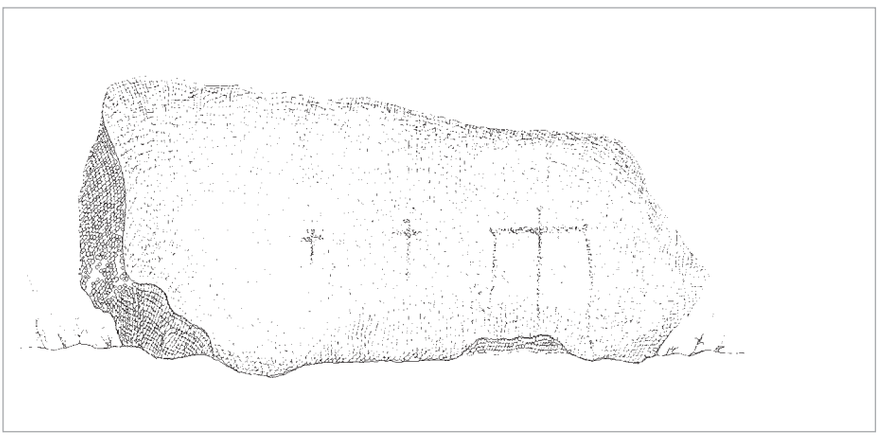
El segundo arquero, también orientado a la izquierda, aparece más completo y se aprecian las convenciones típicas para la plasmación de arqueros levantinos clásicos. Cabeza globular ligeramente piriforme, cuerpo triangular y estilizado, piernas abiertas en ángulo agudo y gruesas en las que se representan muy desproporcionadamente los gemelos, sin que se plasmaran los pies. Con el brazo izquierdo parece sustentar un arco y un haz de flechas.

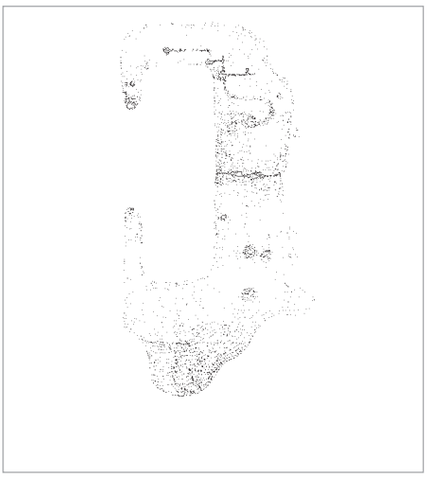
La tercera figura antropomorfa se encuentra en la parte derecha del conjunto. De menor tamaño que las anteriores, la identificación de la misma resulta bastante complicada, estando compuesta por una serie de finos trazos longitudinales que conforman vagamente el cuerpo y piernas delgadas y ligeramente entreabiertas de un antropomorfo de cabeza circular, orientado a la derecha y que parece portar un arco en el hombro izquierdo. Yuxtapuesto a éste por su parte izquierda se advierte la figura de un arquero de menor tamaño y peor conservado, pero que comparte los mismos rasgos estilísticos y técnicos con el anterior. A lo largo del friso decorado aparecen series de finos trazos grabados a modo de haces en forma de arcos, flechas o tramas más o menos difusas y complejas en las que incluso podría entreverse figuras antropomorfas afines a las anteriores.

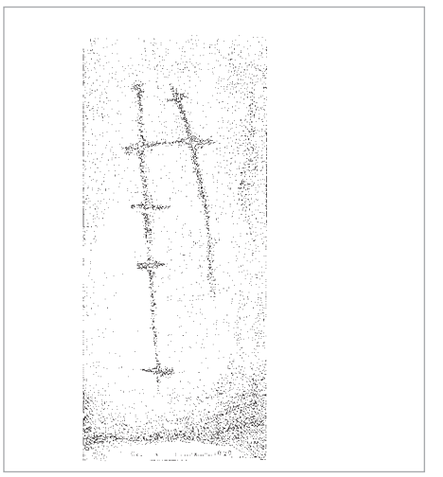
Los Cerradicos de la Masía Casagranja I-II

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

Motivo escaleriforme







Calcos según Mesado y Viciano, 1994

HISTORIA

En 1991 J. Andrés localizaba en la partida de La Vega de Cantavieja dos nuevas estaciones con grabados rupestres que muy pronto fueron dadas a conocer dentro de un trabajo monográfico sobre los petroglifos de la provincia de Castellón (Mesado y Viciano 1994: 251-257, figs. 18-19).

LOCALIZACIÓN

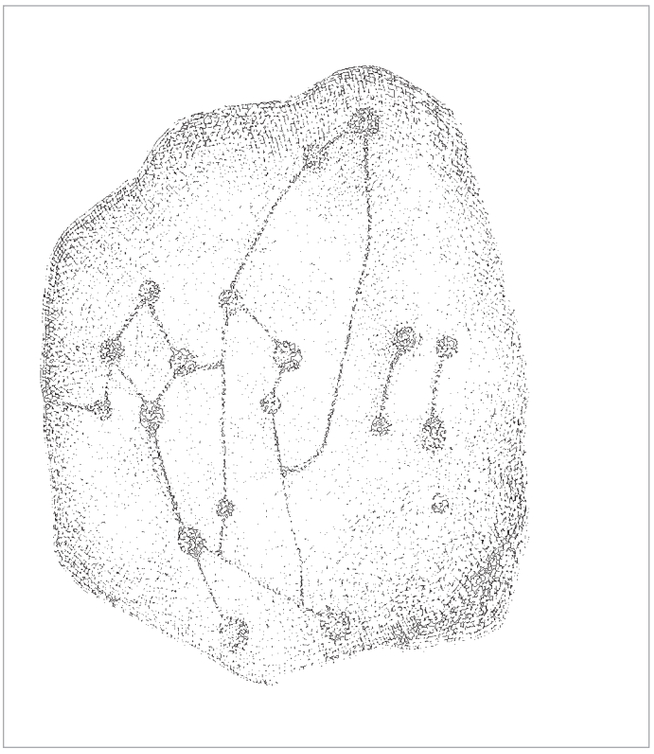
Se encuentra el conjunto a ambos lados de la carretera comarcal que une las localidades de Mirambel y Cantavieja, en el punto kilométrico 8,750 y a escasos 50 metros de la carretera.

DESCRIPCIÓN

En la estación I se han podido identificar y documentar seis grupos de grabados realizados tanto en las paredes verticales, como en la cima horizontal de los afloramientos rocosos. Los grabados están realizados por picado y posterior abrasión, resultando surcos bien marcados y anchos. Resalta el gran tamaño de algunos de los motivos, con más de un metro de altura, como la pareja de antropomorfos ramiformes de la roca nº 4 (Mesado y Viciano 1994: 255, fig. 19. 1), o bien el gran antropomorfo en forma de tridente de la roca nº 2 (Mesado y Viciano 1994: 253-255, fig. 18. 3). Junto a estas figuras antropomorfas aparecen otras de tipo cruciforme, así como cazoletas, pocetas de pequeño, mediano y gran tamaño, y cazoletas y canalillos, entre otros motivos. Formal y estilísticamente, estas representaciones se podrían relacionar con el arte esquemático.

La Estrella I

PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO



Calcos según Mesado y Viciano, 1994

HISTORIA

Al parecer esta estación fue localizada en 1927 por el ermitaño del santuario de La Estrella de Mosqueruela, pero no fue hasta finales de los años 80 cuando se comunicó su hallazgo al Museo de la Plana Baixa. Su director, N. Mesado, procedió a su documentación y publicación (Mesado y Viciano 1994: 205-207, fig. 7. 3-4).

LOCALIZACIÓN

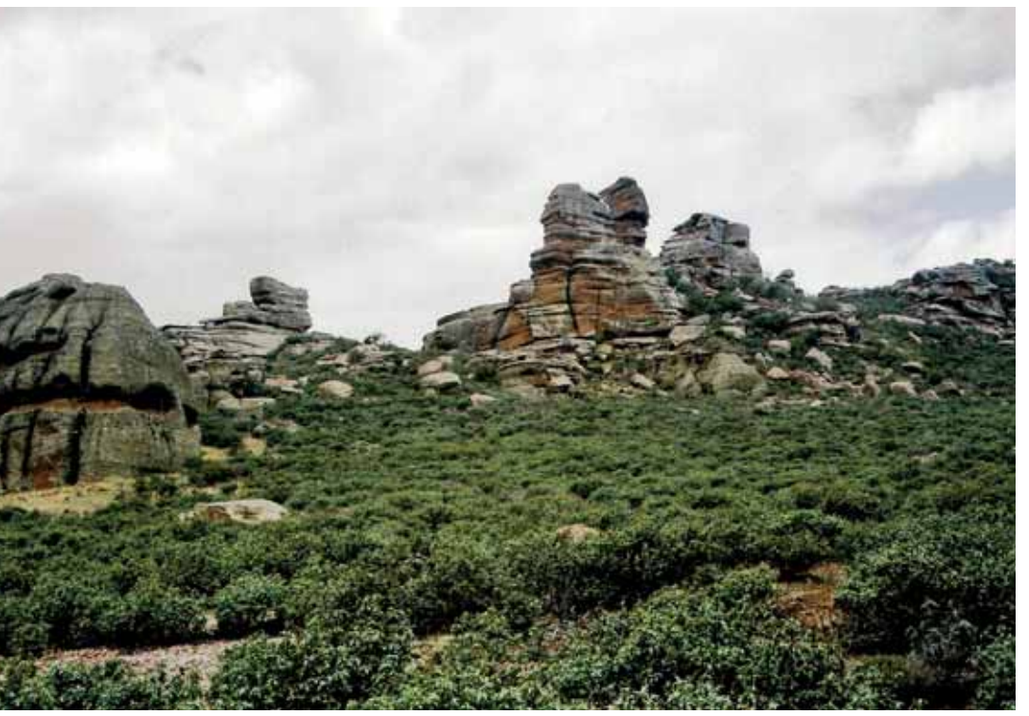
El yacimiento se localiza junto al cauce del río Seco, tres kilometros aguas arriba de la aldea y santuario de Virgen de la Estrella y a unos cien metros de la Cueva del Monje, impresionante abrigo repleto de miles de grabados medievales y postmedievales.

DESCRIPCIÓN

Los motivos aparecen sobre una roca de arenisca grisácea de aproximadamente 2 metros de altura en cuya cima se aprecian una serie de cazoletas y canalillos intercomunicados realizados por la técnica de picado y que parecen formar lo que se ha dado en llamar una figura en “constelación”, fechándose entre la Edad del Bronce y los inicios de la Edad del Hierro (Mesado y Viciano 1994: 205-206, fig. 7. 3).

Callejón Ancho I

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



Entorno del abrigo

Roca con grabados

Círculos concéntricos

HISTORIA

Yacimiento descubierto por M. Mur Sabio, fue catalogado en 2002 por el Gobierno de Aragón.

LOCALIZACIÓN

El abrigo, situado al pie de un espolón rocoso de rodeno, esta orientado al este con gran visibilidad hacia la zona de Peracense y Valle del Jiloca. Se encuentra a menos de un kilómetro de la localidad de Rodenas, al Sur de las ruinas del castillo islámico.

DESCRIPCIÓN

Los paneles decorados se encuentran en el suelo rocoso del abrigo. Los grabados han sido realizados por picado superficial, sin formar surcos netamente definidos. El soporte y los propios grabados están bien conservados, con una fuerte pátina, aunque con una gran colonización de líquenes que dificultan la identificación de algunos motivos. Se han documentado una decena de figuras de tipología esquemática de círculos concéntricos con punto central, retículas geométricas, cazoletas, microcazoletas y alguna herradura, cuyos paralelos más próximos están en el Barranco Cardoso I de la vecina localidad de Pozondón.

Barranco Cardoso I

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

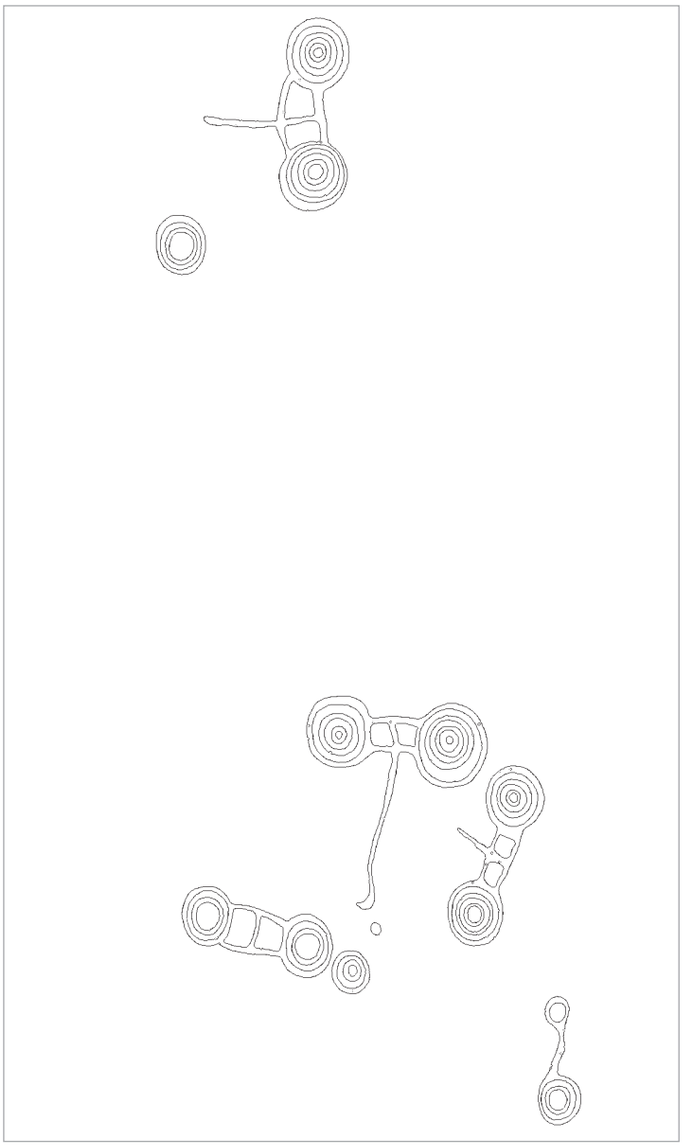
Conjunto de motivos grabados

HISTORIA

Descubierto por O. Collado y J. I. Royo en el otoño de 1988, dándose la noticia del hallazgo junto a otro conjunto denominado Barranco Cardoso II (Collado 1991: 482). Entre 1998 y 2001 se completó la documentación sobre el conjunto (Royo y Gómez 1996: 32, fig. 24).

LOCALIZACIÓN

El yacimiento se encuentra en la cabecera del Barranco Cardoso, en el límite Norte del término municipal de Pozondón, en una zona de gran visibilidad sobre el desarrollo del barranco y del terreno circundante.



Calco parcial según Royo Guillén, 1999

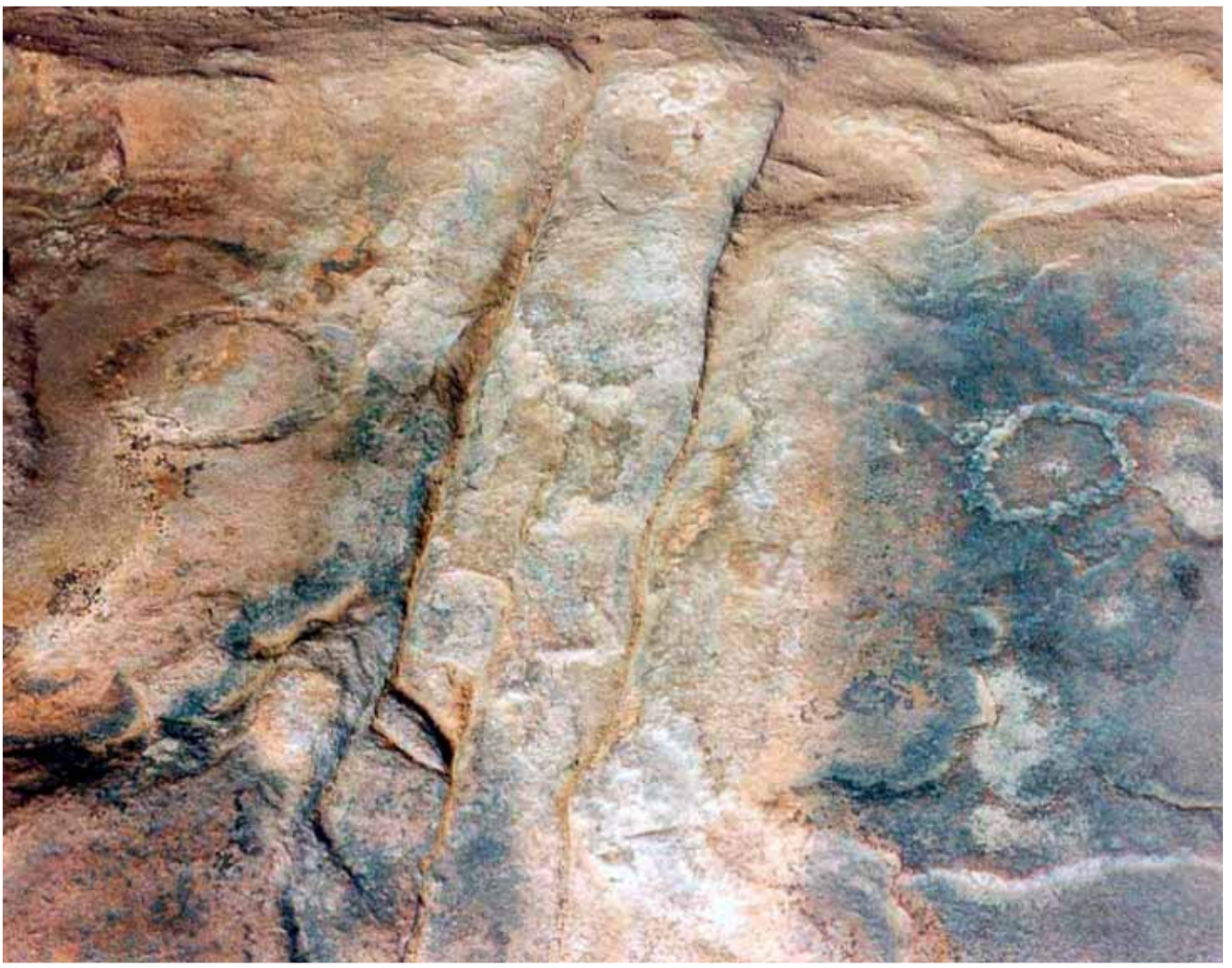
DESCRIPCIÓN

Los grabados se localizan en una gran losa semienterrada en el suelo arenoso de la cabecera del Barranco Cardoso, que presenta una leve inclinación y esta orientada al Suroeste. Los grabados se han visto afectados por la erosión del soporte rocoso y la colonización de líquenes; no obstante se han documentado más de 20 figuras grabadas de diversos tamaños, realizadas por la técnica del picado, con surcos en U abierta anchos y profundos

Los motivos son de tipología esquemática y representan una limitada variedad de figuras, entre las que se han identificado cazoletas aisladas o agrupadas, otras unidas por canalillos, espirales levógiras o dextrógiras, círculos concéntricos, algún podomorfo, paletas y motivos que combinan círculos concéntricos con estructuras cuadrangulares, unidas por un vástago alargado, a modo de representaciones de carros. Se han fechado entre la Edad del Bronce Medio/Final y los comienzos de la Edad del Hierro (Royo 2004: 101).

Abrigo del Medio Caballo

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



Círculos grabados

HISTORIA

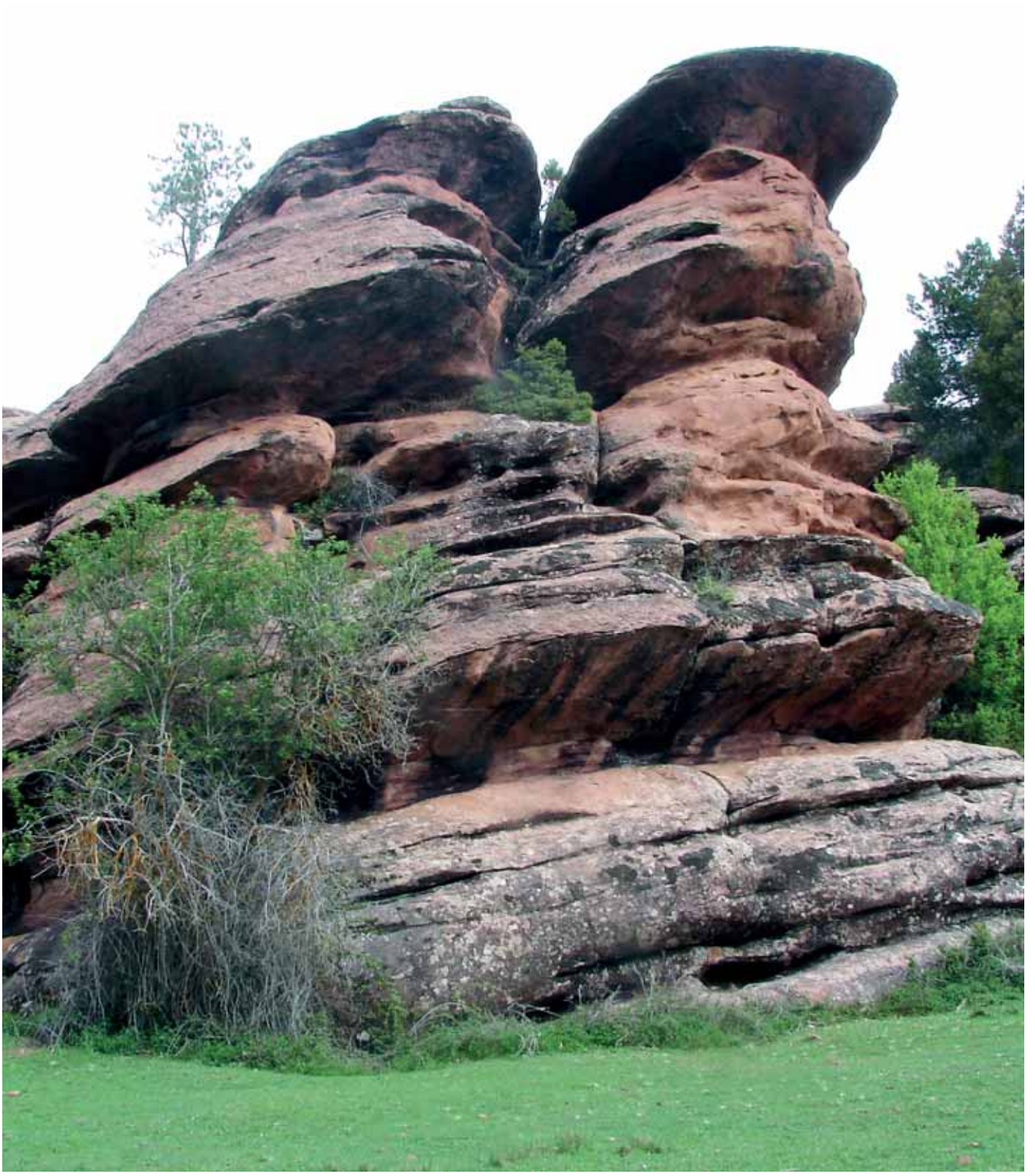
Los motivos grabados fueron dados a conocer por F. Piñón en su monografía sobre el arte rupestre de la Sierra de Albarracín (Piñón 1982: 86).

LOCALIZACIÓN

Se localizan en el suelo, liso y ligeramente inclinado hacia el exterior, del abrigo con las figuras pintadas levantinas ya comentadas.

DESCRIPCIÓN

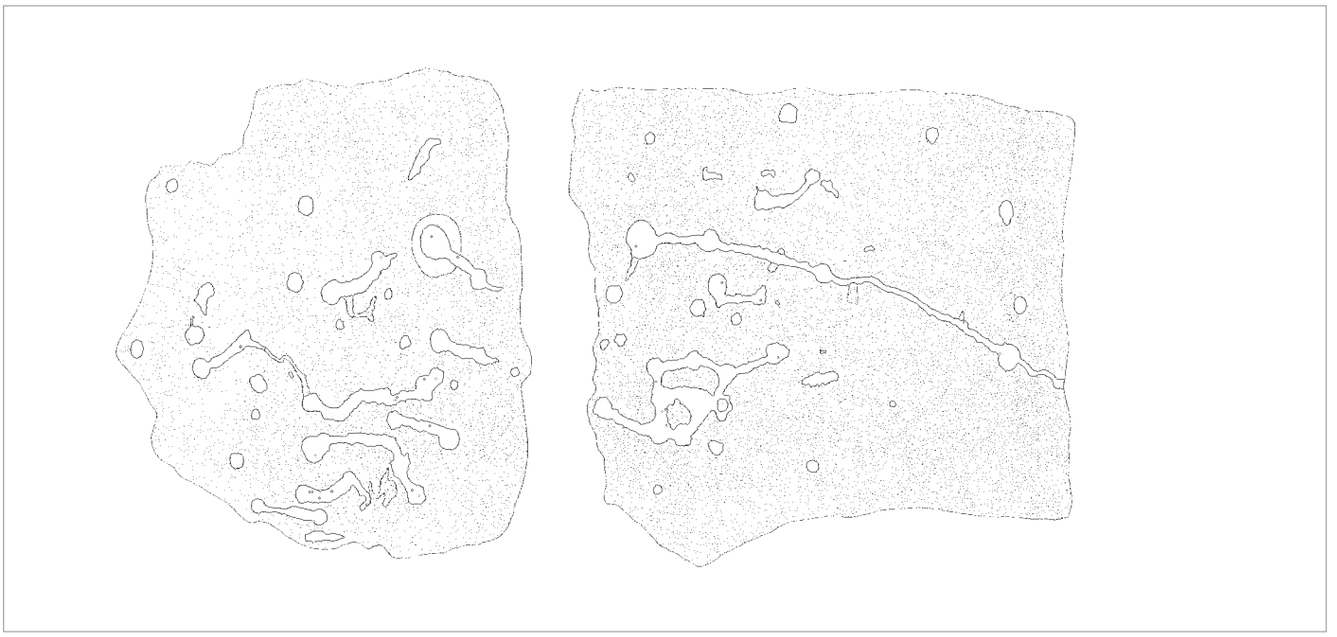
Los grabados han sido realizados con la técnica del picado, con surcos bien marcados de sección en U y grosores que van de 1 a 1,5 centímetros. Los motivos documentados corresponden a tres figuras en forma de círculos (petroglifoides) de entre 6 y 12 cms de diámetro, concentradas en un pequeño sector del suelo del abrigo.



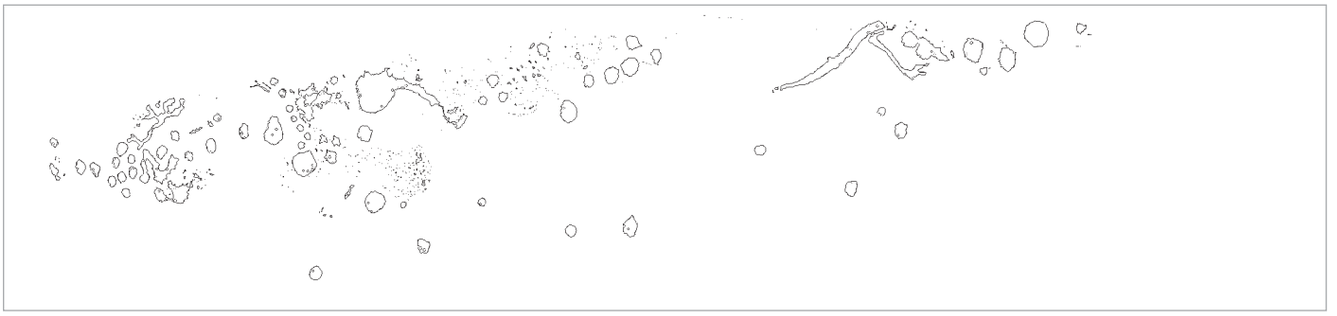
Masada de Ligros. Conjunto I. Abrigo 2

Masada de Ligros I-VII

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN



Ligros. I. 1



Ligros. II. 2

Calcos según Royo Guillén y Gomez, 2000. III. 3

HISTORIA

El conjunto fue descubierto en 1986 por O. Collado, J. I. Royo y J. Sáez. Se llevaron a cabo dos campañas previas de prospección, catalogación y documentación localizándose cuatro grupos de grabados, ampliados posteriormente por sucesivas prospecciones en 2000 y 2001 hasta un total de 27 enclaves grabados (Royo 1991; 1999b, Fig. 14-16; Royo y Gómez 1988a; 1991a; 2002, Gómez et alii: 2000; 2001)

LOCALIZACIÓN

La Masada de Ligros se encuentra a unos 40 kilómetros al Sureste de Albarracín, en el entorno de las grandes muelas de rodeno que circundan la masada que la da nombre y la ermita, arruinada, del s. XV. Los conjuntos grabados ocupan la confluencia del Barranco de Ligros con el Barranco del Pajarejo.

Ligros I, 2. Conjunto de grabados

Ligros I, 2. Detalle

Ligros I, 2. Corniforme

DESCRIPCIÓN

Considerado un auténtico santuario grabado al aire libre, se han localizado hasta veintisiete enclaves (abrigos y losas) agrupados en siete conjuntos.

La mayor parte de los paneles se localizan al pie de las formaciones de rodeno en el suelo de abrigos poco profundos (cejas) y orientados, prioritariamente, al Sur, Sureste y Suroeste. Los grabados se han realizado exclusivamente con la técnica del picado y todos ellos son de estilo esquemático. Solamente el grupo V, presenta los grabados en losas horizontales al aire libre.

Se han detectado motivos emparentados con el arte esquemático, como barras, cazoletas aisladas o en grupo, reticulados vacíos o rellenos, circuliformes, cornuformes, serpentiformes y muy diversas combinaciones de cazoletas unidas por canalillos. La tipología es muy variada y de amplia cronología, con sucesivas fases que se adentran claramente en época histórica. Los grupos I, II, III, y IV corresponden, mayoritariamente a la fase I de cronología prehistórica (Royo y Gómez 1988a: 3). La fase II, presente en el abrigo 2 del grupo III y en el abrigo 1 del grupo IV, se sitúa en época protohistórica, posiblemente en el ibérico antiguo (Royo 1999b: 211, fig.15). Finalmente se ha detectado una fase III, relacionada con la construcción de la ermita, fechada a partir del siglo XV (Royo y Gómez 2002: 143, fig. 73).

Arroyo de Bezas II

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Antropomorfo y motivos circulares

HISTORIA

Localizado en 2004, por J.I Royo y J. Sáez, en el curso de unas prospecciones programadas por el Gobierno de Aragón en el entorno de los abrigos de Las Tajadas.

LOCALIZACIÓN

El yacimiento se sitúa al pie de una gran muela de rodeno que enmarca hacia el Este el paso para acceder al conjunto de las Tajadas de Bezas, localizándose en la margen izquierda del Arroyo de Bezas y frente a la denominada Tajada Bajera (Ortego 1951, fig. 2).

DESCRIPCIÓN

Los grabados se reparten a lo largo del suelo de una oquedad de poca altura, agrupados en cinco paneles y realizados por picado, generando surcos bien marcados de sección en U muy abierta. El grupo más importante se encuentra en el extremo Noreste del abrigo, donde aparecen dos paneles con gran cantidad de barras, cazoletas y canalillos, algún motivo circular y un antropomorfo cruciforme con un círculo de cazoletas inscrito y junto a él un puñal triangular rodeado, también, de cazoletas; cronológicamente se podrían adscribir a la Edad del Bronce Antiguo/Medio (Ortego 1951).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, P. 1968: *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca.

Aguilera, I. 1984: *Memoria de licenciatura en arqueología sobre los hallazgos en la Cueva Moncín (Borja)*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Aguilera, I. y Blasco, Mª. F. 2000-2001: "El grabado rupestre de Valdearcos (Tabuenca, Zaragoza): hipótesis sobre su adscripción cronológica y cultural". *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLIII-XLIV: 119-135.

Aguilera y Gamboa, E. 1909: *El Alto Jalón: Descubrimientos arqueológicos*. Madrid.

Alcolea, J. y Balbín, R. 2003: "El arte rupestre paleolítico del interior peninsular: Nuevos elementos para el estudio de su variabilidad regional". En R. Balbín y P. Bueno (eds.): *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI*: 223-253. Ribadesella.

Alloza, R.; Arranz, E.; González, J.M.; Baldellou, V.; Resano, M.; Marzo, P. y Vanhaecke, F. 2009: "La conservación del arte rupestre: estudio de los factores de deterioro y de la composición química de los pigmentos". En J.A. López, R. Martínez-Valle y Matamoros, C. (eds.): *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*: 317-325. Generalitat Valenciana. Valencia.

Alloza, R.; Royo, J.I. 1990: "Los parques culturales con Arte Rupestre en Aragón: Un proyecto de futuro". *Jornadas sobre Parques con Arte Rupestre*: 201-214. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Almagro, M. 1944: "Los problemas del epipaleolítico y mesolítico en España". *Ampurias*, VI: 1-38.

Almagro, M. 1946: "Arte prehistórico español". *Ars Hispaniae*, I.

Almagro, M. 1949: "Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín, La cueva de Doña Clotilde (Teruel)". *Teruel*, I (2): 91-116.

Almagro, M. 1952: "Tres nuevos covachos con pinturas en la comarca de Albarracín". *II Congreso Nacional de Arqueología*: 113-122. Zaragoza.

Almagro, M. 1960: "Nuevas pinturas con una danza fálica en Albarracín". *Sonderdruck aus Festschrift für Lothar Zotz*: 13-18. Erlangen.

Almagro, M.; Ripoll, E.; Beltrán, A. 1956: *Prehistoria del Bajo Aragón*. Zaragoza.

Alonso, A. 2003: "Los grabados parietales postpaleolíticos del sector mediterráneo peninsular". *I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel*: 273-305. Lérida.

Álvarez, A. 1986-1987: "Nuevas pinturas esquemáticas en la zona de Caspe (Zaragoza)". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 191-193.

Álvarez, A. y Bachiller, A. 1995: "Excavaciones en el Abrigo del Pulido (Caspe, Zaragoza). Estratigrafía, niveles superiores". *Caesaraugusta*, 71: 7-22.

Álvarez, A. y Melguizo, S. 1994: "Informe preliminar sobre excavaciones arqueológicas en el Abrigo del Pulido (Caspe,Zaragoza): Estratigrafía". *Arqueología Aragonesa* 1991: 79-82.

Anati, E. 1933: *World Rock Art. The primordial language*. Capo di Ponte.

Andreu, J.; Ariño, A.; Perales, P.; Picazo, J.; Sancho, A. 1982: "Las pinturas levantinas de 'El Cerrao' (Obón, Teruel)". *Kalathos*, 2: 83-116.

Atrián, P. y Berges, M. 1966: "Pinturas rupestres de Alcaine (Teruel)". *Teruel*, 35: 163-164.

Atrián, P.; Escriche, C.; Vicente, J. y Herce, A. 1980: *Carta Arqueológica de España. Teruel*. Instituto de Estudios Turolenses. Teruel

Bader, M. 1994: "Memoria de la primera campaña de prospecciones arqueológicas en Els Figuerals (Fuentespalda, Teruel)". *Arqueología Aragonesa* 1991: 15-24.

Bader, M. 1995: "Els Figuerals B-F (Fuentespalda, Teruel): contexto arqueológico de un abrigo con pintura levantina y posibles actividades económicas". *Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología*: 269-282. Diputación General de Aragón. Zaragoza.

Bader, M. y Bader, K. 1995: "Els Figuerals A (Fuentespalda, teruel): pintura rupestre levantina". *Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología*: 283-288. Diputación General de Aragón. Zaragoza.

Baldellou, V. 1980: "Los abrigos pintados del río Vero". *Entremuro*, 80.

Baldellou, V. 1981: "El descubrimiento de los abrigos pintados de Villacantal, en Asque (Colungo-Huesca)". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 6: 31-37.

Baldellou, V. 1982: "Los abrigos pintados del río Vero (Huesca)". *Revista de Arqueología*, 23: 6-13.

Baldellou, V. 1983: "El arte esquemático y su relación con el levantino en la cuenca alta del Vero (Huesca)". *Zephyrus*, XXXVI: 113-115.

Baldellou, V. 1984: "El arte levantino del río Vero (Huesca)". En *Encuentro de Homenaje a Juan Cabré*. Zaragoza. 133-139.

Baldellou, V. 1984-1985 : "El arte rupestre post-paleolítico de la zona del río Vero (Huesca)". *Ars Praehistorica*, III-IV: 111-137.

Baldellou, V. 1986-87: "El conjunto de pinturas rupestres post-paleolíticas de la cuenca del Vero (Huesca)". *I Congreso Internacional de Arte Rupestre* (Caspe, 1985. *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 75-84.

Baldellou, V. 1987: "Arte rupestre en la región pirenaica". *Arte Rupestre en España*: 66-77. Zugarto. Madrid.

Baldellou, V. 1989a: "II Reunión de Prehistoria Aragonesa: La terminología en el arte rupestre post-paleolítico". *Bolskan*, 6: 5-14.

Baldellou, V. 1989b: *El Altoaragón antes de la Historia (Edad de Piedra)*. Cuadernos Altoaragoneses de trabajo, 11. Huesca.

Baldellou, V. 1990: "El parque cultural del río Vero (Huesca)". *Jornadas sobre Parques Con Arte Rupestre*: 149-166. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Baldellou, V. 1991a: *Guía Arte Rupestre del río Vero*. Parques Culturales de Aragón. Zaragoza.

Baldellou, V. 1991b: "Memoria de las actuaciones de 1986 y 1987 en la zona

del río Vero (Huesca)". *Arqueología Aragonesa*, 1986-1987: 13-17.

Baldellou, V. 1991c: "Memoria de las actuaciones de 1988 y 1989 en la zona del río Vero (Huesca)". *Arqueología Aragonesa*, 1988-1989: 13-18.

Baldellou, V. 1991d: *Los Covachos pintados de Mallata I y de Mallata B-1*. Parques Culturales de Aragón. Zaragoza.

Baldellou, V. 1992a: *Los covachos pintados de la partida de Barfaluy*. Parques Culturales de Aragón. Zaragoza.

Baldellou, V. 1992b: "Memoria de la actuación de 1990 en la zona del río Vero (Huesca)". *Arqueología Aragonesa*, 1990: 11-13.

Baldellou, V. 1994a: "Memoria de la actuación de 1991 en la zona del río Vero (Huesca)". *Arqueología Aragonesa*, 1991: 11-14.

Baldellou, V. 1994b: "Memoria de la actuación de 1992 en la zona del río Vero (Huesca)". *Arqueología Aragonesa*, 1992: 11-15.

Baldellou, V. 1995-96: "Los parques culturales con arte rupestre". *Primer Seminario de Arte Rupestre. Bajo Aragón Prehistoria*, XII: 21-28.

Baldellou, V. 1999: "Cuestiones en torno a las pinturas rupestres post-paleolíticas en Aragón". *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, 2: 67-86.

Baldellou, V. 2006: "El arte rupestre prehistórico". En N. Juste (coord.): *Comarca de somontano de Barbastro*. Colección Territorio, 21: 55-74. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Baldellou, V. y Alloza, R. 2010: "Análisis químicos de pigmentos: algunos resultados". *Cauce*, 34: 24-32.

Baldellou, V.; Ayuso, P.; Painaud, A.; Calvo, Mª. J. 2000: "Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca). *Bolskan*, 17: 33-86.

Baldellou, V.; Calvo, Mª J.; Juste, Mª N.; Pardinilla, I. 2009: *Arte Rupestre en el Río Vero*. Comarca del Somontano de Barbastro. Barbastro.

Baldellou, V. y Mir, A. 1986: "Informe sobre la excavación de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)". *Arqueología Aragonesa* 1984: 9-10.

Baldellou, V.; Rovira, J. 2008: "La historia de los inicios". En Palomares, A. y Rovira, J. (coords): *Comarca de La Litera*. Colección Territorio, 29: 57-72. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Baldellou, V.; Painaud, A.; y Ayuso, P. 1997: "Las pinturas rupestres del Barranco de Solencio (Bastarás-Casbas de Huesca)". *Bolskan*, 14: 43-60.

Baldellou,V.; Painaud, A.; Calvo, M.J. y Ayuso, P. 1993a: "Las pinturas rupestres del barranco de Arpán (Asque-Colungo. Huesca) ". *Bolskan*, 10: 31-96.

Baldellou, V.; Painaud, A. y Calvo, Mª. J. 1982: "Los abrigos pintados esquemáticos de Quizáns, Cueva Palomera y Tozal de Mallata". *Bajo Aragón Prehistoria*, IV: 27-60.

Baldellou, V.; Painaud, A. y Calvo, Mª. J. 1983: "Las pinturas esquemáticas de Quizáns y Cueva Palomera". *Zephyrus*, XXXVI: 116-122.

Baldellou, V.; Painaud, A.; Calvo, Mª.J. 1985: "Las pinturas esquemáticas del Tozal de Mallata". *Coloquio Internacional sobre arte esquemático en la península Ibérica*. Salamanca, 1982. *Zephyrus*, XXXVI (1983): 123-129.

Baldellou, V.; Painaud, A. y Calvo, Mª.J. 1986: "Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca)". *Estudios en Homenaje al Profesor Antonio Beltrán Martínez*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Baldellou, V.; Painaud, A. y Calvo, Mª.J. 1988: "Las pinturas esquemáticas de Mallata B (Huesca)". *Boletín del Museo de Zaragoza*, 4: 17-36.

Baldellou, V.; Painaud, A. y Calvo, Mª.J. 1989: "Los covachos pintados de Lecina Superior, del Huerto Raso y de la Artica de Campo (Huesca)". *Bolskan*, 5 : 147-174.

Baldellou,V.; Painaud, A.; Calvo, M.J. y Ayuso, P. 1993b: "Las pinturas rupestres de la cueva de Regacéns (Asque, Colungo. Huesca) ". *Bolskan*, 10: 97-144.

Baldellou,V.; Painaud, A.; Calvo, M.J. y Ayuso, P. 1993c: "Las pinturas esquemáticas de la partida de Barfaluy (Lecina-Barcabo, Huesca) ". *Ampurias*, 48-50: 64-83.

Baldellou, V.; Painaud, A.; Calvo, Mª.J.; Ayuso, P. 1996: "Las pinturas rupestres de Remosillo, en el Congosto de Olvena (Huesca)". *Bolskan*, 13: 173-215.

Baldellou, V.; Painaud, A.; Calvo, Mª J.; Ayuso, P. 1997: "Las pinturas rupestres de los covachos de La Raja (Santa Eulalia de la Peña-Nueno. Huesca)". *Bolskan*, 14: 29-41.

Baldellou, V.; Royo, J.I.; De las Heras, C.; Galiana, Mª.F. 1988: "Algunas reflexiones sobre los Parques Culturales y el arte rupestre". *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre*, nº 1: 12-14.

Baldellou, V. y Utrilla, P. 1999: "Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias". *Bolskan*, 16: 21-37.

Barandiarán, I. 1975-1976: "Yacimiento musteriense del Covacho de Eudoviges (Teruel)". *Tabona*, 3: 5-111.

Bea, M. y Domingo, R. 2009: "La pinturas levantinas del abrigo de El Cantalar I (Villarluengo-Montoro de Mezquita, Teruel)". *Saguntum-PLAV*, 41: 37-46.

Bea, M.; Domingo, R.; Uribe, P.; Reklaityte, I. y Fatás, L. 2009: "Actuaciones arqueológicas en los abrigos de Roca dels Moros y Els Gascons (Cretas, Teruel) y de La Fenellosa (Beceite, Teruel)". *Salduie*, 9: 393-418.

Beltrán, A. 1954: "Las pinturas de Els Secans, Mazaleón". *Caesaraugusta*, 4: 189.

Beltrán, A. 1961-1962: "Pinturas rupestres du Levant de El abrigo de los recolectores dans le ravin de El Mortero (Alacón, Teruel, Epsaña". *Préhistoire, Spéléologie Ariègeoises*, XVI-XVII.

Beltrán, A. 1966: "Sobre representaciones femeninas en el arte rupestre levantino". *I Congreso Nacional de Arqueología*: 90-91. Zaragoza.

Beltrán, A. 1967: "Las pinturas esquemáticas de La Fenellosa, en Beceite (Teruel)". *Caesaraugusta*, 29-30: 99-104.

Beltrán, A. 1968a: *Arte Rupestre Levantino*. Monografía Arqueológicas IV. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Beltrán, A. 1968b: "Breve nota sobre tres nuevos abrigos con pinturas de la Edad del Bronce en Beceite (Teruel), Villafamés (Castellón) y Olmetta du Cap (Córcega)". *La Préhistoire: Problèmes et Tendences*. Centre National de la Recherche Scientiphique: 19-24.

Beltrán, A. 1970: *La Cueva del Charco del Agua Amarga y sus pinturas levantinas*. Monografías Arqueológicas, VII. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Beltrán, A. 1971: "Avance al estudio de las pinturas esquemáticas de Lecina". *Homenaje a D. José Esteban Uranga*: 433-438. Pamplona.

Beltrán, A. 1971-1972: "Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)". *Caesaraugusta*, 35-36: 71-99.

Beltrán, A. 1972: *Las Pinturas Esquemáticas de Lecina (Huesca)*. Monografías Arqueológicas, 13. Seminario de Prehistoria y Protohistoria de la Facultad de Filosofía y Letras. Zaragoza.

Beltrán, A. 1986: *El arte rupestre en la provincia de Teruel*. *Cartillas Turolenses*, 5. Teruel.

Beltrán, A. 1987a: "La fase prelevantina en el arte prehistórico español". *Archivo de Prehistoria Levantina.* XVII: 81-96.

Beltrán, A. 1987b: "Forau del Cocho (Estadilla, Huesca)". *Arqueología Aragonesa* 1985: 273.

Beltrán, A. 1987c: "Cañón del Río Martín, Los Estrechos y los Chaparros. Albalate del Arzobispo (Teruel)". *Arqueología Aragonesa* 1985: 271-272.

Beltrán, A. 1989a: *Los Parques Culturales y el Arte Rupestre en Aragón*. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Beltrán, A. 1989b: "Orantes, fertilidad y antepasados en el arte prehistórico: digresiones sobre un tema universal". Cullaira, 1: 8-30.

Beltrán, A. 1989c: *El Arte Rupestre Aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*. Ibercaja. Zaragoza.

Beltrán, A. 1989d: *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Beltrán, A. 1993a: *Arte Prehistórico en Aragón*. Ibercaja. Zaragoza.

Beltrán, A. 1993b: "Simbolismo ed relazioni dell´arte dal Sahara con quella "levantina"". *Valcamonica Simposium ´93,* celebrado en Temù (Brescia, Italia).

Beltrán, A. 1993c: *Arte rupestre preistorica*. Diffussione universale dell`arte di cacciatori e raccoglitori. Milano.

Beltrán, A. 1995-96: "El arte rupestre en peligro". *Primer Seminario de Arte Rupestre. Bajo Aragón Prehistoria*, XII: 9-15.

Beltrán, A. 1997: " Las pinturas prehistóricas de la Paridera de Tormón". *Arqueología Aragonesa*, 1995: 45-49.

Beltrán, A. 1998a: "El arte prehistórico español Estado de la cuestión en 1998". *Boletín de Arte Rupestre de Aragón,* 1: 21-39.

Beltrán, A. 1998b: "Nota sobre ritos de agua en algunos grabados prehistóricos turolenses". *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, 1: 117-123.

Beltrán, A. 1999: "Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre del río Martín". *Prèhistoire Ariegeoise,* LIV.

Beltrán, A. 2000: "El portador de animal núm. 55 del abrigo "levantino" de Val del Charco: rectificaciones sobre una figura humana mal publicada". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 21: 69-75.

Beltrán, A. 2002a: *Mito, Misterio y Sacralidad en la Pintura Prehistórica Aragonesa*. Biblioteca Aragonesa de Cultura, 9. Ibercaja, Obra Social y Cultural. Zaragoza.

Beltrán, A. (dir.) 2002b: *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz*. Prames. Zaragoza.

Beltrán, A. 2004: "Emblemas, símbolos, signos: puntos de partida metodológicos en el arte rupestre". *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General,* I: 119-136. Zaragoza.

Beltrán, A. (dir.) 2005: *Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del río Martín*. Asociación del Parque Cultural del río Martín y Centro de Arte Rupestre "Antonio Beltrán". Zaragoza.

Beltrán, A. y Baldellou, V. 1981: "Avance al estudio de las cuevas pintadas del Barranco de Villacantal". *Altamira Symposium*: 131-140. Ministerio de Cultura. Madrid.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 1994: *El abrigo de La Higuera, o del Cabezo del Tío Martín en el Barranco de Estercuel. Alcaine, Teruel. Avance a su estudio*. Colección "Guías de Aragón" 19. Diputación General de Aragón. Zaragoza.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 1995: *Las pinturas esquemáticas del Frontón de la Tía Chula (Oliete) y del Recodo de los Chaparros (Albalate del Arzobispo)*. Colección Parque Cultural del Río Martín. Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo. Zaragoza.

Beltrán, A. y Royo Lasarte J. 1996: *Las pinturas rupestres de la Cañada de Marco, Alcaine (Teruel)*. Colección "Parque Cultural del Río Martín". Zaragoza.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 1997a: "Las pinturas rupestres de los Estrechos II (Albalate del Arzobispo, Teruel". *Arqueología Aragonesa*, 1994: 51-57.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 1997b: *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel). Revisión del abrigo*. Colección Parque Cultural del Río Martín. Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo. Zaragoza.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 1997c: "Las pinturas esquemáticas del Frontón de la Tía Chula (Oliete, Teruel): informe provisional". *Arqueología Aragonesa*, 1994: 17-23.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 1998: *Las pinturas rupestres de la Cabecera del barranco del Mortero. Alacón (Teruel)*. Colección Parque Cultural Río Martín. Zaragoza.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 1999a: "Breve nota sobre un toro naturalista del abrigo de la Cañada de Marco, en Alcaine (Teruel) no publicado hasta ahora". *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, 2: 91-93.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 1999b: "Nota sobre una pintura desaparecida en el abrigo de Los Borriquitos, en Alacón, y los problemas de conservación de las pinturas al aire libre". *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, 2: 87-90.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 2000: "La cueva del Tío Garroso en el Cerro Felío (Alacón, Teruel)". *Cauce*, 6: 1-32.

Beltrán, A. y Royo Lasarte, J. 2005: *Las pinturas rupestres del Cerro Felío. Alacón (Teruel)*. Colección Parque Cultural del Río Martín. Ayuntamiento de Alacón. Zaragoza.

Beltrán, A.; Ortiz, E.; Paz, J.A.; Royo Lasarte, J; Gordillo, J.C. 2002: "El conjunto arqueológico de Las Lastras de San José (Albalate del Arzobispo, Teruel)". *Cauce*, 10: 14-22.

Beltrán, A. y Vallespí, E. 1960: "Otro covacho con pinturas rupestres de El Mortero de Alacón (Teruel)". *Caesaraugusta*, 15-16.

Beltrán Lloris, M. y Royo Lasarte, J. (dir.) 2008: Parques Culturales y Arte Rupestre. Conservación y Protección. *Cauce*,
29. *Boletín Informativo y cultural del Parque Cultural del Río Martín*. Zaragoza.

Benavente, J. A. 2003: "El arte rupestre en la comarca del Matarraña". En Benavente, J. A. y Thomson, T. (Coordinadores): Comarca del Matarraña. Colección Territorio, 7: 137-142. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Benavente, J. A. 2005: "El Bajo Aragón: de la Prehistoria a la época islámica". En Micolau, J. I. y Thomson, T. (Coordinadores): Comarca del Bajo Aragón. Colección Territorio, 18: 63-75. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Benavente, J.A. 1986-87: "Los grabados rupestres de La Coscollosa (Alcañiz, Teruel)". *I Congreso Internacional de Arte Rupestre. Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 107-118.
Bender, B., 1975: *Farming in Prehistory. From hunter-gatherer to food-producer*. John Baker. Londres.

Bosch-Gimpera, P. 1924: "Les pintures del Barranc del Calapatá de Cretas (Baix Aragó)". *Butlletí de la Associació Catalana d'Antropologia, Etnología i Prehistoria*, II: 131-146.

Breuil, H. 1910: "Nouvelles découvertes en Espagne". *L'Anthropologie XXI*: 369-371.

Breuil, H. y Cabré, J. 1909: "Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ébre". *L'Anthropologie XX*: 1-21.

Breuil, H. y Cabré, J. 1911: "Les peintures rupestres d'Espagne, III. Los Toricos de Albarracín (Teruel)". *L'Anthropologie XXII*: 641-648.

Broglio, A. 1976: "L´epipaleolithique de la vallée du Po". En Kozlowski, S.K. (Ed.): *Les civilisations du VIII e au VI e milenaire a. C. en Europe*. Niza.

Burillo, F. (Dir.) 1992: *Carta Arqueológica de Aragón*. Diputación General de Aragón. Zaragoza.

Burillo, F.; Martín, A. y Picazo, J. 1991: "Informe sobre las pinturas levantinas del Arenal de Fonseca (Ladruñán-Castellote, Teruel)". *Arqueología Aragonesa* 1986-1987: 19-22.

Burillo, F. y Picazo, J.V. 1981: "Nuevo hallazgo de pinturas levantinas en el barranco del Hocino de Chornas. Obón (Teruel)". *Kalathos*, 1: 75-91.

Cabré, J. 1910: "La montaña escrita de Peñalba". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. LVI, cuaderno IV: 241-280.

Cabré, J. 1915: *Arte rupestre en España*. Memoria nº1 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.
Cabré, J. y Pérez Temprado, L. 1921: "Nuevos hallazgos de arte rupestre en el Bajo Aragón". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. Tomo 50º Aniversario: 276-286.

Cabré, J. y Vidiellla, S. 1907: "Las pinturas rupestres del término de Cretas". *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, Marzo-Abril.
Casado, P. 1979: "Consideraciones sobre la distribución geográfica de algunos elementos del arte paleolítico". *Caesaraugusta* 49-50: 89-100.

Casado, P. 1983: "Los grabados de la cueva de "El Forcón". *Bolskan*, 1: 183-192.

Clottes, J. 1993: "La naissance du sens artistique". *Revue des Sciences morales et politiques*: 173-184.

Collado Giraldo, H. 2000: "Aproximación al significado. La funcionalidad y la cronología de la pintura rupestre esquemática en Extremadura". *Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo (Vigo 24-28 de noviembre de 1999.* Vigo (Edición CD).

Collado, O. 1990: "El parque cultural de Albarracín". *Jornadas sobre Parques con Arte Rupestre*: 167-175. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Collado, O. 1992: *Parque Cultural de Albarracín*. Parques Culturales de Aragón. Itinerarios Culturales de Aragón. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Collado, O.; Cotino, F.; Ibáñez, R.; Nieto, E. 1991-92: "Revisión del abrigo de Las Cabras Blancas". *Kalathos*, 11-12: 25-42.

Collado, O. y Picazo, J.V. 1987-1988: "Nuevos yacimientos con pinturas rupestres en la Sierra de Albarracín: El abrigo del Toro Negro y el abrigo de Lázaro". *Kálathos*, 7-8: 13-21.

Corchón, M.S. 1986: *El arte mueble paleolítico cantábrico: contexto y análisis interno*. Ministerio de Cultura. Madrid.

Eiroa, J.J. 1983: "Pinturas de estilo levantino en Caspe: el abrigo del Plano del Pulido" *Cuadernos de Estudios Caspolionos*, IX: 137-146.
Eiroa, J.J. 1984-1985: "El Plano del Pulido: Un Nuevo abrigo con pinturas de estilo levantino en Caspe (Zaragoza)". *Ars Praehistorica*, III-IV: 261-269.

Eiroa, J.J.; Álvarez, J. y Bachiller, J. A. 1983: *Carta Arqueológica de Caspe*. Zaragoza.

Fortea, J., 1974: "Algunas aportaciones a los problemas del Arte levantino". *Zephyrus*, XXV: 225-257.

Fortea, J., de la Rasilla, M. y Rodríguez, V. 2004: "L'art pariétal et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonín (Peñamellera Alta, Asturies, Espagne)". *Préhistoire, Arts et Societés*, t. LIX: 7-29.

Gisbert, M. y Pastor, M. 2009: *Cuevas y simas de la provincia de Zaragoza*. Centro de Espeleología de Aragón. Zaragoza.

Gómez, J.A. 2001: *Pinturas rupestres de Valonsadero y su entorno*. Soria.

Gómez, F. y Royo Guillén, J.I. 1991: "Prospecciones arqueológicas en Mequinenza (Zaragoza). Campaña de 1988". *Arqueología Aragonesa* 1988-1989: 25-29.

Gómez, F: Royo Guillén, J.I. 2008: "El arte rupestre en la Sierra de Albarracín". En Martínez González, J. (coord.): *Comarca de la Sierra de Albarracín*. Colección Territorio, 28: 159-174. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Gómez Lecumberri, F.; Delgado, J. y Del Real, B. 2001: *Delimitación del entorno, carta de riesgos y documentación de los abrigos con grabados rupestres del conjunto de la Masada de Ligros (Albarracín). Parque Cultural de Albarracín. 2ª Fase. Zaragoza, Diciembre.* Memoria inédita depositada en la Dirección General del Patrimonio Cultural. Gobierno de Aragón.
González Sainz, C. 2003: "El conjunto parietal paleolítico de la Galería Inferior de La Garma (Cantabria). Avance de su organización interna". En Balbín, R. y Bueno, P. (Eds.): *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI*: 201-222. Ribadesella.

Gómez Lecumberri, F.; Martínez, J.R. y Peláez, R. 2000: *Parque Cultural de Albarracín. Delimitación de entornos y carta de riesgos de los conjuntos con arte rupestre del Parque Cultural de Albarracín. Zaragoza, Diciembre.* Memoria inédita depositada en la Dirección General del Patrimonio Cultural. Gobierno de Aragón.

González Sainz, C. 2005: "El punto de vista de los autores estructuralistas: a la búsqueda de un orden en las cuevas decoradas del paleolítico Superior". En Lasheras, A. y González Echegaray, J. (Eds.): *El significado del Arte Paleolítico*: 181-209. Museo de Altamira. Santander.

González, F. y Merino, Mª. V. 1974: "Pinturas rupestres de Ladruñán: el cazador de la Fonseca". *Boletín Informativo de la Excelentísima Diputación Provincial de Teruel*, 33: 42-43.

González Sainz, C. y Balbín, R. 2002: "La Pasiega". En *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*: 165-178. A.C.D.P.S. Santander.

González Sainz, C. y San Miguel, C. 2001: *Las cuevas del Desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*. Santander. Universidad de Cantabria.

Grimal, A. 2003: "Estudio técnico de los grabados atribuidos al Arte Levantino: a propósito de las incisiones en el jinete del Cingle de la Gasulla". *I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel*: 177-192. Lérida.

Grimal, P. 1992: "Consideracions tècniques pictòriques de la pintura rupestre post-paleolítica i la seva relació amb la cronología". *IX Col.loqui Internacional d´Arqueologia de Puigcerdà*: 49-51. Andorra.

Guillem, P. y Martínez-Valle, R. 2004: "Las figuras humanas del abrigo del Barranco Hondo en el contexto del Arte Levantino del Bajo Aragón-Maestrazgo". En P. Utrilla y V. Villaverde (dir): 105-122. Diputación General de Aragón. Zaragoza.

Hameau, Ph.; Painaud, A. 2006: "L'expression schématique en Aragón: réfléchir l´ espace". En Martínez, J. y Hernández, M. S. (eds.): *Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*: 249-256. Junta de Andalucía. Almería.
Hameau, Ph. y Painaud, A. 1997: "Los abrigos con pinturas esquemáticas del valle del río Carami (Var, Francia) y de la confluencia del río Vero con el barranco de la Choca (Huesca, España)". *Bolskan*, 14 : 61-102.

Hameau, Ph. y Painaud, A. 2006-2008: "Los abrigos de Gallinero (Bárcabo, Huesca). Cuarenta años después del doctor don Antonio Beltrán (1968-2008)". *Bolskan*, 23: 9-50.

Harrison, R.; Moreno, G. y Legge, A. J. 1994: *Moncín: un poblado de la Edad del Bronce (Borja, Zaragoza)*. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Hernández Pacheco, E. 1924: *Las pinturas prehistóricas de la Cueva de la Araña (Valencia).* Comisión de investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria 34. Madrid.

Hernández Pacheco, E. 1959: *Prehistoria del Solar Hispano (Orígenes del Arte).* Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Serie de Ciencias Naturales. Madrid.

Hernández, Mª.A.; Pereta, A. 2008: *Parques Culturales de Aragón*. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Hernández, Mª.A.; Pereta, A. 2008: Parques Culturales de Aragón. *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, año 16, nº 65:64-70. Sevilla.*

Hernández, M.S. 1987: "Arte rupestre en el País Valenciano" *Arte Rupestre en España. Revista de Arqueología*: 78-85.

Hernández, M.S. 2000: "Sobre la religión neolítica. A propósito del Arte Macroesquemático". *Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, vol. I: 137-155. Instituto de Cultura Juan Gil-Alber, Alicante.

Hernández, M.S.; Ferrer, P. y Catalá, E. 2000: *L'Art Esquemàtic.* Concentaina.

Herrero, M.A. ; Loscos, R.Mª. y Martínez, Mª.R. 1995: "Dos nuevos abrigos con arte rupestre en Alacón (Teruel)". *Kálathos*, 13-14: 7-36.

Herrero, M.A.; Nieto, E.; Collado, O.; Martínez Andrés, Mª. R. y Loscos R.Mª. 1994: "Informe sobre la campaña de documentación del arte rupestre del conjunto de Albarracín (Albarracín, Teruel)". *Arqueología Aragonesa*, 1991: 25-30.

Leroi-Gourhan, A. 1971: *Préhistoire de l'art occidental. Citadelles* (2ª ed.) París.

Llavorí de Micheo, R. 1988-89: "El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes". *Ars Praehistorica*. VII-VIII: 145-156.

López, J. A.; Martínez, R.; Matamoros, C. (eds.) 2009: *El Arte Rupestre del*

Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 Años en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco. IV Congreso. Valencia, 2-5 de Diciembre de 2008. Valencia.

Loscos, R.Mª. y Picazo, J. V. 2007: "La Prehistoria". En Alberto, S. y Royo Lasarte, J. (coords): *Comarca de las Cuencas Mineras*. Colección Territorio, 24: 67-84. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Marconell, E. 1892. "Los Toros de la Losilla". *Miscelánea Turolense*: 160 y 180.

Martí, B. y Hernández, M. 2000: "El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica". *Zephyrus*, 53-54: 241-265.

Martínez-Bea, M. 2004a: "Un arte no tan levantino. Perduración ritual de los abrigos pintados: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel)". *Trabajos de Prehistoria* 61, 2: 111-125.

Martínez-Bea, M. 2004b: "Los grabados en el arte rupestre levantino". En P. Utrilla y V. Villaverde (dir.): 73-86. Diputación General de Aragón. Zaragoza.

Martínez-Bea, M. 2004c: "La estación del Barranco Hondo en su espacio geográfico y social". En P. Utrilla y V. Villaverde (dir.): 87-103. Diputación General de Aragón. Zaragoza.

Martínez-Bea, M. 2005a: *Variabilidad estilística y distribución territorial del arte rupestre levantino en Aragón: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel)*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Martínez-Bea, M. 2005b: "Breve aproximación historiográfica a los estudios pioneros sobre arte rupestre en el Bajo Aragón y Maestrazgo turolense". *Salduie*, 5: 57-63.

Martínez-Bea, M. 2006: "Arte rupestre y SIG en los alrededores de Santolea (Teruel)". En I. Grau (Ed.): *La aplicación de los SIG en la Arqueología del Paisaje*: 171-179. Publicaciones Universidad de Alicante. Serie Arqueología. Universidad de Alicante. Alicante.

Martínez-Bea, M. 2006-2008: "Aproximación al estudio de la perspectiva en el arte levantino". *Bolskan*, 23: 127-134.

Martínez-Bea, M. 2008: "Arte rupestre de Albarracín: la excepcionalidad de un conjunto interior". En Hernández, M. S.; Soler, J. A. y López, J. A. (Eds.): Actas del IV Congreso de Neolítico Peninsular: 141-148. Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ). Alicante.

Martínez-Bea, M. 2009a: *Las pinturas rupestres del abrigo de La Vacada (Castellote, Teruel)*. Monografías Arqueológicas, 43. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Martínez-Bea, M. 2009b: "Arte rupestre y modos de vida". *Cauce*, 29: 18-23.

Martínez-Bea, M.; Angás, J. y Sebastián, M. (en prensa): "Aplicación de scanner 3D en el estudio del abrigo de La Vacada". *Panel*, II.

Mateo Saura, M. A. 1999: *Arte rupestre en Murcia*. Murcia.

Mazo, C.; Montes, L.; Rodanés, J.M.; Utrilla, P. 1987: *Guía arqueológica del Valle del Matarraña*. Colección: Guías Arqueológicas de Aragón. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Mesado, N. y Viciano, J.L. 1994: "Petroglifos en el Septentrión del País Valenciano". *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XXI: 187-259.

Minvielle, P. 1968: "Les quatre cañons du rio Vero". *La Montagne et Alpinisme*, Junio 1968: 294-297.

Mir, A. 1987: "Memoria de la quinta campaña de excavaciones en el yacimiento de la Cueva de la Fuente del Trucho. Asque-Colungo (Huesca)". *Arqueología Aragonesa 1985*: 19-21.

Mir, A. 2003: "Los grabados parietales paleolíticos del yacimiento de la Cueva de la Fuente del Trucho, Asque (Huesca)". *I Congreso de Grabados Rupestres y Murales*: 147-153. Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérida.

Mir, A. y Salas, R. 2000 La cueva de la Fuente del Trucho y su industria lítica arcaizante del Pleniglacial Superior (Colungo, Huesca). *Bolskan*, 17: 9-32.

Montes, L.; Cuchi, J.A.; Domingo, R. 2003: "Prospecciones y sondeos en las sierras exteriores de Aragón. V Campaña, 2002". *Salduie*, 3: 313-329.

Montes, L. y Martínez-Bea, M. "Les tracés indeterminés à la Grotte Drólica (Sarsa de Surta, Huesca)". *Hugo Obermaier-Gesellschaft fr Erforschung des Eiszeitalters und der steinzeit e.V. Tagung der Gesellschaft in Santader (Spanien)*. Del 22 al 26 de Abril de 2003. Santander.

Montes, L.; Martínez-Bea, M.; Cuchí, J.A. y Villarroel, J.L. 2001: "Los trazos indeterminados de Cueva Drólica (Surta, Huesca)". *Bolskan*, 18: 233-241.

Montes, R. (coord.) 2008: *Caminos de Arte Prehistórico. Guia para conocer y visitar el arte rupestre del Sudoeste de Europa*. Proyecto Repparp. Cantabria.

Nieto, E.; Herrero, M.A. y Collado, O. 1994: "Memoria sobre la actuación en el parque cultural de Albarracín durante 1991". *Arqueología Aragonesa*, 1991: 31-34.

Obermaier, H. 1916: *El Hombre Fósil*. Madrid.

Obermaier, H. y Breuil, H. 1927: "Pinturas rupestres de los alrededores de Tormón (Teruel)". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 90: 511-531.

Olmos, R. 2005: "Iconografía celtibérica". En Jimeno Martínez, A. (Ed.) *Celtíberos. Tras la estela de Numancia*: 253-260. Soria.

Ortego, T. 1946: "Nuevos hallazgos rupestres en la provincia de Teruel. La cueva del Pudial, en Ladruñán". *Archivo Español de Arqueología*, XIX:155-159.

Ortego, T. 1948: "Nuevas estaciones con arte rupestre aragonés: El Mortero y el Cerro Felío en el término de Alacón (Teruel)". *Archivo Español de Arqueología*, XXI: 3-37.

Ortego, T. 1951: *Prospecciones arqueológicas en Las Tajadas de Bezas (Teruel)*. Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.

Ortego, T. 1968: "Una nueva estación de arte rupestre en el término de Alcaine (Teruel)". *Simposio Internacional de Arte Rupestre*: 149-163. Barcelona.

Painaud, A.; Ayuso, P.; Calvo, Mª J.; Baldellou, V. 1994: "Pinturas rupestres en el barranco de Mascún (Rodellar-Huesca)". *Bolskan*, 11: 69-87.
Perales, Mª. P.; Picazo, J.V. 1998: "Las pinturas rupestres de La Coquinera (Obón, Teruel)". *Kálathos*, 17: 7-45.

Pérez Casas, J.A. y de Sus Giménez, Mª.L. 1984: "Un conjunto de cuevas en el Sistema Ibérico. Estudio Preliminar". *Arqueología Espacial*, 2: 35-52.

Pérez Temprado, L. y Vallespí, E. 1954: "Las Caídas del Salbime, Mazaleón (Teruel)". *Caesaraugusta*, 4: 31-40.

Picazo, J.V. 1992: "Avance sobre el conjunto con pinturas rupestres de La Coquinera (Obón, Teruel)". En *Aragón/Litoral Mediterráneo. Intercambios culturales durante la Prehistoria (Homenaje a J. Maluquer de Montes)*: 455-465. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.

Picazo, J.V. 2002a: "El arte rupestre levantino en la provincia de Teruel". *Historia Ilustrada de la Provincia de Teruel*, 5: 65-80. Diario de Teruel-I.E.T. Teruel.

Picazo, J.V. 2002b: "La Cueva del Chopo. Novedades en el Arte Rupestre Levantino". *Revista de Arqueología*, 258: 32-39.

Picazo, J.V.; Loscos, R.Mª.; Martínez-Bea, M. y Perales, Mª.P. 2001-2002: "Las pinturas rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)". *Kálathos*: 20-21: 27-83.

Picazo, J.V. y Martínez-Bea, M. 2005: "Bumeranes y armas arrojadizas en el arte rupestre levantino. Las aportaciones de la cueva del Chopo (Obón, Teruel)". *Arte Rupestre en la España Mediterránea*: 379-391. Diputación de Alicante y Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante.
Picazo, J.V.; Perales, P. y Andreu, J. 1991: "Informe sobre las pinturas rupestres de La Coquinera (Obón, Teruel)". *Arqueología Aragonesa*, 1988-1989: 19-24.

Picazo, J.V.; Perales, Mª. P. y Calvo, Mª.J. 1993-1995: "Materiales arqueológicos recuperados en el abrigo con pinturas rupestres de La Cañada de Marco (Alcaine, Teruel)". *Kálathos*, 13-14: 37-47.

Piñón, F. 1982: *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Monografías del Centro de Investigación y Museo de Altamira, 6. Ministerio de Cultura. Santander.

Portillo, M. C.; Alloza, R.; González, J. M. 2009: "Three different phototrophic microbial communities colonizing a single natural shelter containing prehistoric paintings". *Science of the Total Environment*, vol. 407, nº 17, 15: 4876-4881.

Ramón, N. 1997: "Un nuevo yacimiento con grabados en el río Pena (Valderrobres, Teruel). *Arqueología Aragonesa*, 1993: 11-12.

Resano, M.; García-Ruiz, E.; Alloza, R.; Maro, Mª P.; Vandenabeele, P.; Vanhaecke, F. 2007: "Laser Abltion-Inductively Coupled Plasma Mass Spectrometry for the Characterization of Pigments in Prehistoric Rock Art". *Analytical Chemistry*, vol. 79, nº 23, 1: 8947-8955.

Ripoll, E. 1956 : "La investigación prehistórica del Bajo Aragón".
En M. Almagro, E. Ripoll y A. Beltrán: *Prehistoria del Bajo Aragón:*
9-21. Zaragoza.

Ripoll, E. 1961: *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*. Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino, nº 1. Barcelona.

Ripoll, E. 1968: "Cuestiones en torno a la cronología del Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". *Symposio Internacional de Arte Rupestre* (Barcelona 1966): 165-192. Instituto de Prehistoria y Arqueología, Barcelona.

Ripoll, E. 1981: "Los grabados rupestres del Puntal del Tio Garrillas (Término de Pozondón, Teruel)". *Revista Teruel*, 66: 147-155.

Ripoll, S.; Baldellou, V.; Muñoz, F.J. y Ayuso, P. 2001 "La Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)". *Bolskan*, 18: 211-224.

Ripoll, S.; Baldellou, V.; Muñoz, F.J. y Ayuso, P. 2005: "La Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca, Espagne)". *INORA*, 42: 8-11.

Rodanés, J.M. 1987-1988: "Excavaciones arqueológicas en el abrigo del Secans (Mazaleón, Teruel). Primera campaña". *Kálathos*, 7-8: 25-43.

Rodanés, J. Mª (dir) 2006: *Arte Rupestre en Aragón*. Catálogo de la exposición celebrada en el Paraninfo de Zaragoza entre el 5 de abril y el 16 de junio de 2006. Gobierno de Aragón y Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Rodanés, J. Mª y Picazo, J.V. 2004: *El proceso de implantación y desarrollo de las comunidades agrarias en el Valle del Ebro*. Monografías Arqueológicas 40. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Rodanés, J. Mª.; Tilo, Mª.A. y Ramón, N. 1996: *El abrigo de Els Secans (Mazaleón, Teruel). La ocupación del Valle del Matarraña durante el Epipaleolítico y Neolítico Antiguo*.
I-Qann š, 6. Alcañiz.

Rogerio, M.A.; Vanhaecke, F.; Resano, M.; Marzo, P.; Porca, E.; Alloza, R. y Sáiz-Jiménez, C. 2009: "Combinación de análisis de imagen y técnicas analíticas para la distinción de diferentes fases en un panel rupestre (La Coquinera II, Obón, Teruel)".
En J.A. López, R. Martínez-Valle y Matamoros, C. (eds.): *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*: 327-334. Generalitat Valenciana. Valencia.

Rovira, J. 2003: "Un conjunto de abrigos con grabados lineales incisos en la comarca de La Litera (Huesca)". *I Congreso de Grabados Rupestres y Murales*: 889-900. Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérida.

Royo Guillén, J.I. 1986-87: "El abrigo con grabados rupestres de Valmayor. Mequinenza (Zaragoza)". *I Congreso Internacional de Arte Rupestre (Caspe, 1985). Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 179-190.

Royo Guillén, J.I. 1991: "El conjunto de grabados de la Masada de Ligros (Albarracín, Teruel)". *Arqueología Aragonesa*, 1986-1987: 23-26.

Royo Guillén, J.I. 1999a: "El Arte Rupestre en Aragón". En Hernández, G.: *Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*: VI-XV. Gobierno de Aragón. Barcelona.

Royo Guillén, J.I. 1999b: "Las manifestaciones ibéricas del Arte Rupestre en Aragón y su contexto arqueológico: una propuesta metodológica". *Bolskan*, 16: 193-230.

Royo Guillén, J.I. 2001: "Arte rupestre aragonés. Documentación, protección y difusión". *Panel*, 1. 44-53.

Royo Guillén, J.I. 2003-04: "El abrigo con pinturas esquemáticas del Tollo de la Morera (Obón, Teruel)". *Kalathos*, 22-23: 55-93.

Royo Guillén, J.I. 2004: *Arte Rupestre de Época Ibérica: Grabados con representaciones ecuestres*. Sèrie de Prehistòria i Arqueologia. Servei d´Investigacions Arqueologiques i Prehistòriques. Diputación de Castellón. Castellón.

Royo Guillén, J.I. 2005a: "Las representaciones de caballos y de élites ecuestres en el arte rupestre de la Edad del Hierro de la Península Ibérica". *Cuadernos de Arte Rupestre*, 2: 157-200.

Royo Guillén, J.I. 2005b: "El abrigo del Arenal de la Fonseca en Ladruñán (Castellote, Teruel): Protección de un conjunto rupestre y su yacimiento arqueológico". *Kausis*, 3: 77-89.

Royo Guillén, J.I. 2006: "Chevaux et scènes équestres dans l´art rupestre de l´Âge du Fer de la Peninsule Ibérique". *Anthropozoologica*, 41, 2: 125-139.

Royo Guillén, J.I. 2007: "Prehistoria, Protohistoria y Arte Rupestre". En J. Ibáñez (coord): *Comarca de Maestrazgo*. Colección Territorio, 27: 59-68. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Royo Guillén, J.I. 2009a: *Informe sobre el hallazgo de un nuevo abrigo con arte rupestre levantino en el término municipal de Tormón (Teruel). Parque Cultural de Albarracín*. Informe inédito depositado en la Dirección General del Patrimonio Cultural. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Royo Guillén, J.I. 2009b: *Informe sobre el hallazgo de cinco nuevos abrigos con arte rupestre levantino y esquemático en el término municipal de Tormón (Teruel). Parque Cultural de Albarracín*. Informe inédito depositado en la Dirección General del Patrimonio Cultural. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Royo Guillén, J. I. 2009c: *Informe sobre el hallazgo de cinco nuevos abrigos con arte rupestre levantino en el término municipal de Tormón (Teruel). Parque Cultural de Albarracín*. Informe inédito depositado en la Dirección General del Patrimonio Cultural. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Royo Guillén, J.I. 2009d: "Arte rupestre y otras manifestaciones parietales en época Ibérica". En J.A. Benavente y L. Fatás (coords.): *Iberos en el Bajo Aragón. Guía de la ruta*: 103-108. Consorcio Patrimonio Ibérico en Aragón. Zaragoza.

Royo Guillén, J.I. y Andrés, J.A. 2000: "Los grabados rupestres en Aragón y su soporte geológico". *Naturaleza Aragonesa*, 6: 29-40.

Royo Guillén, J.I. y Benavente, J.A. 1999: *Val del Charco del Agua Amarga. (Alcañiz, Teruel). Un modelo para la protección y difusión del Arte Rupestre Aragonés*. Ayuntamiento de Alcañiz y Gobierno de Aragón. Alcañiz.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1988a: "Los grabados de la Masada de Ligros, Albarracín (Teruel)". *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre*, 1: 1-5.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1988b: "El conjunto de abrigos con arte rupestre de Mequinenza (Zaragoza)". *Bolskan*, 5: 175-199.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1989: "Cinco nuevos abrigos con arte rupestre en Mequinenza (Zaragoza)". *XIX Congreso Nacional de Arqueología*: 211-217. Zaragoza.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1991a: "Los grabados de la Masada de Ligros (Albarracín, Teruel). II campaña". *Arqueología Aragonesa*, 1986-1987: 27-30.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1991b: "Prospecciones arqueológicas en el término municipal de Mequinenza (Zaragoza). Campaña de 1989". *Arqueología Aragonesa*, 1988-1989: 31-34.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1992: "Prospecciones arqueológicas en el término municipal de Mequinenza: El abrigo de Vall de Caballé". *Arqueología Aragonesa*, 1990: 15-18.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1994a: "Un nuevo yacimiento con grabados esquemáticos en el río Martín: Los Pozos Boyetes (Peñarroyas-Montalbán, Teruel)". *Arqueología Aragonesa*, 1991: 35-41.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1994b: "Nuevos yacimientos con arte rupestre en Mequinenza (Zaragoza)". *Arqueología Aragonesa*, 1991: 43-51.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1994c: "Prospecciones en Mequinenza 1992: El abrigo de la Sierra de los Rincones I". *Arqueología Aragonesa*, 1992: 17-23.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 1996: *Los grabados rupestres esquemáticos de los Pozos Boyetes en Peñarroyas. Montalbán, Teruel*. Colección Parque Cultural del Río Martín. Ayuntamiento de Montalbán. Zaragoza.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 2002: "Panorama general de los *graffiti* murales y de los grabados al aire libre medievales y postmedievales en Aragón: Paralelos y divergencias". *Al-Qannis*, 9: 55-155.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 2004: "Prehistoria, Protohistoria y arte rupestre en la confluencia del Bajo Cinca con el Ebro". En Montón, F. (coord.): *Comarca del Bajo Cinca*. Colección Territorio, 14: 87-96. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Royo Guillén, J.I. y Gómez 2005-2006: "La Cueva de las Cazoletas de Monreal de Ariza (Zaragoza) y sus grabados rupestres: Un santuario celtibérico al aire libre". *Kalathos*, 24-25: 293-321.

Royo Guillén, J.I. y Gómez, F. 2009: "La arqueología en la comarca del Bajo Aragón-Caspe: de la Prehistoria a la Antigüedad Tardía". En Caballú, M.; Cortés, F. J. (coords.): *Comarca del Bajo Aragón-Caspe*. Colección Territorio, nº 30: 81-96. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

Royo Guillén, J.I.; Gómez, F. y Rey, J. 1997: "Noticia preliminar sobre dos nuevos abrigos con arte rupestre en el Barranco de Gibert (Mosqueruela, Teruel)". *Arqueología Aragonesa*, 1994: 25-33.

Royo Guillén, J.I.; Gómez, F. y Benavente, J.A. 2006: "La estela grabada de la Edad del Hierro de Torre Cremada". En P. Moret, J.A. Benavente y A. Gorgues (coords): *Iberos en el Matarraña. Investigaciones arqueológicas en Valdeltormo, Calaceite, Cretas y La Fresneda*. Al-Qannis, nº 11: 89-105. Taller de Arqueología de Alcañiz y Casa de Velázquez. Alcañiz.

Royo Lasarte, J. 2010: "El abrigo de Los Chaparros. Albalate del Arzobispo". *Cauce*, 34: 20-23.

Royo Lasarte, J. y Galve, F. 2010: "Nuevas aportaciones al estudio de las pinturas rupestres del abrigo de la Higuera de Estercuel y de los Chaparros en Albalate del Arzobispo". *Cauce*, 34: 10-19.

Sebastián, A. 1988: "Nuevos datos sobre la cuenca media del río Guadalope: el abrigo del Barranco Hondo y el abrigo de Ángel". *Teruel*, 79, vol. II: 77-92.

Sierra, I. 1992: "The sheep from the shelter of the Barranco de Cerro Mortero Climbers (Alacón, Teruel) and the primitive evolution of the ovine species in Spain". *Archivo de Zootecnia*, vol. 41, nº154 (extra): 315-324.

Torregrosa, P. y Galiana, M.F. 2001: "El Arte Esquemático del Levante peninsular: una aproximación a su dimensión temporal". *Millars, XXIV*. 153-198.

Utrilla, P. 1986-1987: "Nuevos datos sobre la relación entre el arte rupestre y yacimientos arqueológicos del valle del Ebro". *I Congreso Internacional de Arte Rupestre. Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 323-339. Zaragoza.

Utrilla, P. 1988: "El Paleolítico". *Enciclopedia Temática de Aragón*, 8, Historia. Zaragoza.

Utrilla, P. 2000: *El Arte Rupestre en Aragón*. Colección C.A.I. 100, nº 56. Zaragoza.

Utrilla, P. 2005: "El Arte Rupestre en Aragón. 100 Años después de Calapatá". En M. Hernández y J. Soler (Dir.): *Arte Rupestre en la España Mediterránea*: 341-377. Diputación de Alicante y Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante.

Utrilla, P. y Baldellou, V.: 2001-2002: "Cantos pintados neolíticos de la Cueva de Chaves (Bastarás, Huesca)". *Salduie*, 2: 45-126.

Utrilla, P., Bea, M. y Benedí, S. 2010: "Hacia el Lejano Oeste. Arte levantino en el acceso a la Meseta: La roca Benedí (Jaraba, Zaragoza)". *Trabajos de Prehistoria*, 67, 1: 227-243.

Utrilla, P. y Calvo, Mª.J. 1999: Cultura material y arte rupestre levantino: la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000, *Bolskan*, 16: 39-70.

Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. 2005: "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Munibe*, 57, 3: 161-178.

Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. 2006: "Arte levantino y territorio en la España mediterránea". *CLIO-Arqueológica*, 20: 17-52.

Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. 2007: "La figura humana en el arte rupestre aragonés". *Cuadernos de Arte Rupestre*, 4: 163-205.

Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. 2008: "Sanctuaires rupestres comme marqueurs d'identité territoriale: sites d'agrégation et animaux sacrés". *Préhistoire, Art et Sociétés*, LXLLL: 109-133.

Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. 2009: "Acerca de la cronología del arte esquemático. Terminología, superposiciones y algunos paralelos mobiliares aragoneses". En R. Cruz-Auñón y E. Ferrer (coords.): *Estudios de Prehistoria y Arqueología en Homenaje a Pilar Acosta Martínez*: 109-140. Universidad de Sevilla. Sevilla.

Utrilla, P.; Montes, L.; Mazo, C. y Rodanés, J.M. 1986-1987: "Algunas figuras inéditas en abrigos rupestres del Bajo Aragón". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 216-220.

Utrilla, P. y Villaverde, V. 2004: *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*. Monografías del Patrimonio Aragonés, 1. Diputación General de Aragón. Zaragoza.

Utrilla, P.; Villaverde, V. y Martínez-Valle, R. 1998: "Les gravures rupestres de "Roca Hernando" (Cabra de Mora, Teruel)". En *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. Actes du Colloque de la Comisión VIII de l'UISPP*: 161-174. Vila Nova de Foz Côa.

Vallespí, E. 1952: "Sobre las pinturas rupestres dels Secans (Mazaleón, Teruel)". *Archivo Español de Arqueología*, XXV: 105-107.

Vallespí, E. 1953: "Nuevas pinturas rupestres en el Bajo Aragón". *Caesaraugusta*, 2: 137.

Vallespí, E. 1954: "Prospecciones por el río Martín". *Revista PROA*, 27: 5-30.

Vallespí, E. 2006: "Sobre el descubrimiento de las pinturas rupestres levantinas: los testimonios de los tres protagonistas del Calapatá (S. Vidiella, H. Breuil y J. Cabré, en 1906-1909)". *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 14: 59-68.

Vidiella, S. 1907: "Las pinturas rupestres del término de Cretas". *Boletín de Historia y Geográfica del Bajo Aragón*, Año I, nº 2: 68-75.

Villaverde, V. 1994: *Arte Paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. Valencia.

NOTA DEL EDITOR:
Por causas ajenas a la dirección científica y a los autores, esta publicación no pudo editarse en su momento, por lo que se han mantenido los textos, datos y bibliografía de 2010. Los nuevos descubrimientos serán objeto de una nueva monografía que actualice los datos actuales.

Este libro
se termino de imprimir