

Pilar Utrilla Miranda



El
Arte Rupestre
en Aragón



Equipo 

Dirección:

Guillermo Fatás y Manuel Silva

Coordinación:

M^a Sancho Menjón

Redacción:

Álvaro Capalvo, M^a Sancho Menjón, Ricardo Centellas
José Francisco Ruiz

Publicación nº 80-56 de la
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: Pilar Utrilla Miranda

Ilustraciones de la autora, salvo en los casos indicados: AB (A. Beltrán),
AS (A. Sebastián), ER (E. Ripoll), FP (F. Piñón), JA (J. Andreu),
JE (J. Escudero), JMR (J. M^a Rodanés), JP (J. Picazo), JR (J. Royo),
MH (M. Herrero), MJC (M^a J. Calvo), MK (M. Karpe), OC (O. Collado),
PT (Pérez Temprado), TO (T. Ortego) y VB (V. Baldellou)

I.S.B.N.: 84-95306-32-8

Depósito Legal: Z. 664-00

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



ÍNDICE



EL ARTE PALEOLÍTICO	5
¿Pintaron hace 20.000 años la bóveda celeste?	7
Los grabados paleolíticos	12
ARTE LEVANTINO CLÁSICO FRENTE A ARTE ESQUEMÁTICO	17
Algo de historiografía	18
Orientación, accesibilidad y grado de conservación de los abrigos. Emplazamiento de los abrigos pintados	26
Técnicas y estilos: pinturas de tintas planas. Los colores	33
Los temas: el arte narrativo de los pueblos cazadores frente al arte simbólico de los pueblos agricultores	49
Esquemas	50
Los vegetales	52
Los animales	54
Los seres humanos	58
Escenas rituales	69
La cuestión cronológica	76

















UNA VISITA A LOS PARQUES CULTURALES: RUTAS	85
Parque Cultural del Río Vero	85
Parque Cultural de Albarracín	88
Parque Cultural del Río Martín	91
Valdelcharco del Agua Amarga	92
Conjuntos del Ésera y Alto Guadalope	93
Bibliografía	94

EL ARTE PALEOLÍTICO



Faltaban unos diez mil años para que los artistas magdalenenses pintaran la cueva de Altamira cuando en el barranco de Villacantal, tan frecuentado por los excursionistas que descienden el río Vero, gentes paleolíticas pintaron en rojo o negro diversas series de puntos y manos en negativo (en una superficie pintada, lo único que queda sin pintar es la figura de la mano). Estos artífices, pertenecientes a la cultura denominada “auriñaco-gravetiense” (por las localidades francesas en que fue descubierta: Aurignac y La Gravette), tenían ya las características anatómicas del hombre actual y habían desarrollado una tecnología de caza basada en armas de hueso y cuerno, además de las tradicionales puntas de flecha fabricadas en sílex.

En 1978 se descubrió la existencia de pinturas en una cueva poco profunda llamada la Fuente del Trucho, en alusión al agujero localizado sobre la gran boca y a la fuente que mana cerca de ella. El hallazgo dejó perplejos a los prehistoriadores, quienes aseguraban que sólo se conservaban pinturas en la España cantábrica y en la costa mediterránea, descartando el valle que, en pura lógica, tenía que haber servido de enlace entre ambas zonas. Además, coexistían por vez primera en el mismo barranco arte

PERIODO	ESTILO	CABALLOS	FIG. HUMANAS	SIGNOS
MAGDAL. RECIENTE 10.000	RECIENTE IV			
MAGDAL. MEDIO 13.000	ANTIGUO			
MAGDAL. ANTIGUO 15.000	III			 
SOLU- TRENSE 20.000	II			 
GRAVE- TIENSE 25.000				
AURÍNA- CIENSE 30.000	I			 

Cuadro crono-estilístico del arte paleolítico (según A. Leroi-Gourban)

paleolítico (considerado típicamente cantábrico), arte levantino (mediterráneo) y arte esquemático (situado con preferencia en Andalucía), ya que el abrigo de Arpán, que posee estos dos últimos estilos, se abre a 800 m aguas arriba de la Fuente del Trucho.

Sucedía, sencillamente, que se había explorado poco; ahora, en los albores del año 2000, hay documentados en el valle del Ebro más de treinta yacimientos paleolíticos, algunos de ellos, como la cueva de Chaves en Bastarás o el abrigo de las Forcas de Graus, contemporáneos a las figuraciones artísticas comentadas.

¿PINTARON HACE 20.000 AÑOS LA REPRODUCCIÓN DE LA BÓVEDA CELESTE?

Existen dos partes bien definidas en la **Fuente del Trucho**: el panel de los grabados, en posición vertical y exterior, a la luz del sol, y la zona de pinturas, ubicada en el interior, en semipenumbra y sin ordenación interna aparente. Las figuras, alguna colocada del revés respecto de la más próxima, no parecen formar un grupo, salvo unas manos asociadas a una serie de puntos y una posible vulva, quizá en relación con un caballo.

Los seres humanos aparecen representados por once figuraciones de manos (tres negras y ocho rojas) con dedos incompletos, por estar mutilados o simplemente dobla-

dos, y una probable vulva, formada por un signo triangular rojo surcado por una raya vertical que podría ponerse en relación con un caballo cercano, símbolo de la masculinidad en opinión del prehistoriador francés André Leroi Gourhan, quien defendió durante muchos años un significado sexual para el arte paleolítico.

En cuanto a las manos, delgadas y de pequeño tamaño, han sido vinculadas a ritos de magia de posesión (respecto de los caballos o de las series de puntos) o, en los casos de mutilación, a ceremonias de iniciación de adolescentes o sacrificios de una parte del cuerpo femenino, estos últimos



Manos en negativo y series de puntos en la bóveda de la cueva de la Fuente del Trucbo, Asque (V.B.)

en ritos funerarios a la muerte del varón cazador. La hipótesis de Leroi Gourhan es menos trágica: no se trataría de dedos cortados sino doblados, algo similar a las contraseñas silenciosas que utilizan los aborígenes australianos en sus expediciones de caza.

Completan los temas cinco caballos en rojo (tres cabezas y dos figuras enteras vistas de perfil), así como series de puntos en líneas sencillas, dobles o triples, a veces formando meandros.

Los pigmentos utilizados se fabricaron a partir de óxidos de hierro para el rojo, y de manganeso y carbón para el negro. Las figuras se realizaron con un solo color, en contorno, sin relleno de tintas planas ni despieces interiores, salvo los trazos verticales de una crin de caballo.

Las series de puntos se consiguieron aplicando ordenadamente las yemas de los dedos impregnadas en pintura roja, marcando ritmos muy complejos de líneas que se entrecruzan en el techo de la cueva. Esta posición única (no existen puntos en las paredes verticales) ha llevado a Antonio Beltrán a sugerir que podría tratarse de una representación de la bóveda celeste, hipótesis que habría que investigar, ya que en este lapso de tiempo el cambio en la disposición de las estrellas no resultaría apreciable a simple vista.

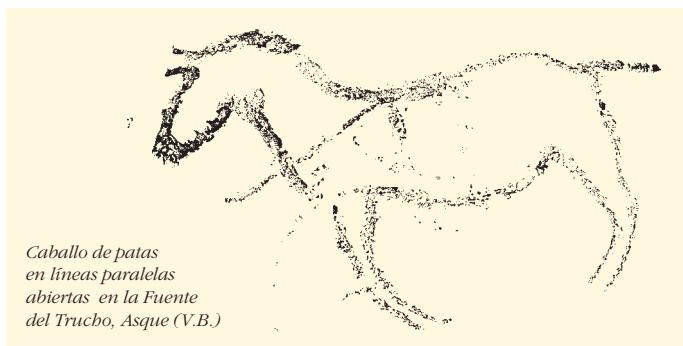
Las manos, rojas o negras, son todas en negativo, es decir, se han pintado bordeando de color una mano apo-

yada sobre la pared o soplando sobre la mano la pintura con la boca a través de una caña o un hueso hueco.

Es posible averiguar la antigüedad de las imágenes de la Fuente del Trucho mediante tres criterios empleados habitualmente para el arte paleolítico:

- 1** La cronología absoluta podría fijarse por radiocarbono (técnica denominada AMS, por sus siglas en inglés), datando directamente por radiocarbono un pequeño fragmento de pintura negra de alguna de las manos (siempre y cuando haya sido elaborada con materia orgánica, como el carbón). Hasta el momento no se han extraído muestras, pero sería conveniente hacerlo.
- 2** La datación del yacimiento arqueológico situado al pie de las pinturas. Aunque la especialista que los ha sacado a la luz, Ana Mir, lo ha asignado a una etapa anterior (cultura musteriense, del hombre de Neanderthal, del que no hay constancia de que realizara ninguna actividad artística), las fechas obtenidas de los carbones de un hogar lo llevan al año 22000 a.C. (lo que dataría la ocupación en el gravetiense, coincidiendo con el estilo de las representaciones de manos y puntos) y al 19000 a.C., ya en el solutrense, quizá la época en que se pintó alguno de los caballos.
- 3** Los criterios estilísticos, que, basados en las superposiciones y comparaciones con el arte mueble que se

encuentra bien datado en los niveles arqueológicos, permiten establecer una cronología relativa. Así, una de las manos negras está superpuesta a las series de puntos, lo que permite proponer para ambos motivos una fecha en torno al 27000 a.C., momento en el que la técnica del radiocarbono ha fechado las manos negras de la cueva submarina de Cosquer, en Marsella. Por otra parte, el estilo de las figuraciones de caballos se puede comparar con representaciones similares sobre plaquetas de piedra halladas en niveles arqueológicos bien datados de la Cueva de Parpalló, en Valencia. La forma alargada de la cabeza, la configuración hacia abajo del morro, las patas en líneas paralelas abiertas y dobladas hacia adentro, la crin en escalón, etc. están documentadas en Parpalló desde el solutrense medio, aunque pueden aparecer también en épocas posteriores. En general, la falta de detalles (ausencia de



rasgos en la cara) recuerda el estilo que Leroi Gourhan denominó II, para el arte rupestre de Francia, aunque existe una cabeza de caballo (el de la crin a base de rayas verticales) que se asemeja a otros ejemplares del más reciente estilo III, como en las cuevas cántabras de La Pasiega y Covalanas, en torno al 16000 a.C.

LOS GRABADOS PALEOLÍTICOS

Los grabados de la **Fuente del Trucho** se sitúan en un panel inclinado, a poca altura sobre el suelo y a plena luz del día. Su talla es tosca y profunda, de surco muy ancho, en “V”, realizada con un instrumento lítico que aprovecha las cazoletas naturales de la roca para marcar los ojos o supuestas heridas. Las figuras presentan trazos rectilíneos y angulosos, registrándose una cabeza de cérvido que algunos identifican como de reno, otra de caballo, una tercera de orejas puntiagudas (que tan pronto se cita como de felino o se mantiene como segunda de caballo) y dos representaciones de oso: una cabeza y un cuerpo entero, recogido sobre sí mismo, en la habitual posición de hibernación. Este tipo de santuarios exteriores, con grabados poco elaborados de trazo muy rehundido, es habitual en la costa cantábrica, si bien hay que reconocer lo atípico de estas figuras oscenses, de las que se dudaría acerca de su datación paleolítica si no fueran acompañadas de las pinturas y de un yacimiento al pie del panel con láminas de sílex.

La **Cueva del Forcón** se encuentra al pie de la Peña Montañesa, en el término de Toledo de la Nata (Huesca). Se trata de una honda caverna, en cuya galería terminal, a 300 m de la entrada, se hallaron varios grabados geométricos, de surco ancho, hechos sobre arcilla blanda con ayuda de los dedos o de un simple palo romo, por lo que presentan una sección en “U”. La arcilla se endureció posteriormente al precipitarse la calcita, lo que ha permitido que lleguen hasta nuestros días. Se conocen entre los prehistoriadores con el divertido nombre de “macaroni”, en alusión a su forma curvilínea, y se les supone antiguos dentro del arte paleolítico, sin más criterio que su tosqueidad y lo elemental de su contorno. Sin embargo, es preciso recordar que los trazos digitales son expresiones elementales de difusión universal y que pueden aparecer en épocas diversas, aunque en España se suelen encontrar en yacimientos paleolíticos, como la misma cueva de Altamira.

Otros grabados paleolíticos, también con grandes cautelas en cuanto a su fecha, hay que buscarlos en la provincia de Teruel: en la Roca Hernando, situada en Cabra de Mora, en el valle del Mijares, y en el Barranco Hondo, en el alto Guadalope, en la zona de Ladruñán. La **Roca Hernando** es una piedra vertical aislada, que mira al Este en una posición dominante sobre un barranco, por lo que es un magnífico lugar para controlar el paso de la caza. Esta roca presenta una de sus paredes llena de grabados de trazo ancho y profundo en los que se pueden reconocer, con dificultad,



*Caballo y cérvido grabados en el santuario exterior
de la Fuente del Trucho, Asque*

cabezas y cuerpos de animales incompletos, como un ciervo o bóvido, y algunas figuras curvilíneas. Los geólogos han descartado que sean huellas fósiles de animales o de raíces, al tiempo que el diámetro de los líquenes que los cubren impide pensar en una falsificación reciente. El hecho de tratarse de contornos inacabados, quizá incapaces de reproducir correctamente la realidad, suele considerarse indicativo de los primeros balbuceos del arte paleolítico. La proximidad de un cazadero de caballos auriñaciense en Monteagudo del Castillo, a 20 km de los grabados, pone de manifiesto que el primer *Homo*



*Grabados de trazo profundo en Roca Hernando, Cabra de Mora;
a la derecha, posible cabeza de ciervo o uro*

sapiens sapiens ya habitaba la actual provincia de Teruel hace 30.000 años.

El problema del **Barranco Hondo** de Ladruñán es diferente: las características del grabado, fino y de trazo estriado, y el tema, una pareja de ciervos, son bien representativos de la época solutrense en la España mediterránea, o de la fase magdaleniense en la costa cantábrica. Sin embargo, el hecho de estar ubicado en una zona —los alrededores del embalse de Santolea— con abundante arte levantino llevó a Amparo Sebastián a incluirlos en esa cultura, a

pesar de que no existen grabados en este tipo de arte que no estén remarcando las figuras pintadas, como en una cierva de las Tajadas de Bezas, un toro del abrigo de las Olivanas u otro de la Coquinera de Obón. Así, parece más coherente aceptar la cronología paleolítica que indican su estilo y su técnica, máxime cuando es posible que existan yacimientos de esta época en el mismo término (abrigo de Ángel).

Los hallazgos de arte paleolítico en Aragón se completan con un fragmento de hueso del nivel magdalenense de la **Cueva de Chaves**, grabado hace 13.000 años, que presenta dos series de incisiones verticales de 28 trazos, enmarcadas entre líneas paralelas. Podría tratarse de un “sistema de notación” de un calendario lunar, pues son frecuentes los múltiplos de siete entre las denominadas “marcas de caza” del arte paleolítico. Es habitual que los pueblos cazadores, que suelen “trabajar” de noche, tengan dioses y calendarios lunares, mientras que los pueblos agricultores, cuyas cosechas dependen del sol, veneren a este astro como dios principal.

ARTE LEVANTINO CLÁSICO FRENTE A ARTE ESQUEMÁTICO



Bajo el título general de arte levantino se conocen varios estilos pictóricos, probablemente contemporáneos, plasmados en abrigos rocosos a la luz del día en la zona Este de la Península. Es un arte mediterráneo, localizado entre Tarragona y Murcia con ramificaciones hacia el interior, que no se encuentra en zonas cantábricas o atlánticas y que en Andalucía es sustituido por el denominado estilo “esquemático”, distribuido también por el interior peninsular.

Ahora bien, en la España levantina conviven cuatro estilos: el lineal-geométrico, eminentemente abstracto; el macroesquemático, propio de Alicante y caracterizado por la presencia de grandes figuras de orantes rodeadas de trazos curvilíneos; el esquemático, de pequeño tamaño pero con rasgos y temas similares al anterior; y el levantino clásico. Este último se subdivide, a su vez, en cuatro tendencias: naturalista, que recrea fundamentalmente animales; estilizada estática, con figuras humanas longilíneas en estado de reposo; estilizada dinámica, con figuras del mismo canon pero en una carrera alocada; y subesquemática, un “cajón de sastre” en el que se agrupan aquellas imágenes inclasificables que no llegan al esquematismo total

por conservar algunos rasgos naturalistas en su concepción. Los términos griegos utilizados por Almagro para describir los tipos humanos (cestosomáticos, paquípodos y nematomorfos) están hoy en desuso, a pesar de que definen, respectivamente, los tipos longilíneos, los achaparrados de gruesas piernas y los filiformes, figuras con cuerpo en hilo de alambre que suelen aparecer en movimiento.

ALGO DE HISTORIOGRAFÍA

La provincia de Teruel, pionera en el descubrimiento del arte levantino

El llamado arte levantino, representativo de las culturas de los últimos cazadores-recolectores y de los primeros agricultores, fue descubierto en Aragón. La primera cita es de 1892 y corresponde a E. Marconell, quien dio a conocer dos abrigos de Albarracín con arte rupestre: Los Toricos del Navazo y La Cocinilla del Obispo.

Sin embargo, habrá que esperar hasta 1903 para que el arte levantino se conozca como tal. El hallazgo por Juan Cabré de los ciervos de la Roca dels Moros, del Barranco de Calapatá, en Cretas (Teruel), que publicó en 1907, atrajo a la España mediterránea al más conocido prehistoriador francés de la época, el abate (sacerdote) Henri Breuil. Este autor, verdadera autoridad del arte rupestre europeo, publicó las pinturas junto con Cabré, en 1909, en *L'Anthro-*

pologie, la revista francesa de mayor difusión, aunque les asignó erróneamente una cronología paleolítica que nadie se atrevió entonces a discutir.

Los descubrimientos de pinturas se fueron sucediendo en todo el Levante y aparecieron las primeras publicaciones de síntesis, como la de Juan Cabré *El arte rupestre en España* (1915), o la de Hugo Obermaier *El hombre fósil* (1916). En la primera se distinguían las zonas cantábrica y levantina, y se establecían los rasgos comunes en esta última región: situación en abrigos al aire libre, empleo de la pintura para rellenar el interior de las figuras de rojo o negro, indumentaria de los personajes, etc. El libro no gustó en absoluto al abate Breuil, quien lanzó contra él furibundas críticas en revistas francesas, pero Cabré tenía razón, salvo en la cronología paleolítica que asignaba a ambas pinturas.

Los hallazgos de nuevos abrigos pintados en el Bajo Aragón continuaron: en 1913 fueron localizados el de Valdelcharco del Agua Amarga, en Alcañiz; en 1917, el de Els Secans y tres años después, el de Caídas del Salbime, estos últimos en el término de Mazaleón y gracias a Lorenzo Pérez Temprado. Poco después, a los de la Sierra de Albaracín se sumaron los cercanos a la villa de Tormón: el abrigo de las Olivanas y el de la Ceja de Piezarrodilla (1926) fueron las estaciones principales. Tras un paréntesis de dos décadas, se reanudaron los descubrimientos en

la provincia de Teruel. En el alto Guadalupe, y en concreto en la zona de Ladruñán, apareció el abrigo del Torico, publicado en 1946 por Teógenes Ortego, quien un par de años después dio a conocer dos nuevos grupos en las proximidades de Alacón: el Barranco del Mortero y el de Cerro Felío.

En 1949 fue encontrado el abrigo de Doña Clotilde en Albarracín, una de las primeras intervenciones de Martín Almagro en esta zona; este autor, junto a Beltrán y Ripoll, publicaría en 1956 *La Prehistoria del Bajo Aragón*, con un extenso capítulo dedicado al arte rupestre. Los tres estudiosos continuaron trabajando sobre este tema, siendo destacable la fecha de 1968, momento en que Antonio Beltrán dio a la imprenta su obra *Arte Rupestre Levantino*, en la que establecía, de acuerdo con Ripoll, los cuatro estilos en los que en ese momento se subdividió el arte levantino.

Durante los últimos años, la zona más pródiga en hallazgos ha sido el valle del río Martín, donde han aparecido las pinturas de Albalate del Arzobispo, Alcaine, Oliete y Obón. Antonio Beltrán se ha ocupado, con José Royo, de los abrigos de Albalate y Alacón; Andreu, Picazo y Burillo de los de Obón; y Herrero, Loscos y Martínez de las figuras de Alacón.

Otra comarca turolense rica en descubrimientos recientes es la ya clásica de Albarracín. La actividad prospectora de Octavio Collado y el Centro de Arte Rupestre de Alba-

rracín (CEARA) ha dado como resultado la localización de nuevos abrigos (Callejones Cerrados, Lázaro, Tío Campano, Medio Caballo, Figuras Diversas) y de figuras inéditas en la Paridera de Tormón, con dos mujeres pintadas en blanco, al igual que en el abrigo de Cabras Blancas, también en Tormón, publicado por Viñas y Bader. En Mosqueruela se ha documentado el abrigo de Gibert, el de emplazamiento más elevado del arte levantino (Royo, Gómez y Rey).

El panorama en las provincias de Huesca y Zaragoza

Las Sierras Exteriores oscenses compiten en número y calidad de abrigos pintados con algunas áreas turolenses. Sin embargo, la provincia de Zaragoza presenta un gran vacío arqueológico en este terreno.

El año 1968 supone la entrada en la historiografía del arte levantino de la zona del río Vero, en el Prepirineo oscense. Fue Pierre Minvielle quien, en una revista francesa de montañismo, citó las pinturas de Lecina en su artículo «Los cuatro cañones del río Vero», figuras que fueron calçadas por A. Beltrán en 1969 y publicadas en 1972.

Con la llegada de Vicente Baldellou a la dirección del Museo de Huesca las investigaciones sobre arte rupestre tomarán un nuevo impulso. Formando equipo con M^a José Calvo, Albert Painaud y, más tarde, con Pedro Ayuso, Baldellou comenzará en 1978 una sistemática labor de prospección por los espectaculares cañones del río Vero. Fue

una penosa labor pero dio excelentes resultados. Aparecieron los núcleos de Chimiachas, Muriecho, Mallata, Regacens, Labarta, Arpán y Barfaluy, embrión del actual Parque Cultural del Río Vero, con una gran variedad de estilos del arte postpaleolítico: lineal-geométrico en Labarta, naturalista en Chimiachas, subesquemático en Barfaluy y Mallata, esquemático en Lecina, levantino clásico en Arpán, etc.

En la provincia de Huesca se emplaza, además, un segundo núcleo con arte rupestre en el valle del Ésera-Cinca: las pinturas de Remosillo, en el Congosto de Olvena, y las del Forau del Cocho, en Estadilla, que pueden considerarse entre las mejor conservadas en territorio aragonés, a



Primeras fotografías de las pinturas de Forau del Cocho, en Estadilla, tras la noticia dada por M. Badia en 1984

pesar de que todavía no han sido integradas en un deseable Parque Cultural de la Ribagorza.

Por el contrario, la provincia de Zaragoza apenas realiza aportaciones al conjunto del arte rupestre. Al estar ocupada en su mayor parte por los terrenos sedimentarios de la Depresión del Ebro, no reúne las condiciones necesarias para la formación de abrigos y sólo en algunos términos alejados de la capital, como Caspe, que forma parte del núcleo del Bajo Aragón, se conocen pinturas, como las del Plano del Pulido, a pocos metros del embalse. Sin embargo, hay que estar atentos a lo que puedan depararnos la zona kárstica del Somontano del Moncayo y el valle del Jalón, en el Sistema Ibérico. El reciente hallazgo de un arpón en Calcena, de varios yacimientos magdalenenses en el río Henar y de un cuadrúpedo grabado en Tabuena permiten predecir que quizá no esté lejos el descubrimiento de arte paleolítico en la zona.

Las últimas síntesis sobre arte rupestre

El primer trabajo monográfico de época reciente se debe a Fernando Piñón, quien publicó en 1982 una buena síntesis sobre las pinturas rupestres de Albarraçín. En 1993 se leyeron dos tesis doctorales sobre arte rupestre en las universidades de Valencia y Zaragoza: la de Amparo Sebastián, titulada *Estudio sobre la Composición en el Arte Levantino*, que trata numerosos abrigos aragoneses, y la de

M^a José Calvo *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, un auténtico corpus de todo el arte localizado en la Comunidad. Ambos estudios permanecen inéditos. También en 1993 se presenta el libro de Antonio Beltrán *Arte Prehistórico en Aragón*, muy volcado en el marco teórico pero del que sobresale el capítulo analítico de la descripción de los paneles y la nómina alfabética de estaciones decoradas que constituyen su Apéndice.

El año 1998 vio nacer una nueva revista: *BARA (Boletín de Arte Rupestre de Aragón)*, dirigida por Antonio Beltrán y que pretende ser un vehículo de investigación de los Parques Culturales.

La creación de Parques Culturales

Cuando en España se empezaba a hablar sobre la experiencia de otros países en protección, conservación y difusión del arte rupestre, se celebró, en 1987, un Coloquio en Albarracín en el que participaron especialistas en el arco geográfico levantino y se comenzó a incoar el expediente de creación de los Parques Culturales del río Vero y de Albarracín. Diez años después se publicó, por fin, el Proyecto de Ley de Parques Culturales en Aragón, que añadió a los dos primeros los del Maestrazgo y el Río Martín, y un quinto sin arte rupestre, el de San Juan de la Peña.

La idea de los Parques Culturales arranca de experiencias australianas como el Parque de Kakadú, en el que se

protegen la fauna, la vegetación, el medio ambiente y la cultura de los aborígenes, al tiempo que se intenta comprender el paisaje y racionalizar el turismo, dando al arte rupestre el sentido educativo y el valor social que le corresponde como parte viva de la Historia.

La antigua doctrina de que “proteger es contrario a difundir” ha sido superada por una nueva visión en la que se busca hacer compatible los valores educativo y científico del Parque con la salvaguarda de cada uno de sus elementos, evitando las causas de degradación y aportando una información turística adecuada, así como una prudente organización de las visitas mediante guías.

La creación de un Parque Cultural lleva consigo la mejor accesibilidad y señalización de los caminos, pero de ningún modo se debe pretender que los automóviles puedan estacionarse al pie de los abrigos. Es aconsejable trazar rutas para bicicleta de montaña, como las que acompañan el cauce del río Martín, y abrir albergues en los pueblos más próximos a las pinturas. Se trata, en suma, de desarrollar un turismo ecológico y culto que aproveche los magníficos paisajes en los que se integran las pinturas. Jamás deben ser arrancadas para llevarlas a los museos, donde pierden toda su alma. Hay que “museificar” el campo, el terreno donde se halla el Parque Cultural. Por fin, en 1998, todas las pinturas rupestres levantinas fueron declaradas por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad.

ORIENTACIÓN, ACCESIBILIDAD Y GRADO DE CONSERVACIÓN DE LOS ABRIGOS. EMPLAZAMIENTO DE LOS ABRIGOS PINTADOS

La orientación de los abrigos pintados no parece plantear una clara preferencia hacia una dirección determinada, aunque dominan los situados hacia el Sur y el Sureste. La orientación Norte, habitual en los abrigos de Ladruñán, puede presentar problemas de conservación, a causa del cierzo o de una mayor presencia de musgos y líquenes.

Su accesibilidad suele ser, en general, muy complicada. Las pinturas levantinas o esquemáticas aparecen frecuentemente colgadas en paredes verticales a las que, en ocasiones, hay que llegar mediante sofisticados sistemas de escalada. Por ello, la primera pregunta que plantearse es siempre la misma: ¿con qué medios contaba el hombre prehistórico para alcanzar esos sitios? Las propias figuras de las pinturas rupestres la contestan: en el abrigo de los Trepadores de Alacón aparece un hombre subiendo por una especie de árbol; en el de la Araña de Bicorp, otro recolecta miel ayudado de escalas y provisto de cestos y mochilas a la espalda.

En Aragón se catalogan como de acceso difícil los abrigos del Vero (Mallata, Lecina, Chimiachas), Alto Martín (Los Estrechos) y Alto Guadalope (El Torico) y como fácil los abrigos del Matarraña (Secans, Calapatá), Bajo Guadalope (Valdelcharco) y Albarraicín.

El grado de conservación del arte rupestre está relacionado con los apartados anteriores de orientación y accesibilidad, además de con la mayor o menor profundidad de la situación de las pinturas respecto a la boca de entrada. Así, hay ejemplos de abrigos afectados por la acción del agua que se desliza por el panel rocoso, como el de Los Recolectores del Mortero, y otros por la degradación del soporte, debida a la acción de la lluvia, el viento, el hielo, los bruscos cambios de temperatura o los microorganismos. De cualquier modo, la aridez extrema del territorio aragonés ha favorecido la conservación de las pinturas durante milenios, pues el pigmento queda mineralizado y adherido a la roca, protegido por una capa de calcita. En lugares lluviosos como Galicia o Asturias sólo se conocen al aire libre grabados, pero no pinturas.

Sin embargo, esta degradación “natural” es mucho menos dañina que la artificial provocada tradicionalmente por el hombre. En Aragón se conocen tantos casos de agresión humana al arte rupestre que la Comunidad podría ser inscrita, en este aspecto, en el *Libro Guinness de los Récords*. Las hay incluso “científicas”, como la que realizó Cabré en la Roca dels Moros de Calapatá, al arrancar las figuras de los ciervos y venderlas al Museo Arqueológico de Barcelona con la excusa de que un tejero quería volar las pinturas. No obstante, este tipo de ataques al patrimonio rupestre no son exclusivos de Aragón: así, por ejemplo, un arquero del abrigo de Els Cavalls, en

Castellón, fue arrancado y llevado al museo de Cervera, en Lérida.

En otros casos, son “turistas extranjeros” los que se llevan las pinturas como *souvenir* (franceses en la Cañada de Marco, abrigo que, al fin, fue cerrado tras el incidente) e incluso para analizar la calidad de los pigmentos (en Maza-león se atribuye a “una fábrica de pinturas alemana”, no se sabe con qué fundamento, el haber arrancado la figura de un arquero para ver su composición). Pero tampoco falta la desconsideración de los nativos: pastores que encienden hogueras dentro de los abrigos, visitantes que mojan las pinturas con el líquido que tienen más a mano para avivar los colores, tiradores que las emplean como diana, etc. Así, el Torico del Pudial, situado a 10 m sobre el suelo, ha sido blanco de piedras lanzadas con honda e incluso de disparos de arma de fuego, afortunadamente sin mucha puntería; el cuerpo central de los guerreros de Valdelcharco, en Alcañiz, ha desaparecido a fuerza de pedradas; y el pastor y el équido de Doña Clotilde, en Albarracín, han sido piqueteados. Estas agresiones han afectado también al arte paleolítico: un maestro mojó y frotó tanto las pinturas de la Fuente del Trucho para que las vieran sus alumnos que casi llegaron a desaparecer.

Hoy, cuando el grado general de conciencia cultural y ecológica es más elevado, son, en cambio, las obras públicas oficiales las que amenazan seriamente a los abrigos

pintados: ha sido muy divulgado el ejemplo de Remosillo, en el Congosto de Olvena, que tenía un proyecto de túnel para mejorar la carretera ¡a 40 m del panel pintado!; o el del Plano del Pulido, de Caspe, con las figuras a pocos metros del nivel del agua del embalse. Nunca debe eludirse la prospección arqueológica previa a una obra pública.

El tema del **emplazamiento de los abrigos pintados** requiere un estudio a fondo. Los descubrimientos recientes en el Vero y el Martín han abierto la hipótesis de que existe una comarcalización, una delimitación del entorno geográfico: el hombre prehistórico marcaría mediante los paneles pintados un territorio social, económico o sagrado. Es frecuente también encontrar ermitas que sacralizan lugares próximos a las pinturas, como si hubiera existido una continuidad de ritos: el santuario de la Virgen de los Arcos, en Albalate; la Virgen de la Carrodilla, en Estadilla; San Miguel, en el Mortero de Alacón; Santa Quiteria, en Peñarroyas; el Olivar, en la Higuera de Estercuel, etc.

El emplazamiento de las pinturas recalca, con frecuencia, determinados elementos geográficos: la entrada y salida de los congostos, la confluencia de dos barrancos, las surgencias de agua (fuentes y manantiales) y algunos accidentes singulares como cascadas, peñas espectaculares o arcos naturales tallados en la roca.

En el primer caso, los abrigos de Los Estrechos y Los Chaparros, en el río Martín, estarían marcando el principio

y el final de un congosto; en la zona de Ladruñán, el abrigo del Arenal de La Fonseca indicaría el inicio de un cañón; en el Vero, el ciervo de Chimiachas señala el

comienzo del barranco de su nombre; las pinturas esquemáticas de Gallineros en Lecina destacan la confluencia del barranco de la Choca con el Vero. En Obón, las pinturas del Cerrao se hallan en la desembocadura de un barranco y el nacimiento de una surgencia, del mismo modo que la Coquinera vuelve a resaltar un nuevo estrechamiento del Martín que continuará en la Cañada de Marco, ya en término de Alcaine.



Pastor piqueteado por vándalos en Doña Clotilde, Albarracín (J.E.)

en sus cercanías: en Santolea se ubican los abrigos de la Vacada, el Torico y el Arquero; en el embalse de Caspe, el abrigo del Plano del Pulido; en Barasona, el abrigo de

Remosillo, junto a la Central Eléctrica; en Alcaine, el embalse de Foradada, junto a la Cañada de Marco; en Baldellou, el abrigo de les Coves, sobre la presa de Santa Ana, etc.

Muchas surgencias de agua también se hallan señaladas por paneles pintados. Los mejores ejemplos se encuentran en El Mortero de Alacón, donde nueve abrigos se agrupan en el nacimiento del barranco, con una espectacular cascada; en el Cerro Felío, con una fuente, la de San Miguel, que brota al pie de los abrigos; en la Cañada de Marco en Alcaine, donde los caños de Gaspar y la fuente de la Pinarosa hacen renacer el caudal de un agotado río



Abrigos colgados sobre el barranco del río Vero, en Lecina (V.B.)

Martín, con 300 litros de agua por segundo; en la Fenellosa de Beceite, lugar paradisíaco a la entrada del Parrisal, en el alto Matarraña, con una roca singular y una fuente que mana en la estación seca; o el sol esquemático del barranco de Solencio, junto a la cueva de Chaves, que puede marcar tanto una cascada en estación lluviosa como el “rugiente” chorro que surge de la profundísima cueva. En el Prado de Tormón, la existencia de una gran fuente ha permitido crear un merendero, con el agua perennemente encharcada a su alrededor. Por su parte, un antropomorfo esquemático grabado en Los Baños de Ariño estaría señalando la presencia de aguas termales.

Destaca, además, la belleza y singularidad de los paisajes en donde se localizan los abrigos. Así, en el Vero resulta espectacular la ubicación de los abrigos colgados de Mallata o Lecina; o el de Muriecho, desde donde se hace visible el gran arco del portal de Cunarda. En el Ésera las pinturas de Remosillo, en el Congosto de Olvena, se alzan en altísimas paredes verticales de escalada. Los abrigos de Albarracín, o los cercanos de las Tajadas de Bezas, se abren en un bellissimo paisaje de rodeno, del mismo modo que el de las Olivanas y el del Pajarejo parecen indicar la presencia de un impresionante barranco. En Cretas, el barranco de Calapatá combina agradables bosques de pinos con los abrigos pintados. En Obón impresiona la confluencia del río Cabra con el Martín, con sus colonias de buitres colgadas en las paredes, tal como ocurre en Alcaine. También

resulta paradisiaca la zona de prado rabiosamente verde donde se abre el abrigo de la Coquinera, bajo cuyas pinturas se oye con mayor intensidad el murmullo del agua. Todos los lugares con arte rupestre merecerían de por sí una visita aunque no tuvieran pinturas.

TÉCNICAS Y ESTILOS: PINTURAS DE TINTAS PLANAS. LOS COLORES

El levantino es un arte exclusivamente pintado. Aunque se han adscrito al arte levantino muchos grabados, la verdad es que son de cronología incierta (como el équido del Barranco de Cabrerizo en Albarracín) o paleolítica (los del Barranco Hondo de Ladruñán, quizá el ciervo del Cabrerizo). Sólo cabe la duda con algún contorneado inciso de las figuras pintadas (la Cocinilla del Obispo, por ejemplo) que, en algún caso, incluso podría haber sido realizado por los primeros investigadores que hicieron los calcos de las figuras.

La técnica empleada habitualmente en estas pinturas es la llamada de tintas planas, en la que toda la figura está rellena de pigmento. Existen, sin embargo, algunos ejemplos en los que sólo se marca el contorno, como la esbelta cierva que se agacha para beber en las Tajadas de Bezas, o bien se deja vacía una zona del cuerpo, como en el guerrero con “sombbrero de copa” de las Olivanas (que presenta

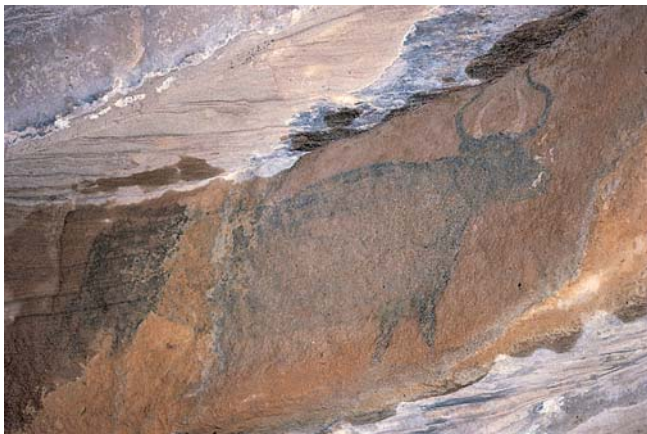


Cierva en blanco inclinada para beber en Las Tajadas, Bezas (J.M.R.)

en su tórax rayas horizontales a modo de pinturas corporales) o en una cierva de Valdelcharco. En los casos del solitario ciervo de Chimiachas y del toro de seis patas del Barranco de las Olivanas, se ha perfilado el contorno con pintura más oscura que la del relleno interior. En otro toro de las Olivanas el perfilado se ha ejecutado en rojo y el relleno en negro, sin que por ello se pueda hablar de auténtica policromía.

La aplicación de los pigmentos pudo realizarse con pluma de ave, aunque algunos trazos necesitarían de gruesos pinceles, cañas o palos. Los **colores básicos** utilizados son el rojo, el negro y el blanco, con tonalidades diferentes

que, en muchos casos, pueden deberse a su mayor o menor degradación por el paso del tiempo. Fernando Piñón ha localizado en la comarca de Albarraçín hasta cuarenta tonos distintos, con la peculiaridad de que el color blanco es casi exclusivo de esta zona. Destacan por su belleza los abrigos del Prado del Navazo, la Cocinilla del Obispo, las Tajadas de Bezas, las Cabras Blancas o la Ceja de Piezarrodilla. En este último se documenta la mayor antigüedad del color blanco, ya que aparecen por debajo de un toro negro los cuernos de un anterior toro blanco que probablemente haya sido repintado al menos en tres ocasiones (blanco, anaranjado y negro). También en la



Toro blanco repintado en negro en Ceja de Piezarrodilla, El Tormón (J.M.R.)

Cocinilla del Obispo un toro blanco fue repintado en rojo. El hecho de que el soporte sobre el que se aplica el color, la roca del rodano, sea rojizo explica la inicial elección del blanco para obtener un mayor contraste.

Sin embargo, el pigmento rojo es el más abundante en el conjunto de los abrigos aragoneses. Se consigue machacando el ocre rojo y mezclándolo con agua, sangre, resina, grasa animal o clara de huevo. La gama de tonalidades pasa desde el violáceo al vinoso (similar al del vino tinto de Cariñena), junto al rojo claro y al anaranjado; los colores claros son, aparentemente, más antiguos que los oscuros, aunque podría tratarse de una ilusión óptica más que de una superposición real. Se encuentran ejemplos de superposición de rojos oscuros sobre claros en Los Chaparros de Albalate o la Coquinera de Obón.

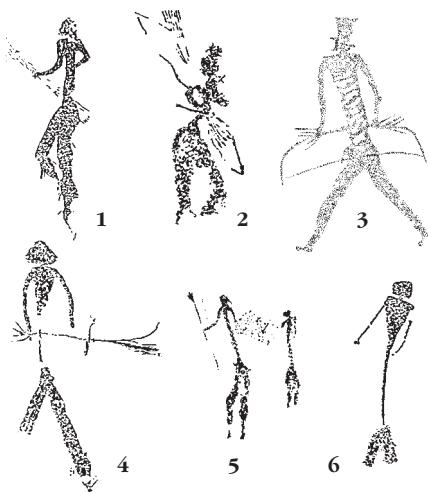
El color negro es menos abundante, quizá por ser más deficiente su conservación. Se consigue mezclando los aglutinantes citados con óxidos de manganeso (que suelen degenerar en un color violáceo) o con simple carbón vegetal. En este último caso se puede intentar datar las pinturas por el sistema del carbono 14, aunque no hay resultados fiables para el arte levantino.

Los estilos

En líneas generales, se distinguen en Aragón dos estilos: el levantino clásico y el esquemático. El primer nombre

alude a una denominación geográfica pero incluye una mayor tendencia naturalista, en oposición a la abstracción del esquemático. A su vez, ese naturalismo presenta una gradación que llevó a Ripoll y a Beltrán a distinguir, de mayor a menor, las corrientes “naturalista”, “estilizada estática”, “estilizada dinámica” y “transición al esquematismo”.

Estas corrientes fueron identificadas con fases cronológicas, atribuyendo al Epipaleolítico las dos primeras, al Neolítico pleno la tercera y a la transición a la Edad de los Metales la cuarta. Ejemplos de animales naturalistas son los ciervos de Chimiachas, Arpán, Plano del Pulido, Roca dels Moros, Valdelcharco, Las Olivanas, abrigos del Ciervo y de las Figuras Diversas; los toros de Prado del Navazo, Cocinilla del Obispo, El Torico y Las Olivanas, así como las cabras de Regacens. Pronto se observó que el estilo naturalista afectaba sólo a la representación de anima-



Figuras longilíneas de estilizado estático:

1. Los Chaparros (M.J.C.); 2. El Arquero (T.O.);
3. y 5. Las Olivanas (F.P.); 4. y 6. El Garroso (T.O.)

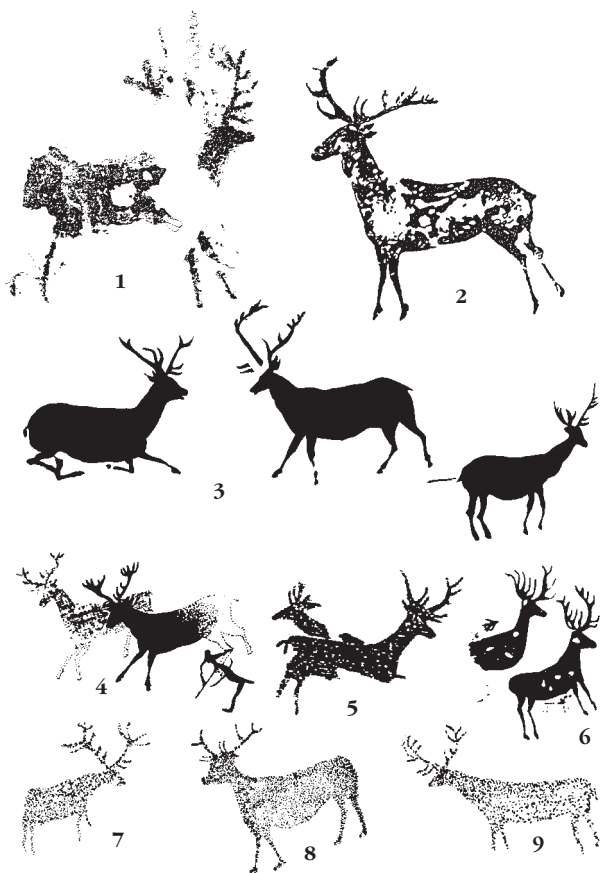


Arriba, gran ciervo perfilado en color oscuro, en Chimiachas, Alquézar (V.B.); abajo, toro de "seis patas" repintado sobre figura anterior en Las Olivanas, El Tormón (A.B.)

les, mientras que la figura humana, muy idealizada y simplificada, se adscribía a las corrientes estilizada estática y dinámica. Los humanos mostraban, en general, un tórax triangular, una cintura muy delgada y unas pantorrillas de fuerte musculatura, aunque también se conocen tipos más rechonchos, con piernas gruesas y cortas, e incluso hombres barrigudos (guerreros de Los Chaparros de Albalate).

Algunas figuras, como las del abrigo de la Tía Mona en Alacón, son tan desmesuradas en la proporción de sus largas extremidades que se deben considerar como estilizaciones fantásticas.

El tipo físico que define los estilos estilizado estático y estilizado dinámico suele ser el mismo, con la diferencia de que en el primer caso se muestra en actitud de reposo y en el segundo se lanza a una alocada carrera, con arqueros que llevan las piernas abiertas en un ángulo de 180°. No obstante, ambos tipos pueden aparecer en una misma escena, como en la Cueva del Civil (Castellón), por lo que es improbable que exista entre ellos una variación cronológica: serían, pues, dos formas distintas de pintar, pero coetáneas. La representación de carreras, frecuente en temas de caza, consigue un gran efecto escénico gracias a su disposición en diagonal, desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo (caso de Valdelcharco). Las escenas de ejecución, en cambio, adoptan una composición circular (El Cerrao, El Roure).



Ciervos naturalistas: 1. Arpán (V.B.); 2. Plano del Pulido (J.E.); 3. Roca dels Moros; 4. Gascons (M.J.C.); 5. Valdelcharco; 6. Cañada de Marco (A.B.); 7. 8. y 9. Las Olivanas (F.P.)



Figuras de estilizado dinámico: 1. El Garroso (T.O.); 2. La Vacada (E.R.); 3. Ángel (A.S.); 4. Secans (P.T.); 5. y 6. Cerrao (J.A.); 7. y 8. Valdelcharco (A.B.)

Existe un tipo humano singular: el llamado filiforme, una especie de monigote en forma de hilo de alambre que suele aparecer en imágenes de guerra (Les Dogues, El Roure) o de ejecución de un ser humano (el Cerrao de Obón) y que se superpone habitualmente a los demás estilos, sobre alguna de cuyas escenas se ha vuelto a pintar. Entre los mejores ejemplos sobresalen un arquero de Valdelcharco (superpuesto a la cabeza de un gran toro naturalista), otro en Los Chaparros (sobre zigzags del lineal geométrico) y varios personajes de pequeño tamaño en los Arqueros Negros (sobre una gran figura naturalista yacente). Puede también rellenar huecos (arqueros del Prado del Navazo) o completar escenas, como la ejecución de El Cerrao).

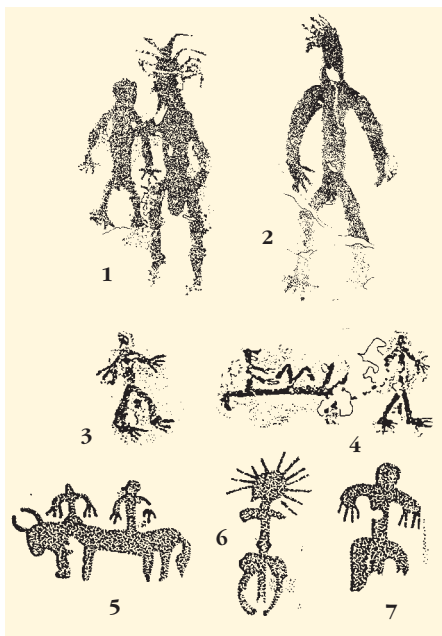
En líneas generales, se observa que las corrientes estilizada estática y dinámica son propias de escenas de caza; la



Arqueros de tipo filiforme asaetean a una figura estilizada en El Cerrao, Obón (J.A. y otros)

filiforme, de imágenes de lucha; y la subnaturalista o de transición al esquematismo, de escenas agrícolas o rituales.

El estilo de transición al esquematismo es más difícil de definir. Suele englobarse bajo los etéreos términos de semi/subnaturalista o semi/subesquemático, según exista una tendencia a conservar algunos rasgos de naturalismo (los dedos y las pezuñas bien marcadas, por ejemplo) o a adoptar la idealización esquemática, cuya figura semeja una circunferencia cruzada por una línea vertical (como la letra griega phi), una equis o una i griega doble. Son opciones muy subjetivas que pueden llevar a fuertes discusiones entre los investigadores, de modo que se convierten en un “cajón de sastre” donde se clasifica lo que no encaja en los demás estilos. En este



Figuras seminaturalistas: 1. y 2. Remosillo (V.B.); 3. y 4. Barfalu (V.B.); 5. 6. y 7. Los Estrechos (M.J.C.)

grupo subnaturalista se incluirían los abrigos de Doña Clotilde, El Pajarejo y Barfaluy, así como algunas figuras de Remosillo y Los Estrechos, híbridas entre el naturalismo y el esquematismo.

El término “arte esquemático” suele emplearse como mera oposición a “arte naturalista”. La esquematización busca la expresión plástica con los mínimos elementos formales, pero tratando de individualizar las representaciones. Hombres y animales quedan reducidos a unas cuantas líneas: los varones a un trazo vertical, redondeado en la parte superior para señalar la cabeza, y prolongado de modo desmesurado en la inferior para indicar los genitales. Otras dos líneas cruzadas, de modo arqueado, forman brazos y piernas, a veces en número superior al real, en tres series. La simplificación culmina con “hombres golondrina” (por su forma general) o con tipos cruciformes. Los animales se definen con una simple línea horizontal para marcar el cuerpo; cuatro más, verticales, para las patas y una oblicua o arqueada para la cola. La diferenciación de especies se identifica en la forma de los cuernos (un rameado en una sola dirección para los ciervos, cuernos liriformes para las cabras, etc.) o de las orejas (gruesas y puntiagudas para los équidos).

Las figuras esquemáticas son muy abundantes en los yacimientos de las Sierras Exteriores oscenses: en los abrigos de Mallata, Lecina o Remosillo se localizan las más cla-

ras. En el Bajo Aragón, el abrigo de La Fenellosa de Beceite, con dioses cabalgando sobre animales, es un buen ejemplo de esquematismo, así como Los Estrechos de Albalate, donde se alternan figuras esquemáticas e híbridas seminaturalistas.



Figuras de estilo esquemático cabalgando sobre animales en La Fenellosa, Beceite

Por último, hay que considerar dos estilos más: el lineal-geométrico y el macroesquemático, que en realidad pueden ser variantes de uno solo. El primero, no figurativo, presenta series de zigzags, algunos “pierniabiertos”, retículas, espirales, meandros, etc., y aparece habitualmente por debajo de los estilos levantinos clásicos. En Aragón se conocen estas superposiciones en Labarta (Vero) y en Los Chaparros (Albalate).

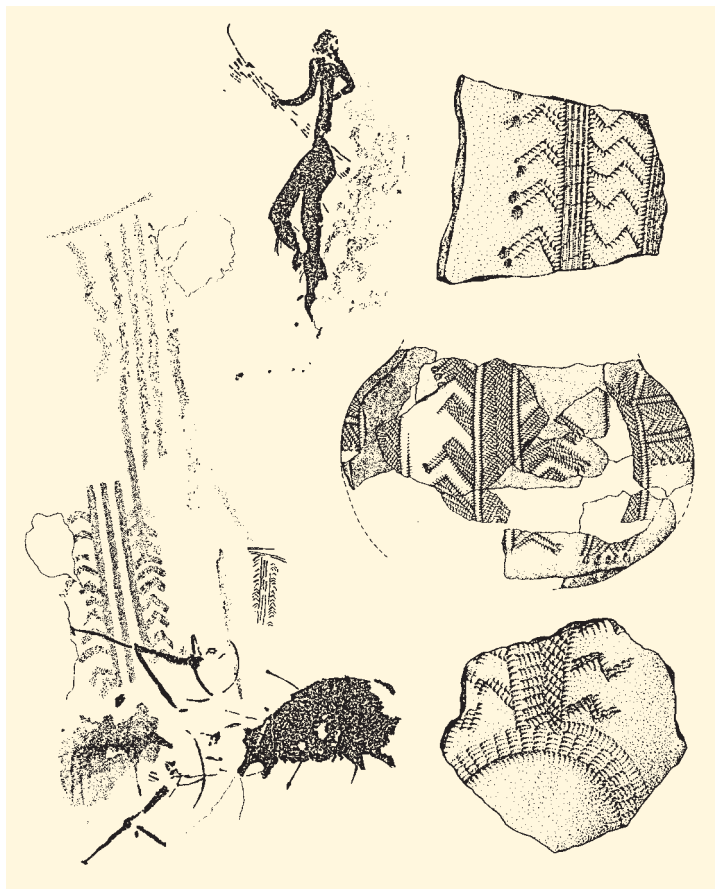
El estilo macroesquemático se concentra en la zona de Alicante y se caracteriza por poseer figuras humanas seminaturalistas de gran tamaño que adoptan la posición de orantes pierniabiertos, con los brazos levantados y los cinco dedos muy marcados. Presentan rayos en torno a su

cabeza y cuerpo y a su alrededor aparecen una especie de animales serpentiformes, con cabeza y pies. También son frecuentes los zigzags en serie, algunos del tipo usado en los abrigos con “piernabiertos”, lo que permite enlazar este arte con el estilo lineal-geométrico.

La misma iconografía aparece en cerámicas valencianas del Neolítico antiguo, lo que aporta un importante dato cronológico. En Aragón no se documentan estas grandes figuras pero sí algunos de sus rasgos: existen orantes en la Coquinera de Obón y quizá en Regacens, en el Vero, y personajes con rayos en su cabeza o dedos muy marcados en Los Estrechos de Albalate, Barfaluy y Remosillo, todos ellos de estilo seminaturalista.

En resumen, estos estilos, aplicados al arte rupestre aragonés, reflejan una serie de tendencias que parecen estar generalizadas:

- 1 **El estilo lineal-geométrico** se detecta en algunos trazos en zigzag de Los Chaparros de Albalate, de Barfaluy y Labarta, en el Vero, así como en otro tipo de signos, como puede ser la espiral en forma de caracol o una especie de signo de múltiples brazos de un abrigo encima de la Cueva de la Mora, en Obón. En Los Chaparros aparecen infrapuestos a los guerreros filiformes de la caza del jabalí, repitiéndose el mismo motivo tres veces en la misma escena. En Labarta se discute su posición sobre o bajo los ciervos.



*Lineal geométrico: zigzags pierniabiertos bajo arqueros filiformes
en Los Chaparros, Albalate, comparados con cerámicas neolíticas (M.J.C.)*

- 2 **Los ciervos o toros** de gran tamaño tienden a ser naturalistas, como se observa en Chimiachas y la Roca dels Moros de Calapatá (ciervos) o en Torico del Pudial, Ceja de Piezarrodilla y Cocinilla del Obispo (toros). En estos abrigos los animales, aislados o en grupo, presiden majestuosamente su covacho, con un marcado valor sagrado. En otros casos, como Arpán, Plano del Pulido o Prado del Navazo, han cambiado su significado religioso y junto a ellos se han acumulado guerreros filiformes que les apuntan con sus arcos.
- 3 **Los seres humanos del tipo clásico** (longilíneos) pueden estar en reposo (estilizado estático) o en movimiento (estilizado dinámico), en función más del tema que de la época en que fueron hechos. En ambos casos las figuras poseen la misma tipología, tal como se documenta en numerosos ejemplos del Cerro Felío de Alacón.
- 4 **El tipo filiforme**, aplicado a las representaciones humanas en escenas de caza o bélicas, parece ser más reciente que los anteriores, ya que o bien se encuentra claramente superpuesto a otros estilos (arquero de la escena de la caza del jabalí de Los Chaparros) o completa escenas acumulativas (escena de ejecución de El Cerrao de Obón, los Arqueros Negros de Alacón o los guerreros que apuntan a los toros en el Prado del Navazo).

- 5 Los estilos seminaturalistas o semiesquemáticos** aparecen en escenas mágico-religiosas, como en La Coquinera, Doña Clotilde o Los Estrechos, o bien en imágenes agrícolas de la vida cotidiana, como ocurre en Barfaluy o Remosillo. En todas ellas se observa una obsesión por representar los cinco dedos de la mano bien abiertos y, en algún caso, cabezas radiadas, lo que recuerda, por estilo y tema, al arte macroesquemático.

LOS TEMAS: EL ARTE NARRATIVO DE LOS PUEBLOS CAZADORES FRENTE AL ARTE SIMBÓLICO DE LOS PUEBLOS AGRICULTORES

El arte postpaleolítico, tanto en su estilo levantino como en el esquemático, es fundamentalmente narrativo, con un sentido claro de la composición escénica. Rezuma viveza y movimiento, hasta el punto de que es el mejor documento que sobre su vida podía dejarnos el hombre prehistórico. Ahora conoceremos cómo baila (alguien ha llegado a decir que están documentadas las “sevillanas” en un abrigo de Murcia, en amable broma hacia la Comunidad andaluza), cómo cazan sus hombres, qué atuendos se ponen cuando van a la guerra, qué labores agrícolas realizan sus mujeres, qué tipo de dioses veneran, qué actividades lúdicas o religiosas practican.

Hay papeles especiales o estelares en las escenas, como la mujer gigante de Valdelcharco, la serpiente de Los Estre-

chos II o el árbol central de Doña Clotilde; aunque lo habitual es encontrar aspectos de la vida cotidiana, como los bueyes tirando de carros en Remosillo, la mujer con un niño en brazos de las Caídas del Salbime (tan similar a otro del Racó dels Sorellets) o los guerreros en formación de combate que levantan los arcos por encima de sus cabezas en Los Trepadores de Alacón. No faltan, sin embargo, representaciones rituales de tipo mágico-religioso, en especial en el estilo subnaturalista: por ejemplo, los dioses, a veces radiantes, que cabalgan sobre animales (Los Estrechos de Albalate o La Fenellosa de Beceite); un personaje tumbado en una narria o trineo que es arrastrado por otro (Barfaluy); el posible altar del frontón de la Tía Chula en Oliete; o la caza colectiva del ciervo en Muriecho, tema que también decora reiteradamente las paredes de los santuarios de la ciudad anatólica de Çatal Hüyük (Turquía).

En las siguientes líneas se presenta un resumen estadístico-geográfico de los temas representados, para centrar más adelante la atención en los considerados más interesantes.

Esquemas

Se incluyen en este apartado aquellas representaciones esquemáticas, de tendencia geométrica, documentadas ampliamente en todos los abrigos pero que suelen pasar desapercibidas como piezas menores. Suelen adscribirse al estilo esquemático o al lineal-geométrico. Son muy abun-

dantes en las Sierras Exteriores oscenses, en particular en el Vero, debido al gran peso que allí tiene el arte esquemático. M. J. Calvo ha documentado en la zona 68 representaciones de este estilo, entre las que destacan las figuras pecetiniformes (una raya horizontal de la que parten varias verticales, a modo de peine, y que podrían ser esquematizaciones de cuadrúpedos) y ramiformes. También las esteliformes (en forma de sol o estrella), en Solencio y Gallinero; cruciformes, en Mallata y Barfaluy principalmente; escaleriformes, en Mallata; y oculadas, en Barfaluy.

Dentro del estilo lineal-geométrico, los zigzags paralelos que parten de tres rayas verticales bajo un techo horizontal han sido interpretados como esquemas de mujeres “pierniabiertas”. Los mejores ejemplares son los tres que aparecen, en rojo claro, en Los Chaparros (parcialmente bajo un arquero estilizado estático y bajo dos del estilizado dinámico), pero pueden rastrear-



Ciervo seminaturalista rodeado de series de puntos en Forau del Cocho, Estadilla

se tipos similares en el Vero (Labarta, Barfaluy) y en otros lugares del Bajo Aragón (algunos elementos vegetales de Los Trepadores, abrigo sobre la Cueva de la Mora en Obón). En el apartado de las “construcciones” destaca una especie de cabaña con tejado a doble vertiente del abrigo de Valdelcharco en Alcañiz.

A este grupo habría que añadir las series de barras verticales, signos en forma de cayado, parrillas, series de puntos y de zigzags, rombos unidos por sus vértices, espigas, espirales, meandros etc. Se conocen zigzags en serie en Labarta, Barfaluy, Mallata y Los Chaparros; en estos dos últimos abrigos también hay rombos. La combinación de barras, puntos y cayados está bien documentada en el Forau del Cocho de Estadilla, mientras que la espiral y los meandros presentan sus mejores ejemplos en Los Chaparros. Las barras son muy numerosas en los abrigos de la zona de Lecina y en el Frontón de la Tía Chula.

Vegetales

En el arte levantino clásico existen pocas representaciones de vegetales y nunca para figurar un paisaje. En Aragón se documentan en el Abrigo de los Trepadores de Alacón y en el contiguo Covacho Ahumado, con cuatro figuras de hombres encaramados a elementos vegetales, similares a otros de la cueva de la Araña de Bicorp, donde se relacionan con la recolección de la miel.

Una especie de arbusto fue pintado en la cueva de la Higuera de Esterciel, y un auténtico árbol (quizá un pino o un acebuche), del que caen frutos, en la cueva de Doña Clotilde de Albarracín; a su alrededor, de pie, se distribuyen los “guardianes del árbol”, seis personajes filiformes con tocado en forma de montera. El hecho de que lleven algo parecido a una vara en su mano permite interpretar la imagen como una “escena de vareo”, tal como ocurre en la valenciana cueva de la Sarga. En el arte esquemático son frecuentes los ramiformes (un tronco vertical y varios oblicuos), en especial en las Sierras Exteriores oscenses (Mallata B, Gallinero I, Remosillo y Barfaluy).

En el abrigo del Torico, grandes rayas verticales podrían hacer alusión a las hierbas altas de un prado.



*El árbol y sus guardianes, ¿una escena de vareo?,
en Doña Clotilde, Albarracín (F.P.)*

Animales

Los animales pueden aparecer solos, sin cazadores, presidiendo majestuosamente su covacho y siempre en un estilo naturalista. Sin embargo, sólo ciervos machos y toros se presentan con esta fórmula: son, en todos los casos, hermosos ejemplares adultos, llenos de fuerza, lo que se traduce en el número de puntas de los cuernos de los ciervos (seis en los ejemplares de Chimiachas, Arpán, Frontón de los Cápridos, abrigo del Ciervo, Valdelcharco y Plano del Pulido). Los toros de mayor tamaño se localizan en Cocinilla del Obispo (57 cm de altura por 68 de longitud para una de las figuras) y Prado del Navaño (45'5 por 67 cm y una cuerna de 15'5 cm de separación entre los pitones). Los toros figuran aislados en abrigos de la zona de Albarra-cín (Abrigo del Toro Negro, Cerrada de Jorge y Ceja de Piezarrodilla) o de Ladruñán (El Torico). La duración del valor sagrado de estos lugares pudo ser muy larga, pues en algún caso (Ceja de Piezarrodilla, Cocinilla del Obispo) el color blanco fue luego sustituido por otro distinto, con el fin de reavivar las imágenes.

El ciervo de mayor tamaño del arte levantino aragonés se encuentra en Valdelcharco (Alcañiz), donde, a pesar de hallarse incompleto, alcanza 80 cm de largo y 55 de alto sólo hasta el final del pecho. En Huesca, el ciervo de Chimiachas sólo alcanza 40'2 cm, a pesar de tratarse de un ejemplar adulto, a juzgar por las numerosas puntas de su cuerna.

Los toros también pueden aparecer en manadas, como en La Vacada de Santolea o en algunos abrigos de Albarra-cín. En la Cocinilla del Obispo, cuatro toros estáticos miran a la derecha, mientras que los que miran a la izquierda se muestran inquietos y en movimiento. En el cercano abrigo de Prado del Navazo, los grandes toros blancos han sufrido una “escena de acumulación”, es decir: primero se pintaron en actitud reposada y posteriormente perdieron su valor sagrado, momento en que los espacios libres se rellenaron con pequeños arqueros filiformes que les apuntan.

Ciervos en manada y en actitud reposada se encuentran en la Roca dels Moros de Calapatá, y un gran ejemplar en el Abrigo de Valdelcharco, aunque sufrieron después



Toros naturalistas en blanco contra arqueros filiformes que les apuntan (desde el centro) en Prado del Navazo, Albarra-cín

el añadido de figuras. Toros y ciervos tranquilos aparecen también en el abrigo de las Figuras Diversas (ciervo rojo + toro negro + figura humana) y en el barranco de las Olivanas, aunque aquí los cuernos de los ciervos todavía están en fase de crecimiento, no en plenitud.

La **lista de especies** animales del arte levantino aragonés presenta un equilibrio entre ciervos (75 ejemplares), bóvidos (64) y cápridos (70); son menos abundantes los équidos (31), y menos aún los jabalíes (2) y las serpientes (3). Beltrán cita, además, un gamo en las Olivanas: el famoso replegado sobre sí mismo que constituye la presa del cazador del “sombbrero de copa”.

Sin embargo, la **distribución geográfica de las especies** indica una preferencia por los bóvidos en Albarracín (38 ejemplares) y el Alto Guadalope (20), y por los cápridos en el Martín (30). Los ciervos, en cambio, se distribuyen equilibradamente: 16 ejemplares en el Matarraña-Bajo Guadalope, 20 en el Martín, 18 en Albarracín y 20 en el Vero. Sorprende su escasez en el Alto Guadalope (un ejemplar). Los équidos son abundantes en Albarracín (20 ejemplares) y en el Martín (9). Los jabalíes, exclusivos de la parte Norte del arte levantino peninsular, se documentan sólo en el Bajo Aragón (Valdelcharco en Alcañiz y Los Chaparros en Albalate). Las serpientes figuran en Los Estrechos II de Albalate, en Doña Clotilde de Albarracín y quizá en Remosillo.

El papel que representaron estos animales es claramente cinegético en el caso de las cabras que aparecen con flechas o lanzas en sus cuerpos, o bien huyendo del hombre (Gascons, Regacens, Abrigo Ahumado y Frontón de los Cápridos de Alacón) y en el de los jabalíes perseguidos y asaeteados por arqueros filiformes en Los Chaparros de Albalate y en Valdelcharco de Alcañiz. No queda tan claro el papel de presa en el caso de los bóvidos (se presentan rodeados por arqueros pero no suelen tener armas clavadas) ni de los cérvidos, aunque en una famosa escena de la Cueva dels Cavalls (Castellón) varios arqueros estilizados atacan a una familia de ciervos. Las figuritas humanas que acompañan a los ciervos de Arpán y Plano del Pulido pudieron ser añadidas posteriormente, en una nueva escena de acumulación.

La asociación del varón (en su versión de arquero) a diferentes animales en escenas de caza es frecuente, pero nunca aparece la mujer en actividades cinegéticas.

Las imágenes de caza sangrienta son abundantes en el Bajo Aragón, área de cultura de tradición epipaleolítica (cazadores-recolectores), pero apenas se documentan en la comarca del Vero, con una economía neolítica, basada en la agricultura y la ganadería, y donde son más habituales las escenas de tipo simbólico-religioso. En esta zona, sólo una cabra de Regacens lleva una especie de lanza clavada en su abdomen.

Los seres humanos

Lo más característico del arte postpaleolítico es el protagonismo de la figura humana. Si en las pinturas paleolíticas los hombres aparecen camuflados bajo máscaras, caras de pájaros o de monos, en el arte levantino o esquemático se exhiben como actores principales de la composición, que ofrece siempre un carácter narrativo.

En Aragón, los varones se hallan representados en el estilo levantino clásico 144 veces, y otras 84 en el estilo esquemático. Su distribución geográfica es desigual y se centra principalmente en la zona del río Martín (68 casos), en la del Vero (34), el Matarraña-Bajo Guadalope (29), Albarracín (24) y Alto Guadalope (18).

No se representan individuos concretos sino tipos, siendo **el arquero** el tema preferido de todo el arte levantino. Rara vez se observan rasgos que permitan individualizar retratos; las excepciones son el “negroide” de Hocino de Chornas (Obón), que presenta unos rasgos faciales propios de la raza negra (frente retirada, boca saliente, cráneo alargado) y una figura del recodo de Los Chaparros (Albalate), con una graciosa nariz puntiaguda, boca abierta, barbilla prominente y pelo crespo con flequillo. Hombres barbudos aparecen en Los Recolectores de Alacón o en el citado Hocino de Chornas.

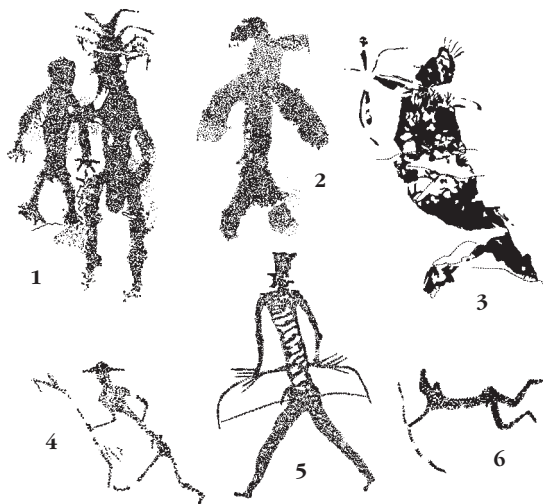
Mayor cuidado tiene el artista prehistórico al reproducir el vestido y los adornos. El varón puede ir desnudo, a juz-

gar por la frecuente representación de los genitales o del estuche fálico, pero cuando va vestido suele lucir calzones anchos hasta la rodilla o las pantorrillas, de las que cuelgan cintas. Los arqueros de Els Secans de Mazaleón, el Cerrao de Obón o el Tío Garroso de Alacón son los más ilustrativos de este tipo de indumentaria.



Arqueros con adornos de cintas en las pantorrillas y la cintura, en el Abrigo de la Tía Mona, Alacón

Entre los **adornos** más complejos cabe citar los de los arqueros del covacho de la Tía Mona en Alacón, con doce cintas en cada pierna, ocho en la cintura y hasta seis en los brazos. En la cabeza son frecuentes los tocados de plumas, como el de un cazador de Valdelcharco o los de los guerreros tripudos de Los Chaparros, con cinco plumas que parten de un complicado peinado en alto similar al de los pueblos Peul africanos. Un peinado parecido, o quizá un gorro, lleva el arquero de los Callejones Cerrados de Alba-



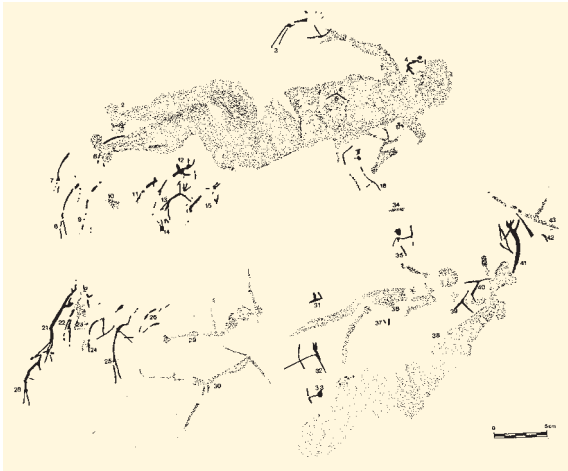
Tocados de cuernos, plumas o sombreros: 1. y 2. Remosillo (V.B. y otros); 3. Chaparros (A.B. y J.R.); 4. y 5. Las Olivanas (F.P.); 6. Callejones cerrados (F.P.)

rracín, tan espectacular que llega a recordar la corona blanca de los faraones del Alto Egipto. El arquero de Las Olivanas se toca con una especie de sombrero de copa. No deja de resultar curiosa esta figura, elegante con su extravagante sombrero, pero que no tiene inconveniente en mostrar su sexo desnudo. En Remosillo, aparece un padre, que coge a su hijo de la mano, con una espectacular corona de plumas en su cabeza, del tipo “gran jefe indio”.

Entre los **accesorios** que sostienen en sus manos destacan los arcos y las flechas (éstas, sin punta diferenciada y con una zona triangular marcando la emplumadura, tal como puede verse en el Arquero de Santolea), aunque también se distingue alguna mochila (a la espalda del personaje que escala por el árbol en el abrigo de Los Trepadores). En el abrigo de Lázaro, en Albarracín, dos arqueros luchan con arco, posible escudo y maza.

Cabe la posibilidad de que algunos cazadores aparezcan enmascarados. Sería el caso de un hombre que, con tres plumas en la cabeza y una especie de máscara, se acerca a un ciervo en Valdelcharco, aunque también es factible que se trate de un personaje barbado.

En cuanto a las **posturas**, lo más frecuente es el movimiento a la carrera en los arqueros (Valdelcharco) o una actitud reposada, preparando arcos y flechas (Chaparras, Arquero de Ladruñán). En el abrigo de Las Olivanas, el arquero camina hacia su presa, que se contorsio-



Arriba, arqueros filiformes en negro se superponen a figuras yacentes en rojo en Los Arqueros Negros, Alacón (M.H. y otros); abajo, arquero en busca de su presa contorsionada, en Las Olivanas, Tormón (O.C.);

na en el suelo. En algún caso, las figuras se encuentran sentadas, sujetando sus flechas (Trepadores), e incluso tumbadas cuan largas son, como en el abrigo de los Arqueros Negros de Alacón, donde diminutos personajes filiformes acosan con sus arcos a una gran figura yacente de color rojo, como si anticipasen una escena de Gulliver.

Esa última escena nos introduce en el tema de las **ejecuciones**. En este ejemplo concreto, tal vez se trate de un nuevo caso de acumulación: existiría en un principio la figura yacente (quizá una mujer, por la redondez de sus líneas), y en época posterior alguien decidió asignarle el papel de víctima. Un caso semejante se registra en El Cerrao de Obón, donde existió primero un personaje estático en el centro de la Hornacina al que, más tarde, se le añadió en el reborde exterior una serie de arqueros (de nuevo filiformes) que le apuntan con sus flechas. Similar composición circular se encuentra en el Frontón de los Cápridos de Alacón. Arqueros filiformes en semicírculo, en posición de disparo, decoran también el Abrigo de los Trepadores, en una postura parecida a la de los de la Cueva del Roure.

Esta actitud bélica se observa asimismo en los **desfiles de guerreros** de los yacimientos castellonenses de El Cingle y Cueva Remigia, en el Barranco de Gasulla. En Aragón se conocen dos ejemplos: en Los Trepadores de Alacón, con guerreros que desfilan en falange, a paso

marcial con los arcos sobre sus cabezas, y en Los Chaparros, con arqueros longilíneos que presentan sus piernas entrecruzadas, marcando el paso. En el mismo abrigo aparecen los personajes tripudos emplumados que se enfrentan unos a otros.

Pero no todo son escenas violentas en el arte levantino. Existen algunas muestras de **actividades agrícolas y de domesticación** de animales, aunque son pinturas controvertidas porque llevan implícita una cronología neolítica. Un hombre que conduce a un asno del ronزال puede convertirse en alguien que caza a lazo un enebro (abrigo de Los Borriquitos de Alacón). Algo similar ocurre en el abrigo del Tío Campano de Albarracín, donde un équido con un ronزال que sale de su boca se planta testarudo ante una figura que tira de él. En Doña Clotilde, el personaje piqueteado por vándalos, el mayor de la cueva, parece llevar de las bridas a un équido, e incluso se ha llegado a decir que lleva un recental sobre sus hombros. En la Cañada de Marco, una gran figura masculina aparece rodeada de cabras, lo que habitualmente se ha interpretado como una escena de pastoreo. No obstante, algún autor (Ana Alonso) niega la contemporaneidad de las pinturas, a pesar de que Beltrán y Royo han documentado que hay cabritas pintadas tanto por encima como por debajo del pastor. La “res lanar” que citó Teógenes Ortego en los Trepadores de Alacón no existe en la actualidad, siendo muy dudosa la versión que da en su calco.

En cuanto a las escenas agrícolas, existe un claro ejemplo en las pinturas esquemáticas del Congosto de Olvena (Remosillo): dos bueyes, dirigidos por un hombre mediante un larguísimo ronzal, arrastran una especie de carro con ruedas macizas del que cuelga un artilugio a modo de peine para arar la tierra. Para que nada falte en el cuadro campesino, algo parecido a un perrito parece acompañar al carro. En el Barranco del Pajarejo, en Tormón, existen unas controvertidas pinturas que tan pronto se interpretan como la representación de una “danza fálica” (Almagro veía a tres mujeres bailando en torno a un hombre con el sexo levantado, como en la leridana cueva de Cogull) como una



Bueyes llevados del ronzal por un hombre arrastran un carro de ruedas sin radios en Remosillo, La Puebla de Castro

escena agrícola; es Beltrán el principal defensor de la teoría de que se trata de mujeres cavando el suelo con un pico o un doble palo angular, similar a la imagen plasmada en Dos Aguas (Valencia). En realidad las posturas no son tan irreconciliables, ya que podría tratarse de una danza agrícola en la que se golpea la tierra con palos para favorecer la fecundidad. Modelos en el dance tradicional aragonés no faltan.

Esto nos introduce en el tema de las **representaciones femeninas** en el arte levantino. Las mujeres aparecen con los pechos desnudos pero con faldas largas, a picos, que les llegan hasta la pantorrilla. Por lo general, llevan muchos menos adornos que los hombres: a veces una pequeña pluma en la cabeza o dos cintas que les cuelgan de los codos. En dos casos (Los Chaparros y la Higuera de Alcaine) se encuentran desnudas, en un avanzado estado de gestación.

Realizan labores agrícolas, que enseñan a sus hijas, como en el ejemplo del Pajarejo o Dos Aguas, o muestran actitudes maternales, como la mujer de Caídas del Salbime, en Mazaleón, que parece sostener a un niño en brazos. Nunca llevan armas ni protagonizan escenas de caza o guerra, aunque sí son frecuentes en episodios lúdicos de danza (“sevillanas” del Barranco de los Grajos).

La representación femenina más antigua del arte aragonés se localiza en el abrigo de Valdelcharco del Agua

Amarga, de Alcañiz. Allí se halla “la gran mujer”, una especie de figura gigante de 60 cm de altura que contrasta vivamente con el diminuto tamaño de los arqueros. Presenta el tipo habitual: talle largo y esbelto, caderas anchas, pantorrillas gruesas y falda de picos. Una segunda mujer, más pequeña, se sitúa junto a una cabaña.

Abunda también la presencia femenina en escenas rituales, como en la Cañada de Marco, donde una mujer, entronizada al igual que una diosa, alza un objeto ritual, una especie de bastón, ante una serie de figuritas que danzan contorsionadas. Se trata de una compleja escena en la que hay pequeños personajes que parecen salir de los hombros de otros, algunos portando instrumentos. En la Paridera de Tormón ve Beltrán una mujer pintada en blanco, que lleva una horquilla o bidente en las manos y en su



*Mujer embarazada en Los Chaparros,
Albalate (A.B. y J.R.)*

cabeza plumas y anillos o pendientes; sobre su pecho se aprecia un escote en ángulo agudo o un adorno triangular.

Carácter ritual parece tener también la mujer seminaturalista del abrigo de Los Estrechos de Albalate. Su cabeza con rayos y los dedos de sus manos, muy marcados, recuerdan ejemplos del alicantino estilo macroesquemático, aunque en este caso de pequeño tamaño. Su femineidad es realzada por una exagerada representación de la vulva, formada por dos líneas curvas y otra central vertical. Podría ponerse en relación con una cercana figura masculina con dedos radiantes y pene resaltado. Igualmente podría interpretarse como mujer una de las dos figuras que cabalgan sobre un toro y que, como las anteriores, presentan sus dedos muy diferenciados, en un estilo seminaturalista; el hecho de que una de ellas muestre un claro pene y la otra se cierre con un óvalo en la parte inferior sería indicativo de esta diferenciación sexual.

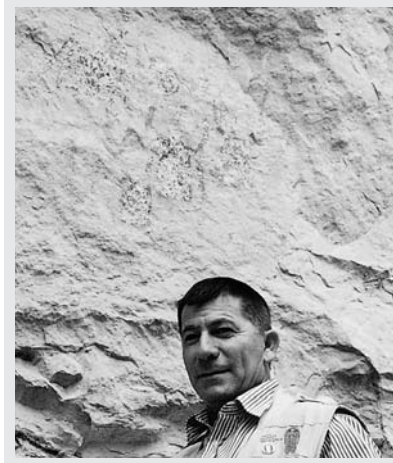
Hay ocasiones en que el elemento femenino sólo aparece insinuado ya que prima un estilo más abstracto, como en los “ancoriformes” de Doña Clotilde o los “pierniabiertos” de Los Chaparros y Los Estrechos; estos abrigos son los únicos que poseen, además, serpientes en su iconografía, animal telúrico que siempre ha sido relacionado con la Tierra y las diosas madre. Estas figuras están pintadas en un color rojo claro desvaído y, como se verá en el apartado de la cronología, son anteriores al arte levantino clásico.

Escenas rituales

No todo son arqueros y animales en el arte postpaleolítico. Ya se han mencionado figuritas humanas radiadas montadas sobre animales (Los Estrechos de Albalate, La Fenellosa de Beceite), que recuerdan a otras de santuarios orientales ya del segundo milenio, como el hitita de Yasilikaya (Turquía), donde la diosa Sol de Arinna cabalga de pie sobre leones, marchando al encuentro de Telepinu, que hace lo mismo sobre unos bóvidos. También se ha señalado cómo “los guardianes” de Doña Clotilde escoltan un árbol, situado en posición central, del que caen frutos, todo ello en un panel con serpientes, ancoriformes y escenas ganaderas.

Existen incluso altares, como en el Frontón de la Tía Chula, o arbustos de los que parecen emerger pequeñas figuras, como en el abrigo de la Higuera. En otros casos, un personaje sentado en una especie de narria o trineo (en Barfaluy) es arrastrado por otro, sin que se pueda saber si es porque está herido o se trata de un signo de jerarquía. Pero entre todas las escenas de este tipo destacan dos por su singularidad: los orantes de la Coquinera de Obón (río Martín) y la caza colectiva del ciervo vivo en Muriecho (río Vero).

La Coquinera de Obón es un bellissimo abrigo a orillas del río Martín, descubierto por Javier Andreu y publicado por Jesús Picazo. El tema principal muestra dos escenas: la



Orantes con brazos levantados superpuestos a ciervos esquemáticos en La Coquinera, Obón (J.P.)

inferior comprende dieciocho ciervos, tres arqueros y una especie de perro en rojo claro, todos de estilo esquemático, mientras que la superior presenta una superposición de cinco antropomorfos en rojo oscuro, con sus brazos levantados en posición de orantes, con una de sus manos abierta y la otra con el puño cerrado. En el personaje central destaca la existencia de dobles brazos, quizá para dar idea de movimiento en algún acto de adoración, aunque también podría tratarse de colgantes, como los que lleva un personaje esquemático de la cueva neolítica de Atapuerca. Por otra parte, hay una mancha circular en rojo oscuro por encima de la mano derecha de uno de los orantes que pu-

diera interpretarse como un sol, aunque en el arte prehistórico siempre se le marcan los rayos.

Picazo interpreta la superposición como el paso de un arte narrativo (caza de ciervos) a un arte simbólico de contenido mágico-religioso, lo que reflejaría un cambio de mentalidad, ligado al desarrollo de una sociedad con distintos componentes ideológicos y económicos.

Desde el punto de vista de la cronología, llama la atención que el más puro estilo esquemático (ciervos) se halle debajo de los orantes seminaturalistas que, con sus manos abiertas, recuerdan vagamente el estilo macroesquemático de datación neolítica. ¿Es ésta la nueva sociedad que sustituye la representación de trofeos de caza por sus prácticas mágico-religiosas? Picazo no excluye que se trate de un culto a la fecundidad, tan arraigado en las sociedades neolíticas dedicadas a la agricultura. En la misma línea se situarían las diferentes figuras “pierniabiertas” (zigzags de Los Chaparros, ancoriformes de Doña Clotilde) que simplifican la plasmación de la “Gran Diosa” neolítica en actitud de parto, como dadora de vida.

Sin embargo, hay otro dato que debe tenerse en cuenta en la superposición de la Coquinera: los autores de los antropomorfos tenían mucho espacio vacío para pintar pero lo hicieron voluntariamente sobre los ciervos preexistentes, en un lugar especial donde el murmullo del agua del río se amplifica. El hecho de que dioses celtas

como Cernunos se representen con los brazos levantados, con cabeza coronada por cuernos de cérvidos y con un ropaje cuadrangular, como en la roca Naquane de Capo di Ponte (Italia), llevaría a relacionar a nuestros orantes con los ciervos que les subyacen, si bien en la Coquinera no portan cuernos en su cabeza y les faltan otros atributos, como el torques (brazaletes celta) en el brazo y la serpiente. En ese caso, la escena sería contemporánea del asentamiento de indoeuropeos en la zona, en una época mucho más tardía.

El abrigo de Muriecho, en el río Vero, publicado por Baldellou y su equipo, presenta la más clara escena de la captura colectiva del ciervo vivo. Las treinta y cuatro figuras humanas allí plasmadas parecen intervenir en un acto con un marcado carácter lúdico o religioso. En el centro se observa un gran ciervo macho, al que diversos personajes intentan inmovilizar agarrándolo de los cuernos, patas y cola, mientras que otros se dirigen hacia él con palos o mazas. Dos de ellos llevan en su mano un arco y una barra recta de la que cuelga un lazo, quizá para sujetarle los cuernos. El resto (en dos filas de cinco individuos) participa de la “puesta en escena” colocando sus brazos paralelos, como si tiraran hacia atrás, aplaudieran o simplemente hicieran ruido para favorecer la captura del animal.

Se ha pensado en diferenciar a estos espectadores de los que toman parte activa en el grupo en torno al ciervo, pero



La captura del ciervo vivo: 1. Çatal Hüyük (M.K.); 2. Los Chaparros (A.B. y J.R.); 3. El Garroso (T.O.); 4. Valdelcharco (A.B.); 5. Muriecho (V.B.)

la misma coloración y el estilo de las figuras inclina a interpretar todo el conjunto como una única escena. El mismo tema quizá pueda rastrearse en varios abrigos turolenses. En los Chaparros, un individuo agarra una de las patas delanteras del ciervo, mientras las traseras parecen trabadas. En el barranco de Las Olivanas, en Tormón, un personaje filiforme a la izquierda del panel se acerca con una vara en la mano a los cuernos de un ciervo. En Valdelcharco, en Alcañiz, una pequeña figura también filiforme se aproxima al morro del gran ciervo y otra se sitúa detrás, junto a sus astas. En el Garroso, una figura humana aparece ligada a la parte trasera de un ciervo.

Estas escenas indican una alta especialización en el control del ciervo, lo que lleva a interpretarlas como algún tipo de ritual, una danza al estilo de las “corridas de toros” cretenses, o bien el reflejo de actividades preganaderas que necesitan al animal vivo para semiestabularlo en un valle cerrado, como es el Vero en Muriecho, el barranco de Las Olivanas o el Martín, entre Los Estrechos y Los Chaparros. Sin embargo, Muriecho no es el único ejemplo del Vero en el que las pinturas muestran intentos de domesticar a los ciervos. Muy cerca, en el abrigo de Mallata I, se pueden ver tres ejemplos en los que un individuo de tipo seminaturalista, con rayos, plumas o cuernos en su cabeza, lleva del ronzal (o cazados a lazo) a uno o dos ciervos esquemáticos, lo que también parece estar en conexión con el ritual de capturar al ciervo vivo.

Lo más sorprendente de la representación de Muriecho es su paralelismo temático y estilístico con varias escenas pintadas al fresco en edificios de la ciudad neolítica de Çatal Hüyük, en Turquía. De nuevo se observa al ciervo en el centro con personajes a su alrededor que le agarran de los cuernos, morro y patas y que se acercan con arcos y lazos para amarrarle. Todo indica la existencia de unas creencias neolíticas en uno de los focos orientales que primero asimiló esta fase cultural y que parece haber tenido un papel importante en la difusión de la misma hacia el Mediterráneo occidental.

El hecho de que haya cerámicas valencianas que presenten motivos abstractos idénticos a los pintados en las casas del yacimiento turco parece confirmar las relaciones del Este de la Península con el Mediterráneo Oriental.

Los temas señalados muestran dos sistemas económicos de subsistencia: por un lado, los arqueros, las escenas de caza del estilo levantino clásico, estarían relacionados con una economía de tipo epipaleolítico, de cazadores-recolectores; por otro, las escenas agrícolas y ganaderas del estilo seminaturalista serían reflejo de una economía neolítica, acorde con la mayoría de los temas mágico-religiosos, cuyos símbolos encajan mejor con la religiosidad neolítica (serpientes, ancoriformes, pierniabiertos, orantes, dioses radiados que cabalgan sobre bóvidos, captura ritual del ciervo vivo, etc.).

Habría, en suma, un arte narrativo de pueblos cazadores frente a un arte simbólico, mágico-religioso, de pueblos agricultores. El primero se plasma en los estilos levantinos clásicos (naturalista, estilizado estático o dinámico, filiforme) y se centra en la zona del Matarraña-Guadalope, donde es casi exclusivo, aunque también aparece en algunos abrigo del Martín (Alacón, Chaparros) y en la mayoría de los de Albarracín. El segundo se presenta bajo estilos seminaturalistas y esquemáticos y tiene su foco principal en las Sierras Exteriores oscenses (valles del Vero y del Ésera), aunque el río Martín ofrece ejemplos muy interesantes (Estrechos, Coquinera, Cañada de Marco) y Albarracín cuenta con el singular abrigo de Doña Clotilde. En el Alto Matarraña, sólo el esquematismo de La Fenellosa se separa de la tendencia general del valle en su parte baja.

LA CUESTIÓN CRONOLÓGICA

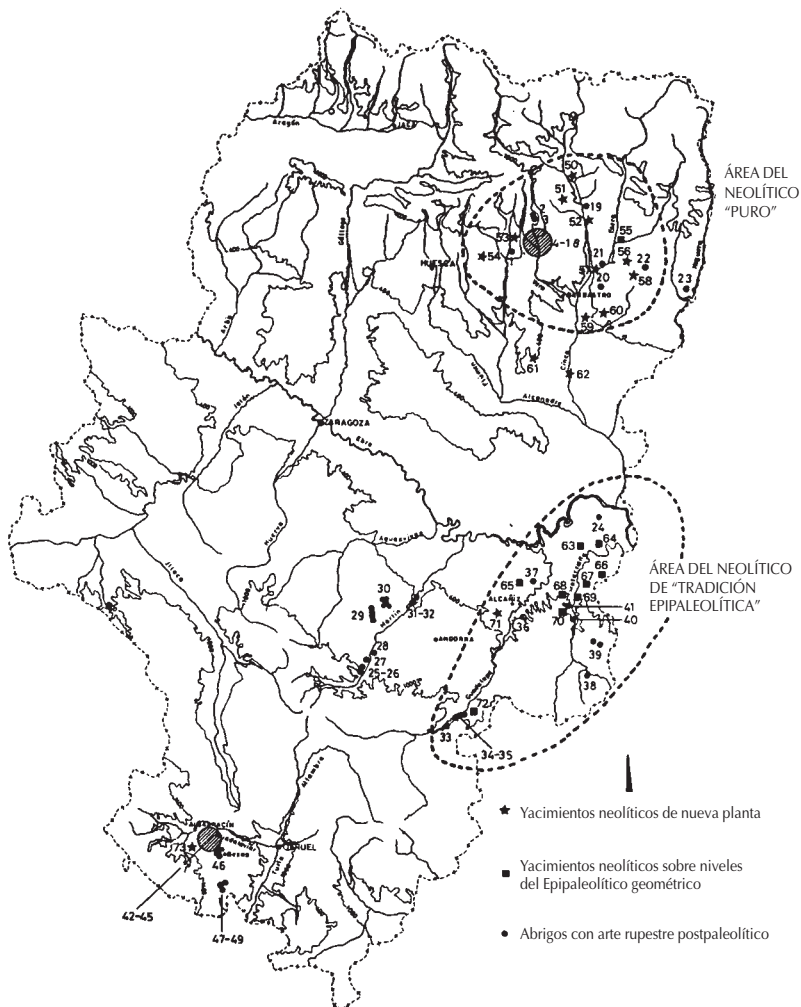
Las preguntas que hay que plantearse ahora son las siguientes: los diferentes estilos ¿son sucesivos o contemporáneos? ¿Deben identificarse estilos o temas con fases cronológicas? ¿Son más antiguas las escenas de caza que las de simbolismo religioso? Sepamos primero cuál es la cultura material que rodea a los abrigo con arte rupestre.

En Aragón, a comienzos del quinto milenio antes de Cristo, cuando se está implantando el Neolítico en la zona, coexisten, como en Levante, dos tipos de cultura:

■ **la de los neolíticos “puros”**, con una economía agrícola-ganadera y una cultura plenamente formada: cerámicas decoradas mediante la impresión de la concha del berberecho, cucharas de hueso para comer migas, brazaletes de mármol, hojas de hoz de sílex que aún conservan la pátina brillante que deja la siega del cereal, agricultura de trigo y cebada, cabras y ovejas, y quizá también diosas... Este verdadero Neolítico se muestra pujante en las Sierras Exteriores oscenses, procedente tal vez del sur de Francia por la vía del Segre-Cinca, y arraiga de modo sedentario en cuevas antes no empleadas y que dominan territorios de pastos aptos para la ganadería: Chaves (Bastarás), Moro de Olvena, Puyascada y Forcón al pie de la Peña Montañesa, Las Brujas de Juseu, etc., todas en las cercanías del Vero y del Ésera. Sólo muy esporádicamente aparece este Neolítico en el Bajo Aragón, y lo hace con una cronología más reciente (abrigo de Alonso Norte en Alcañiz).

■ **la de los neolíticos aculturados de tradición epipaleolítica**. Son gentes, quizá nómadas estacionales, que se refugian en los mismos abrigos que han ocupado sus antepasados durante mil años cazan y recolectan, sin asumir las nuevas formas de economía, pero sí adoptan algunas técnicas, como cerámicas impresas que quizá intercambian por microlitos geométricos de sílex, aunque no otras costumbres significativas, como comer con cuchara o adorar a nuevas diosas. Sus principales asentamientos se encuentran en el valle del Matarraña, en torno a Mazaleón y

1. Barranco de Solencio (Bastarás. Huesca)
2. Malifeo (Betorz-Bárcabo. Huesca)
3. Peña Miel (Paules de Sarsa-Aínsa. Huesca)
4. Cuevas de Barfaluy (Lecina-Bárcabo. Huesca)
5. Covachos de Huerto Raso (Lecina-Bárcabo. Huesca)
6. Abrigos de Gallinero (Lecina-Bárcabo. Huesca)
7. Fajana de Pera
8. Lecina Superior (Lecina-Bárcabo. Huesca)
9. Abrigos de Muriecho (Asque-Colungo. Huesca)
10. Tozal de Mallata (Asque-Colungo. Huesca)
11. Abrigo de Chimiachas (Alquézar. Huesca)
12. Abrigos de Litonares (Asque-Colungo. Huesca)
13. Abrigos de Arpán (Asque-Colungo. Huesca)
14. Abrigo de Artica de Campo (Asque-Colungo. Huesca)
15. Abrigo de Labarta (Adahuesca. Huesca)
16. Abrigo de Quizans (Alquézar. Huesca)
17. Cueva Palomera (Alquézar. Huesca)
18. Cueva de Regacens (Asque-Colungo. Huesca)
19. Cueva de La Miranda (Palo. Huesca)
20. Sierra de la Carrodilla (Estadilla. Huesca)
21. Abrigo de Remosillo (La Puebla de Castro. Huesca)
22. Mas de Aspra (Benabarre. Huesca)
23. Les Coves (Baldellou. Huesca)
24. Abrigos de Mequinenza (Zaragoza)
25. Abrigo de El Cerrao (Obón. Teruel)
26. Abrigo del Hocino de Chomas (Obón. Teruel)
27. Abrigo de La Coquera (Obón. Teruel)
28. Abrigo de La Cañada de Marco (Alcaine. Teruel)
29. Abrigos de El Mortero (Alacón. Teruel)
30. Abrigos de Cerro Felío (Alacón. Teruel)
31. Abrigo de Los Estrechos (Albalate del Arzobispo. Teruel)
32. Abrigo de Los Chaparros (Albalate del Arzobispo. Teruel)
33. Abrigo del Arenal de La Fonseca (Ladruñán-Castellote)
34. Abrigos del Pudial (Ladruñán-Castellote. Teruel)
35. Abrigo de La Vacada-Barranco Gómez (Castellote. Teruel)
36. Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz. Teruel)
37. Plano del Pulido (Caspe. Zaragoza)
38. La Fenellosa (Beceite. Teruel)
39. Calapatá (Cretas. Teruel)
40. Caídas del Salbime (Mazaleón. Teruel)
41. Els Secans (Mazaleón. Teruel)
42. Prado del Navazo (Albarracín. Teruel)
43. Abrigo del Tío Campano (Albarracín. Teruel)
44. Abrigos Camino del Arrastradero (Albarracín. Teruel)
45. La Cueva de doña Clotilde (Albarracín. Teruel)
46. Las Tajadas de Bezas (Bezas. Teruel)
47. Abrigo del Barranco del Pajarejo (Albarracín. Teruel)
48. Abrigo de La Ceja de Piezarrodilla (Tormón. Teruel)
49. Barranco de Las Olivanas (Albarracín. Teruel)
50. Cueva de La Puyascada (San Juan de Toledo. Huesca)
51. Cueva de El Forcón (San Juan de Toledo. Huesca)
52. Cueva de La Miranda (Palo. Huesca)
53. Abrigo del Huerto Raso (Lecina. Huesca)
54. Cueva de Chaves (Bastarás. Huesca)
55. Abrigo de Forcas II (Graus. Huesca)
56. Cueva de las Campanas (La Puebla de Castro. Huesca)
57. Abrigo de Remosillo/Cueva del Moro (Olvena. Huesca)
58. Cueva de las Brujas (Juseu. Huesca)
59. Cueva del Moro (Alíns. Huesca)
60. Cuevas de los Moros (Gabasa. Huesca)
61. Poblado de Gabarda (Usón. Huesca)
62. Poblados de Monzón (Huesca)
63. Abrigo del Sol de la Piñera (Fabara. Zaragoza)
64. Abrigo del Serdá (Fabara. Zaragoza)
65. Abrigo del Plano del Pulido (Caspe. Zaragoza)
66. Abrigo de la Costalena (Maella. Zaragoza)
67. Abrigo de El Pontet (Maella. Zaragoza)
68. Abrigo de Els Secans (Mazaleón. Teruel)
69. Abrigo de la cueva Ahumada (Maella. Zaragoza)
70. Abrigo de la Botiquería dels Moros (Mazaleón. Teruel)
71. Poblado de Alonso Norte (Alcañiz. Teruel)
72. Abrigo de Ángel (Ladruñán. Teruel)
73. Abrigo de Doña Clotilde (Albarracín. Teruel)



Arte rupestre y yacimientos neolíticos y epipaleolíticos en Aragón

Maella (Botiquería, Costalena, Secans, Pontet), pero también por el alto Guadalope, en la zona de Ladruñán (abrigo de Ángel), precisamente en el territorio donde más proliferan las escenas de caza. En el Martín no se conocen vestigios neolíticos (el abrigo de los Baños de Ariño sólo ha ofrecido, por el momento, niveles epipaleolíticos), mientras que en Albarracín, los yacimientos de la Cocinilla del Obispo y Doña Clotilde, de excavación muy antigua, son de difícil catalogación. En el Alto Aragón sólo se ha excavado uno de este tipo: el abrigo de Forcas II, en Graus, cuyo territorio de caza se halla contiguo a otros núcleos del Neolítico puro con agricultura y ganadería, como la Cueva de Olvena o quizá Las Brujas de Juseu.

De este modo, para algún autor, como Rafael Llavori, el arte levantino se originaría como resultado de un conflicto insostenible de competencias territoriales, económicas y socioculturales entre dos modos de producción opuestos, definidos respectivamente por los grupos de cazadores-recolectores de filiación epipaleolítica, por una parte, y las innovadoras comunidades productoras de alimentos, por otra. Los neolíticos, recién implantados en el Este de la Península, obtienen sus tierras cultivables previa quema de los bosques que rodean el asentamiento. Este hecho podría estar confirmado en Aragón por algunas fechas obtenidas gracias al carbono 14, que data a comienzos del quinto milenio antes de Cristo fuertes niveles de incendios (en el barranco de las Lenas de Botorrita, por ejemplo).

Se consigue, así, un paisaje de estepa en torno al núcleo de habitación, tal como refleja el análisis del polen encontrado en cuevas neolíticas (Cova del Or), agravado por el pastoreo de ovejas y de cabras que arrancan las plantas. Con todo ello, las poblaciones epipaleolíticas que deprendan las especies animales de bosque (ciervo, corzo y jabalí, según los análisis de Fernanda Blasco en el abrigo de Las Forcas de Graus) quedan privadas de sus principales recursos alimenticios. Surge entonces un conflicto territorial, ya que los grupos de cazadores-recolectores necesitan un extenso espacio de explotación para asegurar su subsistencia, espacio que cada día se ve más reducido por la continua búsqueda de nuevas tierras de cultivo que precisa la comunidad neolítica.

Las pinturas podrían, pues, delimitar un espacio concreto de los cazadores del epipaleolítico geométrico, en oposición a la zona ocupada por los grupos neolíticos. Ésta sería la razón por la que ambos estarían interesados en “marcar territorio”, acotando los mejores lugares de caza (barrancos de posición estratégica) o tomando posesión, con sus dioses, de las fuentes de agua.

Conviven dos culturas y dos economías a comienzos del Neolítico, pero ¿por qué no pensar que el arte levantino clásico (estilos naturalista y estilizado) existía ya en época epipaleolítica, aunque se extendiera con más auge en el Neolítico? No hay argumentos para descartar este

comienzo: quizá los ciervos y toros fueron pintados y repintados en esa época, con un valor sagrado que perderían más adelante, cuando se convirtieran en presa de los arqueros filiformes.

Pero, gracias a tres datos objetivos, se puede establecer la cronología neolítica de las pinturas a la espera de dataciones de carbono 14: las superposiciones de colores y estilos; los paralelismos con los pequeños objetos de su arte mueble, que está bien fechado porque se encuentra en niveles arqueológicos estratificados; y la datación de las industrias líticas que existen al pie de los abrigos, y que los investigadores atribuyen al pintor, pues piensan que hubo de comer, beber, preparar la pintura, etc., y es probable que dejase, por descuido u otra causa, rastros de su presencia al pie de la pared pintada.

En el primer ejemplo, las **superposiciones de color y estilo**, ya se ha visto que el rojo claro está bajo el oscuro; que el estilo lineal-geométrico (Chaparros) se encuentra bajo el estilizado; y el naturalista (Valdelcharco, Navazo) bajo el filiforme. En la Coquinera, el esquemático está bajo el seminaturalista de los orantes, igual que en Los Estrechos. En la Comunidad Valenciana, el arte macroesquemático de los orantes está por debajo de ciervos levantinos clásicos (La Sarga) y quizá existan figuras negras de orantes bajo las rojas de múltiples brazos y estilo esquemático en el abrigo de Los Estrechos. La dificultad de acceso a este abri-

go no permite asegurarlo, por lo que esta hipótesis sólo se basa en documentos fotográficos.

En cuanto a los **paralelismos con el arte mueble**, son las cerámicas cardiales (decoradas por presión con el borde de conchas del molusco *cardium edule*) de la valenciana Cova del Or las que proporcionan los mejores documentos neolíticos. Existen allí orantes idénticos a los del arte macroesquemático (y recordemos que éste estaba bajo el levantino clásico); ciervos con los candiles de sus cornamentas paralelos en una sola dirección, como los habituales del arte esquemático (Coquinera, Mallata); pierniabiertos de idéntica composición a los del lineal-geométrico de la escena de caza del jabalí de Los Chaparros (y éste se hallaba bajo personajes levantinos estilizados); motivos de soles, cruciformes y espirales, también esquemáticos... Sólo faltan en el neolítico “puro” de Cova del Or los estilos levantinos clásicos (estilizado estático y dinámico), pero este arte se suele atribuir a sus competidores, los cazadores de tradición epipaleolítica. También la escena de Muriecho de la captura del ciervo vivo tiene sus paralelismos en los frescos de las casas neolíticas de Çatal Hüyük.

En el tercer ejemplo, la **cronología de las industrias líticas** al pie de los abrigo, los datos son concluyentes en Aragón: cuando existe un solo estilo en el abrigo pintado y un solo nivel arqueológico, único caso en que la prueba puede ser válida, siempre hay un yacimiento neolítico con

cerámica. Así, en Els Secans de Mazaleón un estilo levantino clásico (estilizado estático) entrega un yacimiento del neolítico de tradición epipaleolítica. En Remosillo, en el Ésera, el panel de carros de estilo seminaturalista y esquemático tiene a sus pies un neolítico poco diferenciado, al igual que ocurre en Huerto Raso de Lecina, en el Vero. En Doña Clotilde de Albarraçín, un estilo seminaturalista se corresponde también con un yacimiento neolítico.

Hay, sin embargo, otros abrigos con arte levantino clásico (Plano del Pulido de Caspe, Arenal de la Fonseca en Ladruñán) que presentan a los pies del panel una sucesión de niveles epipaleolíticos y neolíticos. En estos casos no es posible saber a cuál de ellos corresponderían las pinturas.

En resumen, cabe establecer que el arte postpaleolítico en sus estilos levantino y esquemático se extendió por el actual territorio aragonés a comienzos del quinto milenio antes de Cristo, en los orígenes del Neolítico. Es la expresión social, económica y religiosa de dos modos de vida que se enfrentan: el de cazadores-recolectores de tradición epipaleolítica, que representará escenas de caza de un estilo levantino clásico, y el de los auténticos neolíticos, que preferirán otras de temática simbólico-religiosa o agrícola y ganadera, en estilos seminaturalista y esquemático. Pudo existir un arte inicial en el Epipaleolítico y una perduración hasta el comienzo de la Edad de los Metales, pero este extremo todavía hoy no se puede demostrar.

UNA VISITA A LOS PARQUES CULTURALES: RUTAS



La extensión asignada a este librito no permite realizar la descripción detallada de cada uno de los abrigos, por lo que se ofrecen sólo algunos datos y consejos para aquél que quiera realizar este tipo de turismo ecológico-cultural, advirtiéndole que siempre encontrará un bellísimo paisaje pero que el arte levantino presenta una conservación defectuosa, por lo que algunas escenas son difíciles de apreciar para un ojo no avezado.

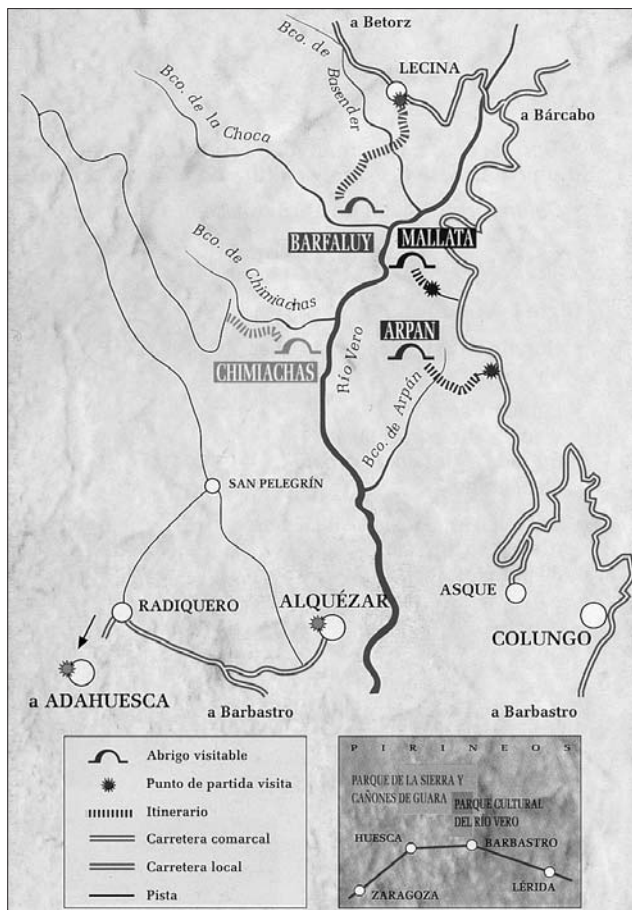
Los conjuntos mejor conservados son los de la zona de Albarracín y algunos abrigos concretos en el río Martín (Los Estrechos, Cañada de Marco y la Coquinera), el Ésera (Remosillo y Forau del Cocho de Estadilla) y el Vero (Chimiachas, Mallata y Barfaluy).

PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO

Muy bien dirigido por Nieves Juste, cuenta con un programa de visitas guiadas durante los meses de verano, en Semana Santa y los sábados y domingos hasta el 12 de octubre. También es posible concertar visitas para grupos en cualquier otra fecha. El teléfono de contacto válido para todo el año es el de la Oficina de Turismo de Barbastro

(974-308350), y en verano el de las oficinas de Alquézar (974-318265) y Lecina (974-318386). Se ha inaugurado un Centro de Interpretación en Colungo, se han señalado los caminos, se han instalado mesas explicativas y se ha editado un folleto sobre los abrigos pintados que se regala en las oficinas de Turismo. La guía *Arte Rupestre del Río Vero*, que redactó Baldellou y publicó la DGA, está hoy agotada. Hay, además, un buen vídeo editado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses. La infraestructura hotelera ha mejorado en los últimos años: hay un albergue y dos buenos hoteles en Alquézar y otro, encantador, en Lecina; varias casas de Alquézar, Lecina y Almazorre están habilitadas para turismo rural.

Los guías esperan a la entrada de los senderos que llevan a los abrigos de Arpán, Mallata y Barfaluy, los únicos con visita guiada, pero puede concertarse con reserva previa la posibilidad de ver el ciervo de Chimiachas, con vehículo todo terreno (45 minutos andando). Mallata es de fácil acceso desde la carretera pero deben abstenerse de ir quienes tengan vértigo, ya que es un abrigo colgado sobre el Vero. Barfaluy conserva muy bien las pinturas pero requiere una hora de camino de suave cuesta. Arpán, no muy bien conservado, está a 30 minutos en el camino hacia la Fuente del Trucho (que no se visita), pero el regreso supone una fuerte subida. Muriecho no es visitable. Todas las pinturas pueden verse desde el exterior de la verja, aunque en el caso de Mallata es aconsejable contar



Parque Cultural del río Vero

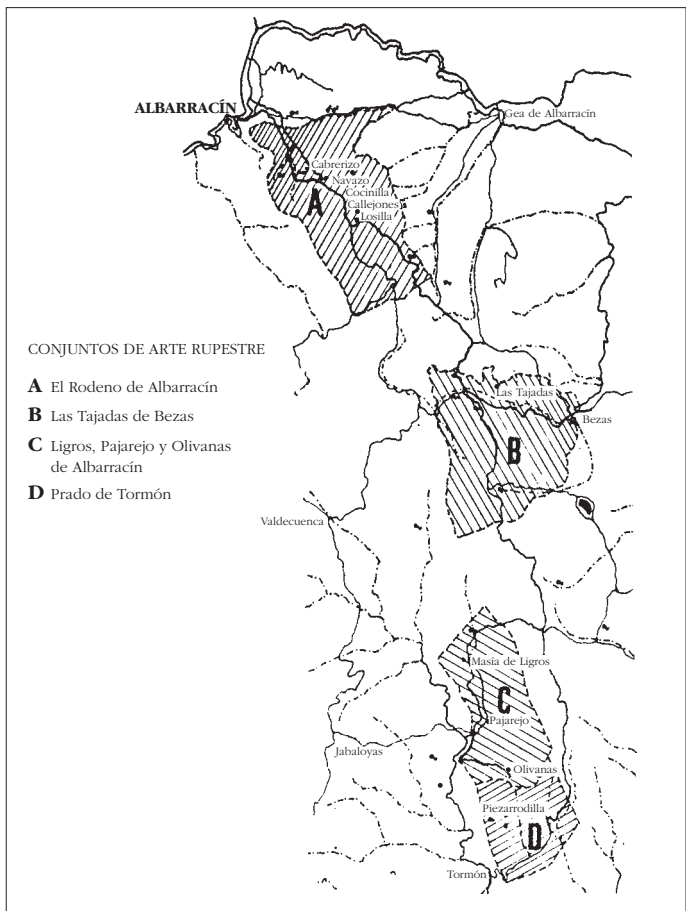
con el servicio de guías. No debe eludirse, en cualquier caso, la visita a la histórica villa de Alquézar.

PARQUE CULTURAL DE ALBARRACÍN

Se divide en tres tramos: el del término de Albarracín, el de Bezas y el de Tormón, al cual se asignan por su proximidad los abrigos de Pajarejo y Olivanas. Los abrigos están protegidos por verjas pero pueden visitarse libremente, ya que las pinturas se ven desde el exterior y suele haber paneles explicativos y calcos. Sólo hay que recordar que las imágenes nunca deben mojarse y que la ciudad de Albarracín merece una visita por sí sola. En ella se ofrece una amplia infraestructura hotelera, pero conviene reservar alojamiento en fechas comprometidas.

De cualquier modo, es mejor concertarse con el guía oficial del Departamento de Cultura de la DGA en Albarracín (600-082151) o con el Centro de Arte Rupestre (978-700358). Hay una guía titulada *Parque Cultural de Albarracín*, redactada por el director del mismo, Octavio Collado, y editada por la Diputación General de Aragón.

Para acceder al tramo de Albarracín, a 4 km de la ciudad, no existe ningún problema, puesto que la carretera y los senderos que llevan a los abrigos están señalizados. Es conveniente ver, al menos, tres conjuntos: Prado del Navazo, Cocinilla del Obispo y Doña Clotilde, pero todos los demás, igualmente de fácil acceso, también ofrecen interés.



Parque Cultural de Albarracín, según O. Collado

Al tramo de Bezas se puede llegar sin necesidad de ir a Albarracín, siguiendo la carretera que parte de Teruel, por San Blas y El Campillo. Las pinturas se encuentran en el lugar de “Las Tajadas”, en un bello paisaje de rodano, muy cerca de la población, en dirección a Albarracín. El camino está señalizado y merece la pena ver las dos ciervas pintadas en blanco del abrigo contiguo a la Paridera de las Tajadas de Enmedio.

Al tercer tramo conduce la pista, en buen estado, que desde Bezas lleva a Tormón. Debe elegirse el camino de la derecha en el primer cruce de pistas forestales, para pasar por la Masía de Ligros y, más adelante, por el barranco del Pajarejo y el abrigo de Las Olivanas, situado a la izquierda e indicado con un cartel no demasiado visible. Se trata de un abrigo excepcional (podría decirse que un “cinco estrellas”), por el paisaje que le rodea, el buen estado de las pinturas y la variedad de técnicas, colores y temas representados.

Ya en Tormón hay que llegar al merendero de la casa forestal, en el que hay una fuente. Se puede ver con dificultad el abrigo de las Cabras Blancas (con pinturas en buen estado, aunque, al estar en el techo, es difícil apreciarlas sin abrir la verja). No hay problema, en cambio, para contemplar el toro de la Cerrada de Jorge, pero su conservación es bastante mala. El abrigo de la Ceja de Piezarrodilla se halla cerca de la cima del otero en orientación sudeste, a 100 m por encima del nivel del prado.

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

Su núcleo de información se encuentra en el Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Ariño (978-817042) o en la Oficina del Parque Cultural en la Plaza del Ayuntamiento de Alacón (978-818070), cuyo gerente es José Royo. Hay un albergue en Alacón recientemente inaugurado, otro en construcción en Obón y un hotel (con buena cocina) en Ariño. Algo más lejos, en Montalbán, existe un albergue y una mayor infraestructura hotelera. Alcaine cuenta con algunas casas de turismo rural. Antonio Beltrán y José Royo han redactado guías monográficas de los abrigos de Albalate y Alacón, a la venta en el Centro de Interpretación.

El parque se divide en tres tramos: en el curso alto del Martín se encuentran los conjuntos de Obón y Alcaine; en el centro se hallan los dos de Alacón y en la parte baja los de Albalate del Arzobispo.

El conjunto de Obón-Alcaine merecería una visita por sí mismo, aunque no tuviera pinturas, por la espectacularidad del paisaje. Se accede desde la carretera de Cortes de Aragón y Josa, aunque es preferible tomar la pista —en buen estado— que sale de esta población para evitar sus incontables curvas. Poco antes de llegar a Obón, la pista pasa por encima del magnífico abrigo de la Coquinera, aunque es preferible avisar a un guía a través del Parque Cultural. Se han dispuesto “senderos educativos” con más de 400 indicadores en flechas de madera, complementados con

casetas informativas a su inicio y paneles que indican la accesibilidad y duración de los recorridos. La bicicleta de montaña es el mejor vehículo para atravesar longitudinalmente el parque. Desde ese eje principal parten las rutas que llevan a los abrigos.

Las verjas están muy separadas de las pinturas por lo que es necesario contar con los servicios de guía, localizables en los lugares citados o en el Ayuntamiento de Alcaíne. El estado de conservación de las figuras es deficiente y se ven con mucha dificultad. Sólo la Cañada de Marco, en Alcaíne, es visible desde el exterior, y allí se mantiene en buen estado el único de sus paneles que no fue arrancado. Para contemplar los Estrechos de Albalate, abrigo de pinturas muy nítidas pero situado a 60 m de altura, resulta imprescindible llevar prismáticos o teleobjetivo.

VALDELCHARCO DEL AGUA AMARGA

Pese a no estar integrado en un Parque Cultural, funciona como tal el Taller de Arqueología de Alcañiz, dirigido con gran acierto por el prehistoriador José Antonio Benavente. Valdelcharco es el único abrigo visitable del núcleo Matarraña-Bajo Guadalope, ya que las demás pinturas han sido arrancadas (Secans, Calapatá) o están muy borrosas (Caídas del Salbime). En fechas recientes se ha publicado una guía firmada por J. I. Royo y J. A. Benavente que

reproduce los calcos de una anterior de A. Beltrán. El teléfono de contacto para obtener un servicio de guías es el de la Oficina de Turismo de Alcañiz (978-831213) o el de la policía municipal (978-870565).

Hay dos rutas de acceso bien señalizadas: desde Alcañiz (17 km a partir de la carretera de Caspe) o desde Valdealgofa (12 km) a través de pistas en buen estado, aunque es preferible utilizar vehículos para todo terreno.

CONJUNTOS DEL ÉSERA Y ALTO GUADALOPE

El conjunto del Ésera —Remosillo en el Congosto de Olvena y Forau del Cocho en Estadilla— presenta las pinturas mejor conservadas de Aragón, pero carece de servicio de guías. El acceso a Remosillo se realiza a la altura de la Central de San José, pero resulta peligroso atravesar el Ésera hasta que se terminen las obras de la carretera y se construya una pasarela. El Forau del Cocho se alcanza por la pista que desde Estadilla lleva a la ermita de la Virgen de la Carrodilla. En Graus hay un buen hotel, varias fondas y casas de turismo rural.

Los abrigos de Ladruñán, en el Alto Guadalope, se integran en el Parque Cultural del Maestrazgo pero todavía no se ha establecido la infraestructura necesaria para las visitas guiadas. Puede obtenerse información en el Museo de Mas de las Matas.

BIBLIOGRAFÍA



BALDELLOU, V.: *Guía de arte rupestre del río Vero*, D.G.A., Zaragoza, 1991.

BELTRÁN, A.: *Arte rupestre en Aragón*, iberCaja, Zaragoza, 1993.

COLLADO, O.: *Parque Cultural de Albarracín*, D.G.A., Zaragoza, 1992.

PIÑÓN, F.: *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*, Monografías del Museo de Altamira, nº 6, Santander, 1982.

ROYO, J. I. y BENAVENTE, J. A.: *Val del Charco del Agua Amarga*, D.G.A. y Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz, 1999.

Las guías de Baldellou y Collado se encuentran agotadas pero han sido parcialmente reeditadas por *El Periódico de Aragón*.



31. **Toreros aragoneses** • Ricardo Vázquez-Prada
32. **El folclore musical en Aragón** • Ángel Vergara
33. **El Canal Imperial de Aragón** • A. de las Casas - A. Vázquez
34. **Los castillos de Aragón** • Cristóbal Guitart
35. **La población aragonesa** • Severino Escolano
36. **La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel** • Gonzalo Borrás
37. **Los balnearios aragoneses** • Fernando Solsona
38. **Emprender en Aragón** • Benito López
39. **Francisco Pradilla. Un pintor de la Restauración** • Equipo de Redacción CAI100
40. **Obras hidráulicas en Aragón** • Carlos Blázquez y Tomás Sancho
41. **Las Órdenes Militares en Aragón** • Ana Mateo Palacios
42. **La moneda aragonesa** • Antonio Beltrán
43. **Los montes, patrimonio natural** • Ignacio Pérez-Soba
44. **Lucas Mallada y Joaquín Costa** • Eloy Fernández Clemente
45. **Los palacios aragoneses** • Carmen Gómez Urdáñez
46. **Realizadores aragoneses** • Agustín Sánchez Vidal
47. **El Moncayo** • Francisco Pellicer
48. **Las reinas de Aragón** • Concha García Castán
49. **Bíbilis Augusta** • Manuel Martín Bueno
50. **La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País** • José F. Forniés Casals
51. **La flora de Aragón** • Pedro Montserrat
52. **El Carnaval en Aragón** • Equipo de Redacción CAI100
53. **Arqueología industrial en Aragón** • J. Laborda, P. Biel y J. Jiménez
54. **Los godos en Aragón** • M^a Victoria Escribano Paño

55. **Santiago Ramón y Cajal** • Santiago Ramón y Cajal Junquera
56. **El arte rupestre en Aragón** • M^a Pilar Utrilla Miranda



57. **Los ferrocarriles en Aragón** • Santiago Parra de Mas
58. **La Semana Santa en Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
59. **San Jorge** • Equipo de Redacción Cai100
60. **Los Sitios de Zaragoza** • Herminio Lafoz
61. **Los compositores aragoneses** • José Ignacio Palacios
62. **Los primeros cristianos en Aragón** • Francisco Beltrán
63. **El Estatuto de Autonomía de Aragón** • José Bermejo Vera
64. **El Rey de Aragón** • Domingo Buesa Conde
65. **Las catedrales en Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
66. **La Diputación del Reino de Aragón** • José Antonio Armillas
67. **Miguel Servet. Sabio, hereje, mártir** • Ángel Alcalá
68. **Los juegos tradicionales en Aragón** • José Luis Acín
69. **La Campana de Huesca** • Carlos Laliena
70. **El sistema financiero en Aragón** • Área de Planificación
y Estudios - CAI
71. **Miguel de Molinos** • Jorge Ayala
72. **El sistema productivo en Aragón** • Jose M^a García López
73. **El Justicia de Aragón** • Luis González Antón
74. **Roldán en Zaragoza** • Carlos Alvar
75. **La ganadería aragonesa y sus productos de calidad** • Isidro Sierra