

TESIS DE LA UNIVERSIDAD
DE ZARAGOZA

2021

140

Paloma Lanau Hernáez

La pintura esquemática en las Sierras Exteriores Pirenaicas

Director/es

Utrilla Miranda, Pilar
Martínez Bea, Manuel

EXTRACTO

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

ISSN 2254-7606



Premsas de la Universidad
Universidad Zaragoza

El presente documento es un extracto de la tesis original depositada en el Archivo Universitario.

En cumplimiento del artículo 14.6 del Real Decreto 99/2011, de 28 de enero, por el que se regulan las enseñanzas oficiales de doctorado, los autores que puedan verse afectados por alguna de las excepciones contempladas en la normativa citada deberán solicitar explícitamente la no publicación del contenido íntegro de su tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Zaragoza. Las situaciones excepcionales contempladas son:

- Que la tesis se haya desarrollado en los términos de un convenio de confidencialidad con una o más empresas o instituciones.
- Que la tesis recoja resultados susceptibles de ser patentados.
- Alguna otra circunstancia legal que impida su difusión completa en abierto.



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral [Extracto]

LA PINTURA ESQUEMÁTICA EN LAS SIERRAS EXTERIORES PIRENAICAS

Autor

Paloma Lanau Hernáez

Director/es

Utrilla Miranda, Pilar
Martínez Bea, Manuel

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Ciencias de la Antigüedad

2019

LA PINTURA ESQUEMÁTICA EN LAS SIERRAS EXTERIORES PIRENAICAS

Volumen I

MEMORIA PARA OPTAR AL
GRADO DE DOCTOR
Paloma Lanau Hernáez

Dirección
Pilar Utrilla Miranda
Manuel Bea Martínez

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Dpto. CC. Antigüedad
2019



LA PINTURA ESQUEMÁTICA EN LAS SIERRAS EXTERIORES PIRENAICAS

Volumen I

MEMORIA PARA OPTAR AL
GRADO DE DOCTOR
Paloma Lanau Hernáez

Dirección
Pilar Utrilla Miranda
Manuel Bea Martínez

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Dpto. CC. Antigüedad
2019



1542

Universidad
Zaragoza

Agradecimientos

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Pilar Utrilla y Manuel Bea, los directores de este trabajo. Agradezco su atenta lectura de los textos y sus siempre pertinentes sugerencias. Pero, sobre todo, agradezco la pasión que transmiten por el trabajo y por el estudio del arte rupestre en todas sus versiones, que ha supuesto una inspiración constante. Agradezco también su mentalidad abierta, que me ha permitido trabajar con libertad durante todo el proceso.

He disfrutado de un contrato para la Formación del Personal Investigador del Gobierno de Aragón, por lo que me considero afortunada. Además, he contado con distintas ayudas de la Fundación CAI-Ibercaja para la realización de estancias en Italia y Francia.

Guardo un especial agradecimiento a todos aquellos que me han acompañado en el trabajo de campo, que han sido muchos a lo largo de estos años. He adquirido una deuda impagable con los miembros del Centro de Espeleología de Aragón, con los que participaron en la prospección y descubrimiento de las pinturas de Salvatierra y con todos los que me han acompañado en el trabajo de campo, Jorge Sevil, Laureano Gómez, Gabriel Plana, Sergio Burguete, Jorge Burguete, Jorge Tello, Ainhoa Val e Ignacio Hernández. Tengo claro que sin ellos, sus conocimientos y su ilusión no habría llegado a muchos de los abrigos. Mención aparte merece Mario Gisbert, a quien tantos doctorandos debemos tanto. Y por supuesto mis compañeros y amigos Rafael Laborda y Vanessa Villalba, ya que las salidas de campo para ver arte y otras muchas cosas han sido los mejores momentos de este proyecto.

Agradezco a todos los compañeros del Departamento, doctorandos y profesores, el buen clima creado entre todos, que ha hecho de mi paso por el Área de Prehistoria una experiencia muy enriquecedora en la que hemos compartido excavaciones, trabajo de campo y congresos.

No puedo dejar de mencionar al equipo de investigadores del Museo de Huesca, María José Calvo, Pedro Ayuso y Albert Painaud, cuya labor de prospección y documentación de los abrigos del Río Vero admiro profundamente. María José Calvo me ha permitido la consulta de su trabajo de tesis, un catálogo de inestimable valor sobre la pintura postpaleolítica en Aragón, y todos ellos han atendido a mis dudas sobre la forma de acceder a los abrigos, acompañándome incluso en la visita de alguno de ellos. También a Vicente Baldellou, con quien no tuve el gusto

de discutir sobre arte rupestre, pero cuyos textos han resultado inspiradores en múltiples ocasiones. También a las trabajadoras del Museo de Huesca, Ana Armillas y María Alonso, que con tanta diligencia han tenido siempre preparadas las llaves de los abrigos.

Quiero mostrar mi agradecimiento también al equipo del Parque Cultural del Río Vero, Nieves Juste, Rosa Berges, Pili Lisa y sobre todo Nacho Pardinilla, que me han acompañado a visitar algunos de los yacimientos y que se encargan de hacer atractivo este arte a las personas que visitan el Parque. Nacho me ha ofrecido generosamente su buen conocimiento de la tierra y su ilusión por todo lo que tenga que ver con ella.

A Philippe Hameau, quien me acompañó amablemente a visitar muchos de los abrigos con pintura esquemática del sur de Francia durante la realización de una estancia en la Universidad de Nice-Sophia Antipolis.

A la sección de Prehistoria del Museo delle Scienze de Trento, donde realicé una estancia, y en especial a Giampaolo Dalmeri, quien me permitió el estudio de las piedras pintadas del yacimiento de Riparo Dalmeri y supervisó el trabajo.

Al equipo de la Universidad Autónoma de Barcelona, Rafael Mora, Susana Vega, Jezabel Pizarro y Aníbal Nevado, que me invitaron a visitar los yacimientos de la comarca de La Noguera.

Finalmente, y por supuesto, a mi familia y amigos, a mis padres y mi hermano, y a Natalia y Patricia, por su apoyo constante.

ÍNDICE



VOLUMEN I

PRIMERA PARTE Introducción y contextualización del estudio	9
1. Introducción	11
2. Marco físico	19
3. La investigación de la pintura esquemática en Aragón	23
4. Fundamentos metodológicos	37
5. Estilo y arte Esquemático: precisiones de concepto	73
6. Marco teórico. Cronología	93
SEGUNDA PARTE Análisis de las manifestaciones gráficas	111
7. Sobre la información disponible	113
8. Técnica	117
9. Conservación	125
10. Análisis iconográfico: tipos, frecuencias y distribución	129
11. El arte y su relación con el paisaje	185
12. Aproximación al marco cronológico	217
13. La pintura esquemática prepirenaica en el contexto peninsular y del Mediterráneo Occidental	249
14. Recopilación y algunas reflexiones	263
15. Compilation et quelques réflexions	271
BIBLIOGRAFÍA	279

ANEXO

Resumen	314
Résumé	315
Abstract	316

VOLUMEN II Catálogo de yacimientos

SECTOR OCCIDENTAL

CUENCA DEL ARAGÓN/SALVATIERRA DE ESCA	7
• Contexto geográfico	9
• Historia de las investigaciones	11
• Contexto arqueológico	11
Planiello	15
• Planiello I	17
• Planiello II	19
Peñarroya	21
Balcón de Forniellos	25
• Balcón de Forniellos II	26
• Balcón de Forniellos III	27
• Balcón de Forniellos IV	30
• Balcón de Forniellos V	45
Frontón de Forniellos	49
• Frontón de Forniellos I	51
• La Terraza de Forniellos	53
• Frontón de Forniellos II	58
• Frontón de Forniellos III	59
• La Raja de Forniellos	62

SECTOR CENTRAL: SIERRA DE GUARA

 69 |

RÍO MASCÚN-ALCANADRE	71
• Contexto geográfico	73
• Historia de las investigaciones	73

• Contexto arqueológico	75
El Palomarón	77
Cueva Pacencia	85
Mascún II	104
Mascún III	106
Mascún IV	108
Abrigo del Camino	110
CUENCA DEL RÍO VERO	113
• Contexto geográfico	115
• Historia de las investigaciones	116
• Contexto arqueológico	118
Labarta	121
Lecina Superior	137
Escaleretas	153
Abrigos de Gallinero	164
• Gallinero I	167
• Gallinero IIA	173
• Gallinero IIB	201
• Gallinero IIIA	202
• Gallinero IIIB	212
Fajana de Pera	221
Fajana de Pera Superior	236
Barfaluy	248
• Barfaluy I	251
• Barfaluy II	263
• Barfaluy III	275
• Barfaluy IV	283
• Barfaluy V	285
Tozal de Mallata	288
• Mallata I	289
• Mallata II	315
• Mallata III	315

• Mallata IV	315
• Mallata B1	316
• Mallata B2	343
• Mallata C	344
Arpán	363
• Arpán E1	365
• Arpán E2	367
La Gascona	377
• Gascona 1	378
• Gascona 2	385
Quizans	390
• Quizans I	392
• Quizans II	401
Covachos de Palluala	404
• Palluala I	405
• Palluala II	407
• Palluala III	409
Cueva Palomera	411
Regacens	428
SECTOR ORIENTAL: CUENCA DEL CINCA-SEGRE	451
El Codronazo	452
La Miranda	462
GRUPO DEL CINCA-ÉSERA	465
• Contexto geográfico	467
• Historia de las investigaciones	467
• Contexto arqueológico	468
Remosillo/Congosto de Olvena	473
Forau del Cocho	512
• Forau del Cocho 1	513
• Forau del Cocho 2	533

Coveta del Engardaixo/Barranco Cigues	539
Cueva del Bubu	548
• Bubu I	552
• Bubu II	566
GRUPO DE SANTA ANA	575
• Contexto geográfico	577
• Historia de las investigaciones	577
• Contexto arqueológico	578
Les Coves de Baldellou	582
Santa Ana 1	590
Pas de la Sabineta/Santa Ana 2	602
Monderes	606
• Monderes I	607
• Monderes II	624
• Monderes III	626
• Monderes IV	627
GRUPO DEL MONT ROIG	631
• Contexto geográfico	631
• Historia de las investigaciones	633
• Contexto arqueológico	634
Abric de la Diva	637
Cova del Tabac	652
UNA MIRADA AL SUR DEL EBRO	667
Los Estrechos	



PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO



1. Introducción

El presente trabajo constituye la memoria para optar al grado de Doctor, con el proyecto de investigación de la pintura Esquemática postpaleolítica en el marco de las Sierras Exteriores pirenaicas, desarrollado entre octubre de 2014 y enero de 2019 en la Universidad de Zaragoza.

Inicié este trabajo animada por Pilar Utrilla y Manuel Bea, quienes me sugirieron abordar este tema en mi proyecto de tesis. He desarrollado el trabajo en una universidad con gran tradición en el estudio del arte rupestre y donde esta disciplina ocupa un lugar privilegiado en los planes de estudios. Los trabajos de Antonio Beltrán imprimieron un fuerte impulso a la investigación del arte rupestre dentro y fuera de nuestras fronteras, iniciando una labor después continuada en la Universidad de Zaragoza por investigadores como Pilar Casado, Pilar Utrilla, Jesús Picazo, M^a José Calvo y Manuel Bea. He recibido clases y he asistido a excavaciones con Utrilla, Picazo y Bea, por lo que me siento muy privilegiada. Además, he podido acompañar a M. Bea en muchas salidas de campo, en las que he aprendido los procedimientos de documentación de arte rupestre.

Cuando me plantearon abordar este tema en mi trabajo de doctorado me resultó una cuestión enormemente atractiva: a pesar de ser la manifestación gráfica prehistórica más abundante en el territorio peninsular, el arte Esquemático apenas tiene hueco en los planes de estudio universitarios y sigue siendo un gran desconocido entre la población en general. En este sentido, resulta significativo que hasta 2016 no se publicase un catálogo de los yacimientos con arte postpaleolítico de Cantabria, una de las áreas en que primero se iniciaron los estudios de arte prehistórico y que todavía hoy ocupa un lugar destacado en esta disciplina. Se publicó bajo el indicativo título de *Después de Altamira: arte y grafismo rupestre Post-Paleolítico en Cantabria* (Serna *et al.*, 2016), poniendo en evidencia el carácter secundario del

Esquematismo con respecto al arte Paleolítico. Los autores del texto se refieren al “otro arte rupestre”, el producido en época postpaleolítica, como una de “las grandes asignaturas pendientes en términos de conocimiento, difusión y protección”.

Otro aspecto que se ha señalado con frecuencia es el hecho de que la mayor parte del arte postpaleolítico no ha trascendido el ámbito de los especialistas. De ahí se deriva también una autocrítica: no se ha sabido transmitir a la sociedad el atractivo de esta expresión gráfica de las sociedades prehistóricas. Y sin embargo el arte Esquemático está reconocido desde 1998 como Patrimonio Mundial por la UNESCO, en una declaración conjunta del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. Es también tarea del investigador devolver a la sociedad la inversión que esta ha realizado, transmitiendo el valor de unas manifestaciones únicas de las mentalidades y la religiosidad de los grupos que poblaron la Península desde el Neolítico, y la perplejidad por la elección de soportes espectaculares para la figuración de composiciones que hoy se muestran totalmente herméticas.

En los últimos años se ha producido un cambio en nuestra visión global y en las ideas preconcebidas sobre el fenómeno. El arte Esquemático no puede seguir entendiéndose como una manifestación marginal, una “degeneración” del arte Levantino, siguiendo las palabras de J. Cabré (1915: 200). Por el contrario, su gran extensión geográfica lo convierte en una interesante fuente arqueológica imposible de obviar. Las grafías rupestres constituyen un elemento del registro arqueológico y como tal deben abordarse. Autores como Cruz Berrocal defienden incluso que “Su tratamiento en primera instancia ha de ser en clave formal y no interpretativa, centrada por lo tanto en su materialidad. Incluso puede resultar superflua en su condición de arte, ya que los análisis resultarán pertinentes solamente en cuanto a su condición de objeto” (Cruz Berrocal, 2004: 87). Tampoco podemos seguir estudiando el arte Esquemático como un fenómeno aislado, puesto que sabemos que se inserta en una corriente mediterránea de larga duración, aun cuando muestre particularidades regionales.

Este trabajo pretende ofrecer un panorama actualizado de las muestras de pintura esquemática postpaleolítica en el área de las Sierras Exteriores pirenaicas, que nos permita abordar un estudio analítico y crítico de las grafías y los soportes en que se insertan, con el fin de contribuir a la contextualización histórica de este horizonte artístico.

Entre los objetivos que nos marcamos al iniciar el trabajo estaba el de renovar la documentación de los abrigos beneficiándonos de las nuevas técnicas disponibles. Desde el profundo reconocimiento a la labor realizada por quienes nos precedieron, pensamos que la

actualización del registro no sólo es necesaria sino también muy fructífera. En primer lugar, la aplicación del tratamiento digital de la imagen mediante el software *DStretch* ha permitido en algunos casos la identificación de nuevos motivos que se habían catalogado como simples manchas o aparecían parcialmente cubiertos por veladuras calcíticas. En otros casos, ha llevado a una lectura diferente y más ajustada de figuras ya conocidas, permitiendo apreciar detalles o discriminar entre pigmento y soporte con mayor claridad. Finalmente, el tratamiento de la imagen ha resultado un apoyo para dirimir la secuencia gráfica en los casos de superposiciones. No cabe duda de que ha supuesto una enorme revolución en la documentación del arte rupestre, siendo una herramienta muy útil y de fácil acceso.

Por otra parte, la obtención de fotografías digitales presenta una gran ventaja desde nuestro punto de vista: las imágenes se pueden someter al estudio y comprobación por parte de otros investigadores. Frente a los calcos tradicionales que ofrecen una lectura única, por correcta que esta sea, la documentación digital puede ser revisada por aquellos especialistas que no pueden visitar el yacimiento. En este trabajo se incluye el calco individual de cada motivo y, además, se adjunta en un anexo en formato digital una base de datos con una ficha individualizada para cada uno de ellos, siguiendo la máxima de poner a disposición de todos los investigadores la documentación generada de manera que esta pueda ser incorporada y empleada en trabajos posteriores. Con esta misma finalidad hemos recurrido al empleo de los términos y convenciones de más amplia aceptación para la descripción de las grafías, pues creemos que deben utilizarse códigos homologables para poder realizar estudios de conjunto.

En este trabajo se ha realizado la documentación de 73 abrigo, algunos de ellos inéditos. Con ello se ha actualizado el registro de las estaciones ya conocidas y publicadas, fundamentalmente las situadas en el núcleo del río Vero, y se ha incorporado el estudio de los núcleos descubiertos en los últimos años. Debemos tener en cuenta que en la tesis de M^a J. Calvo (1993), dedicada al estudio del arte postpaleolítico en Aragón, sólo cuatro de las estaciones documentadas en el Alto Aragón se situaban fuera del núcleo del río Vero. Este dato nos informa sobre el cambio en el panorama general de la distribución del arte Esquemático en las Sierras prepirenaicas. En el momento de escribir estas líneas tenemos constancia de nuevos descubrimientos de abrigo con arte Esquemático dentro de nuestra área de estudio, que no hemos podido incluir por la limitación temporal del trabajo. Algunos contribuyen a engrosar la nómina de abrigo conocidos en núcleos destacados como el río Vero, mientras que otros se sitúan prácticamente aislados, abriendo la puerta a la definición de nuevos grupos. Desde luego, ninguno de ellos supera la espectacularidad del núcleo del río Vero, donde la enorme concentración de abrigo y la variedad de tipos representados lo

convierten en un conjunto excepcional en nuestro territorio. No obstante, los descubrimientos realizados en los últimos años son importantes por cuanto han modificado nuestra perspectiva sobre el Esquemático en el área prepirenaica. Lejos de ser una manifestación gráfica marginal, los nuevos hallazgos, casi siempre dependientes de la casualidad, han llenado lo que se creían vacíos, probando una amplia dispersión de este tipo de manifestaciones prehistóricas. El reto, que no parece vaya a encontrar una solución fácil y definitiva en los próximos años, es establecer una diferenciación de grupos y cronologías dentro de lo que hoy englobamos bajo un mismo título, el de arte Esquemático.

Además de las estaciones prepirenaicas, se ha realizado el estudio del covacho de Mas del Obispo de Alcañiz (Lanau *et al.*, 2018) y de Los Estrechos de Albalate del Arzobispo, en Teruel, habiendo participado igualmente en la revisión del abrigo de Doña Clotilde (Albarracín). Finalmente, tuvimos la oportunidad de visitar diferentes abrigos con pintura esquemática en Cataluña, gracias a la invitación del equipo de la Universidad Autónoma de Cataluña dirigido por Rafael Mora. Fruto de esta colaboración fue la revisión de la Cova del Tabac (Camarasa) y el estudio del inédito Abric de la Diva (Sant Llorenç de Montgai), que incluimos en nuestro Catálogo de abrigos. Por otra parte, durante estos años he tenido ocasión de visitar, además de todos los yacimientos que se incluyen en el trabajo, otras muchas estaciones de la provincia de Teruel, en el Bajo Aragón y en el núcleo de Albarracín. Asimismo, la realización de estancias en el Museo delle Scienze de Trento y la Universidad de Nice-Sophia Antipolis me permitieron conocer materiales y abrigos pintados de gran interés para este estudio, encontrando paralelos que sólo aparecen parcialmente referidos en el texto pero que constituyen una línea de investigación de gran interés que esperamos poder abordar en el futuro.

Entre las limitaciones de nuestro trabajo debemos indicar que no hemos incluido un estudio sistemático de las manifestaciones grabadas, a pesar de que consideramos que la investigación de pintura y grabados esquemáticos debe abordarse de manera conjunta. La complejidad para determinar la cronología de las manifestaciones grabadas y la ya de por sí amplia extensión del área geográfica estudiada nos han hecho limitarnos a la pintura. No obstante, cabe indicar que por el momento las manifestaciones grabadas de tipo esquemático son escasas en el Alto Aragón.

Otro aspecto no menos importante de la aplicación de las nuevas tecnologías disponibles es la posibilidad de situar con mayor precisión la localización de los abrigos, mediante el empleo de dispositivos GPS y la comparación de los datos con los recursos

cartográficos disponibles en la red. Cuarenta años después del inicio de las prospecciones del Museo de Huesca y cincuenta desde la nota de Minvielle, en la que se daban a conocer los abrigos del Vero, atravesamos un terreno completamente modificado: los senderos que tradicionalmente se utilizaban se han perdido puesto que no queda nadie que los recorra o que guarde memoria de sus recorridos. La vegetación ha tapizado montes y fajas que dejaron de cultivarse hace décadas, tapando abrigos y covachos a los que sólo se puede llegar y únicamente son visibles tras recorrer penosamente el cortado, palmo a palmo. Sólo los arnales, que aparecen en los rincones más insospechados, guardan memoria de la explotación intensiva a que un día fueron sometidos los profundos desfiladeros que hoy nos parecen completamente hostiles a la ocupación humana. Hemos comprendido la gran dependencia hacia los informadores y acompañantes para llegar hasta algunos de los abrigos, dado que la disponibilidad de coordenadas muy imprecisas, sumado a un terreno muy escarpado y donde los caminos se encuentran perdidos, ha hecho que algunas de las estaciones estén prácticamente desaparecidas. Es necesario actualizar nuestros datos mediante la visita directa de los abrigos y la consulta a quienes han prospectado y conocen el terreno para evitar la pérdida irremediable de informaciones valiosas. Por otra parte, cabe mencionar que ha sido necesario el recurso a técnicas de escalada para acceder a algunos de los conjuntos, que no habrían podido estudiarse, de otro modo.

Otro objetivo fundamental de este proyecto ha sido el de compilar los datos que se habían publicado en trabajos dispersos, incorporando los nuevos hallazgos producidos en los últimos años. El hecho de tratarse en muchos casos de hallazgos poco espectaculares, con un número discreto de figuras o en un estado de conservación malo, ha favorecido que algunos descubrimientos permaneciesen inéditos, y sin embargo su incorporación a los estudios generales resulta imprescindible y contribuye, de alguna forma, a mejorar nuestra comprensión de un fenómeno del cual nos ha llegado una mínima muestra.

El presente trabajo se divide en tres bloques principales, repartidos en dos volúmenes. Se ha decidido presentar el Catálogo en un volumen independiente para facilitar su consulta por parte del lector. No obstante, el orden correcto de lectura se inicia con la Primera Parte (Volumen I), en la que se presenta el marco teórico en que se desarrolla el trabajo; debe continuar por la consulta del Catálogo (Volumen II) y, finalmente, abordar la Segunda Parte del Volumen I, en la que se realiza un análisis de los datos recopilados. Por

otra parte, se adjunta un archivo en formato digital que contiene una base de datos de las figuras estudiadas, realizada con el software *File Maker*.

La Primera Parte incluye el marco teórico en el que se inscribe el estudio de las manifestaciones gráficas esquemáticas en el área de las Sierras Exteriores pirenaicas. Tras la presente introducción, en el capítulo 2 se presenta el marco físico general en que se enmarca esta investigación, que será desarrollado en los diferentes apartados del catálogo, en función de las particularidades de cada grupo.

El capítulo 3 presenta una historia de las investigaciones, con una relación de los principales trabajos e investigadores que han abordado el estudio de este ámbito a lo largo del tiempo.

En el cuarto capítulo se desarrolla la metodología seguida en el trabajo. Describimos el trabajo práctico realizado, que pasa por la recopilación bibliográfica y documental, la documentación de los abrigos pintados y el trabajo de laboratorio, consistente en el tratamiento digital de las imágenes obtenidas en el trabajo de campo, el calco de los motivos y la sistematización de los datos para la elaboración de un corpus. Posteriormente se presentan los fundamentos teóricos que han servido como base para la ordenación del registro. Se ha elaborado una base de datos de estaciones, que presentamos en el texto en forma de Catálogo, y una base de datos de figuras, que incluimos en formato digital debido a su gran extensión. En el caso del Catálogo de yacimientos se explican las unidades de estudio manejadas y los campos contemplados. Para la base de datos de figuras presentamos una propuesta de clasificación tipológica de los motivos, basada en las categorías establecidas por Breuil y Acosta y después adaptadas por otros autores. Nosotros mismos adaptamos la clasificación a la realidad del arte Esquemático en nuestra área de estudio.

En el capítulo 5 se reflexiona sobre el concepto de estilo en el estudio del arte rupestre Esquemático, precisando algunas de las expresiones empleadas en el texto. Además, se presenta la propuesta de clasificación estilística para la pintura Esquemática, que es la que seguimos en el trabajo. Finalmente, se apuntan los problemas asociados a la definición de los horizontes artísticos Lineal-Geométrico y Macroesquemático y a su aplicación en otros ámbitos diferentes a los definidos por sus descubridores.

En el sexto capítulo se aborda el análisis del marco cronológico en que se ha inscrito el arte Esquemático, cómo ha evolucionado esta cuestión en la investigación a lo largo del tiempo, las diferentes filiaciones que se han contemplado para los horizontes artísticos postpaleolíticos, la relación del arte rupestre y los contextos arqueológicos y los horizontes artísticos “pre-levantinos”. Además, se analizan algunos de los argumentos esgrimidos para

la definición de fases dentro del Esquemático, entre ellos la categoría de Modelo Antiguo, cuyo uso se ha consolidado en los últimos años, la periodización de motivos y las dataciones absolutas.

El Volumen II incluye el Catálogo de yacimientos, que se dividen en tres sectores presentados de oeste a este y siguiendo las cuencas hidrográficas desde la cabecera hacia la desembocadura. Dentro de cada sector se distinguen diferentes grupos, así como algunas estaciones aisladas. De cada uno de los grupos se presenta una contextualización geográfica, la historia de las investigaciones y el contexto arqueológico inmediato. El sector occidental incluye los yacimientos del grupo de Salvatierra de Esca, en la cuenca del río Aragón. El sector central agrupa los abrigos situados en la Sierra de Guara, donde se ubican el núcleo del río Mascún (cuenca del Alcanadre-Cinca) y el núcleo del río Vero (cuenca del Cinca). El sector oriental abarca una extensión muy amplia, la parte oriental de la cuenca del Cinca-Segre. En él incluimos los yacimientos de El Codronazo y La Miranda y el grupo situado en la confluencia del Ésera-Cinca, entre los afluentes del Cinca; el yacimiento de Cueva del Bubu y los grupos del Embalse de Santa Ana y el Mont Roig, entre los afluentes del Segre. Finalmente, se presenta un yacimiento al sur del Ebro, Los Estrechos de Albalate del Arzobispo, en el río Martín. Hemos querido abordar el estudio de esta estación a modo de aproximación a la realidad del horizonte Esquemático en el sur de Aragón a través de la documentación de un conjunto significativo, entendiendo que se trata de una mínima muestra que no permite extraer conclusiones definitivas. Esperamos poder abordar la comparativa entre el arte Esquemático del norte y del sur del Ebro en futuras investigaciones.

En la Segunda Parte del Volumen I abordamos el estudio de las manifestaciones gráficas siguiendo los postulados establecidos en la Primera Parte y tomando como base la documentación recogida en el Catálogo. En primer lugar, analizamos las características de la información disponible (capítulo 7). Posteriormente, procedemos a desglosar los datos referidos a los procedimientos técnicos (capítulo 8) y la conservación de las grafías (capítulo 9).

En el capítulo 10 realizamos un análisis de la iconografía, diferenciando los tipos, su frecuencia y distribución en los distintos grupos.

En el 11 estudiamos la relación del arte con el paisaje, contemplando aspectos como el tipo de soportes escogidos, la distribución altitudinal de los abrigos, su orientación, su relación con cursos de agua, la correlación entre el tamaño de los abrigos y el número de

figuras que contienen o el emplazamiento de las estaciones decoradas. Asimismo, se analiza la distribución de los paneles pintados dentro del abrigo. Finalmente, presentamos una relación de varios trabajos realizados en los últimos años en los que se estudian los patrones locacionales del arte Esquemático en la región.

En el capítulo 12 intentamos aproximarnos al marco cronológico del horizonte Esquemático en nuestra área de estudio, a través del examen de ciertos indicadores como los contextos arqueológicos, los paralelos muebles, las superposiciones y adiciones y los marcadores cronológicos deducidos de la iconografía.

En el apartado 13 tratamos de contextualizar el arte Esquemático del área prepirenaica dentro del marco de desarrollo de este ciclo en la península Ibérica y el Mediterráneo occidental.

En el capítulo 14 ensayamos una caracterización general del arte Esquemático en las Sierras Exteriores a partir de una recopilación de las ideas generales presentadas a lo largo del texto.

En último lugar, incluimos una relación de las referencias bibliográficas manejadas en el texto y un resumen del trabajo en tres idiomas.

Se presenta, por tanto, una revisión actualizada y ampliada del horizonte Esquemático postpaleolítico en las Sierras Exteriores pirenaicas, abordando la contextualización del mismo en el marco del nordeste peninsular y sur de Francia, así como la relación con los contextos arqueológicos y con materiales de arte mueble.

Este trabajo se presenta como el inicio de una línea de investigación más amplia que contempla marcos geográficos más extensos y que esperamos poder desarrollar en los próximos años.



2. Marco físico

La cordillera pirenaica se extiende a lo largo de más de 425 km en dirección noroeste-sureste, desde el Cantábrico hasta el Mediterráneo, coincidiendo con la frontera entre España y Francia. La cadena montañosa es atravesada por los valles fluviales que discurren en dirección norte-sur y la compartimentan en unidades menores.

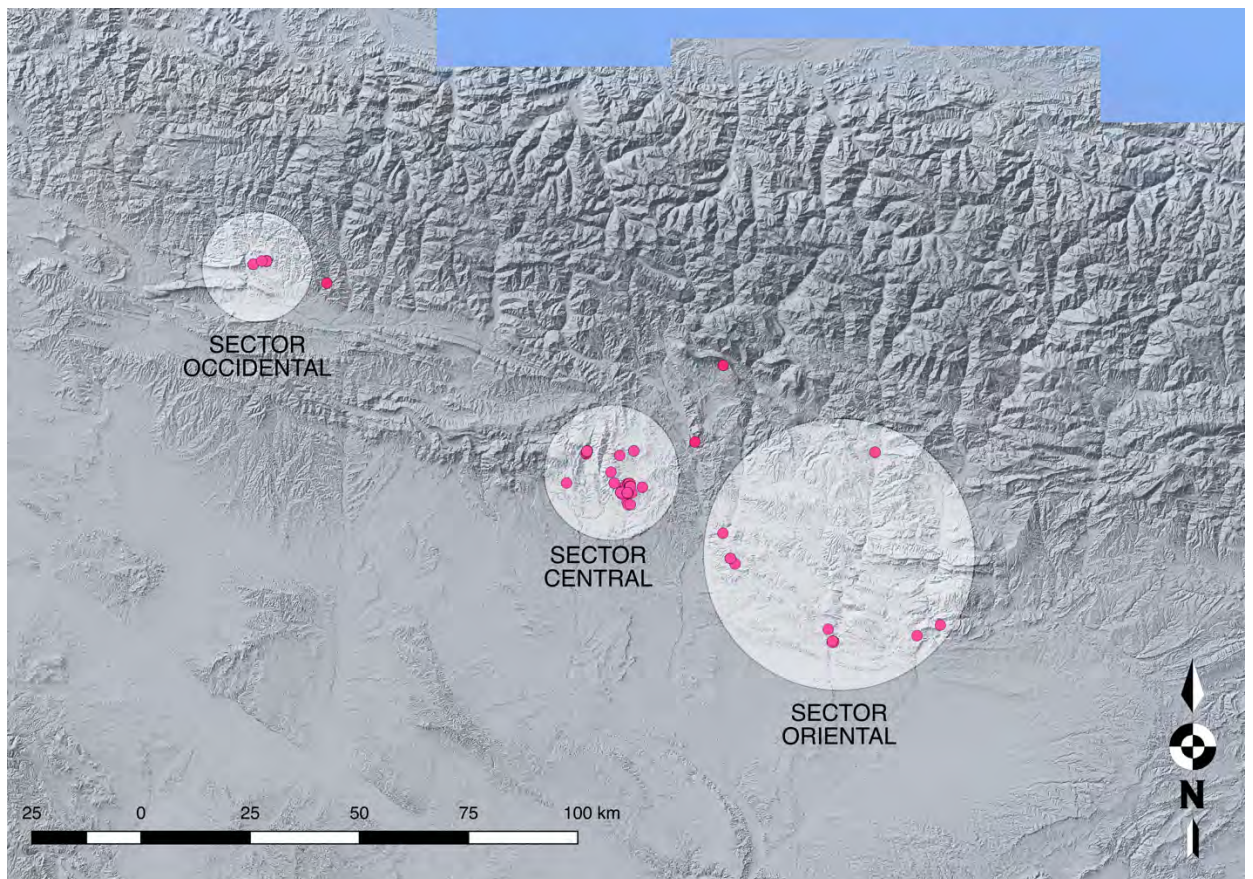
Se distinguen tres grandes unidades dentro de las estructuras pirenaicas: el alto Pirineo, integrado por el Pirineo Axial y las Sierras Interiores; la depresión media, que separa las sierras interiores de las sierras exteriores y que presenta su mayor desarrollo en la canal de Berdún; y, finalmente, las Sierras Exteriores (GEA 2000). Se trata de un conjunto de elevaciones montañosas de menor entidad que las del alto Pirineo, que marcan la transición a la Depresión Central del Ebro. Se extienden a lo largo de más de 125 km siguiendo la misma dirección de la cadena central, con una anchura que varía en sus diferentes partes, desde los 2-4 km del sector occidental hasta los 10 km del sector oriental. El límite septentrional aparece definido por las Sierras de Javierre, Aineto y Lupera, con altitudes semejantes a las Sierras Interiores. Al sur queda delimitada por los Llanos de la Violada, la Sierra de Alcubierre y la confluencia de los ríos Flumen y Alcanadre, en la comarca de Monegros. El sector occidental está formado por las sierras de Santo Domingo (1.523 m), Salinas (1.385 m), Loarre (1.596 m) y Caballera (1.567 m). El alineamiento de las sierras se hace menos evidente al avanzar hacia el este, hacia las sierras de Gratal (1.542 m), Rufas

(1.376 m), Sierra del Águila (1.386 m), Gabardiella (1.695 m) y Guara (2.077 m), donde se produce un entrecruzamiento con el eje central de la cordillera. El sector oriental presenta un relieve muy compartimentado y complejo.

En el sector central, además de la Sierra de Guara, se adscriben al espacio protegido del Parque Natural de las Sierras y Cañones de Guara las Sierras de Arangol, Balced, Sevil y la serranía de Colungo-Naval, de menor entidad (Gómez Samitier, 2006: 23). En el sector meridional se yergue la Sierra de Estadilla, de dimensiones más modestas y los desfiladeros de Olvena con el pico Buñero (1.109 m).

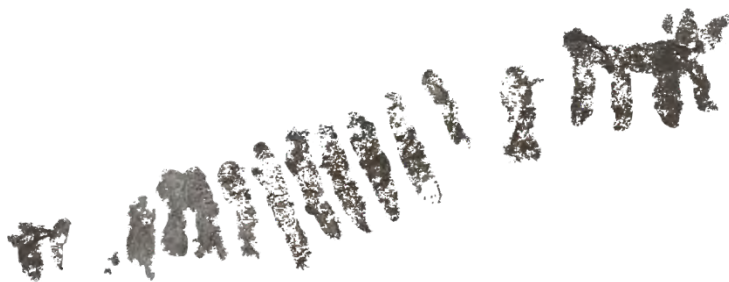
Las condiciones climáticas presentes en el Somontano son de transición, con matices continentales. Se aprecia una gran variedad de microclimas y ecosistemas faunísticos y vegetales en función de la topografía, composición de los suelos, orientación y altitud (Gómez Samitier, 2006: 21).

Nuestro trabajo comprende todo el conjunto de las Sierras Exteriores pirenaicas, si bien entendemos esta división en un sentido laxo, puesto que algunas de las estaciones documentadas se inscriben en el piedemonte de las Sierras Interiores. Hemos distinguido, a efectos operativos, tres grandes sectores: el occidental se individualiza perfectamente con respecto a los otros conjuntos. Comprende el grupo de la Foz de Forniellos, junto a Salvatierra de Esca, en la cuenca del Aragón. Los sectores central y oriental se inscriben en la cuenca del Cinca, pero hemos creído necesario establecer distintos grupos a efectos prácticos, atendiendo a la distribución espacial de los abrigos. El sector central ocupa la parte oriental del Parque Natural de la Sierra y los Cañones de Guara y alberga dos grupos, el primero distribuido en torno al río Mascún y el segundo a lo largo del cañón del Vero y sus barrancos tributarios. El sector oriental agrupa tres núcleos diferenciados, el grupo situado en la Sierra de la Carrodilla, en el entorno de la confluencia del río Ésera con el río Cinca; el grupo del Embalse de Santa Ana, situado en el tramo medio del río Noguera Ribagorzana; y el grupo del Mont Roig, situado en la elevación con este nombre, junto a la confluencia de los ríos Noguera Pallaresa y Segre. Al norte de estos conjuntos se ubican tres estaciones que por el momento se encuentran aisladas, y que hemos incluido dentro de este sector oriental. Se trata de El Codronazo, situado en la vertiente meridional de Sierra Ferrera y, por tanto, en las Sierras Interiores; la cueva de La Miranda, en el curso alto del río Cinca; y la Cova del Bubu, en el curso medio del Noguera Ribagorzana, a su paso por la localidad de Arén.



Mapa superior: *Pyrenees topographic map-es* (Eric Gaba, Wikimedia Commons); Mapa inferior: elaboración propia en QGIS.

3. La investigación de la pintura esquemática en Aragón



Tradicionalmente el arte Esquemático ha despertado menor interés entre los investigadores que otras formas de arte prehistórico, fundamentalmente el arte Levantino o el Paleolítico, como han apuntado algunos autores (Cruz Berrocal, 2004: 126). Probablemente la tendencia a la abstracción y la falta de detalles en las representaciones, que imponen un total hermetismo en torno a los mensajes transmitidos en los paneles rupestres, han contribuido a restar atractivo a esta manifestación gráfica prehistórica. Por ello la investigación del arte Esquemático presenta irregularidades y no ha sido objeto de teorías universalistas como las elaboradas para otros ciclos artísticos. A ello se suman la diversidad de las expresiones de tipo esquemático y la escasez de elementos que permitan definir una cronología precisa para ellos, además del aumento extraordinario de las estaciones conocidas durante los últimos años. Todo ello ha favorecido sin duda la multiplicación de las publicaciones monográficas de conjuntos concretos y la falta de trabajos de carácter general. No obstante, en las últimas décadas esta tendencia ha comenzado a subvertirse y, junto a la multiplicación de los estudios monográficos de yacimiento, han aparecido algunos trabajos de reflexión, como se refleja en la recopilación bibliográfica elaborada por F. Gusi (2001) o en el más reciente estudio bibliométrico de las publicaciones científicas sobre arte postpaleolítico elaborado por M. A. Mateo (2012: 118). En cualquier caso, esto no se ha traducido necesariamente en una puesta en valor de esta expresión gráfica entre la sociedad.

El inicio de las investigaciones sobre arte postpaleolítico en Aragón está ligado al descubrimiento de las primeras estaciones decoradas de cronología postglaciaria en la

Península Ibérica. En 1892 E. Marconell publicó una primera noticia, en la que dio a conocer los conjuntos de Toros de Prados del Navazo y Cocinilla del Obispo en la Sierra de Albarracín (Marconell, 1892). H. Breuil y J. Cabré, dos figuras esenciales en los inicios del estudio del arte postpaleolítico, se hicieron eco de los hallazgos y presentaron las pinturas como paleolíticas en un artículo publicado en *L'Anthropologie* (1909). En los primeros años del siglo XX se sucedieron los hallazgos en la zona del Bajo Aragón, bajo el impulso de J. Cabré y sus colaboradores. Cabré incluyó varias estaciones con pintura postpaleolítica en el *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, incluyendo las primeras fotos y calcos de los yacimientos (1909-1910). Cabe destacar el descubrimiento de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz en 1913, y la publicación en 1915 de *El arte rupestre en España: regiones septentrional y oriental* de Cabré, donde el autor turolense da cuenta de todos los hallazgos realizados en Aragón. En este primer trabajo de síntesis se incluyeron algunas estaciones decoradas con motivos esquemáticos grabados, como los de Peñalba de Villastar en Teruel (Cabré, 1915: 74), aunque la revisión posterior de los abrigos permitió descartar que se tratase de representaciones prehistóricas (Calvo, 1993: 12). La obra de Cabré tiene el valor de poner en relación las pinturas descubiertas en tierras turolenses y leridanas con otras ubicadas en regiones meridionales de la península, tales como Alpera (Albacete) o Tortosilla (Ayora, Valencia) (Cabré, 1915: 75 y 76). Cabré no empleó en esta obra la expresión “arte Esquemático”, pero asignó a las grafías de este estilo una cronología neolítica como elemento distintivo (Cabré, 1915: 74).

Durante la primera mitad del siglo XX los estudios de arte rupestre en España estuvieron muy influidos por la presencia de investigadores extranjeros, hecho favorecido por la ausencia de una arqueología institucionalizada en el país (Moure Romanillo, 1999: 37 y ss.; Díaz-Andreu, 2002: 105-122, 2012; Martínez Bea, 2005b; Mateo Saura, 2012: 38). Entre todos ellos sobresale sin lugar a dudas la figura de H. Breuil, cuya labor tuvo gran calado tanto en lo que respecta a la sistematización de los motivos como en cuanto a su periodización, sentando las bases de todos los estudios posteriores.

En la década de los veinte se multiplicaron los hallazgos, siempre dentro de la zona de la Sierra de Albarracín y el Bajo Aragón, y se incorporaron a las tareas de estudio nuevos investigadores, como L. Pérez Temprado y H. Obermaier. La mayoría de los investigadores consideraban todavía que las pinturas levantinas eran de cronología paleolítica, si bien se individualizaba la provincia levantina, con características diferenciadas frente a la región franco-cantábrica.

El término “Esquemático” comenzó a emplearse para nombrar las manifestaciones gráficas de este ciclo artístico tras el descubrimiento del yacimiento de Cogul, con el objetivo de describir los motivos que no respondían a las convenciones de tipo naturalista que aparecían en las estaciones conocidas hasta el momento (Breuil y Cabré, 1909; Sanchidrián, 2001: 438). Su uso se consolidó definitivamente con la obra de Breuil *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*, publicada entre 1933 y 1935 en cuatro volúmenes. Es, de hecho, el único corpus de arte Esquemático de toda la Península Ibérica elaborado hasta la fecha, dado que la obra de síntesis de P. Acosta publicada en 1968 no recoge una relación sistemática de los yacimientos conocidos. El cuarto volumen de la obra de Breuil incluyó, en el capítulo VII, las únicas muestras de arte Esquemático conocidas en territorio aragonés: Font de la Bernarda y Mas del Abogat en Calapatá¹, que posteriormente fueron eliminados del corpus esquemático (Calvo, 1993: 17); y dos figuras en Val del Charco del Agua Amarga, en Alcañiz (Breuil, 1935: 73-75).

La incorporación de una nueva generación de investigadores, como M. Almagro, E. Ripoll, A. Beltrán o T. Ortego, impulsó la documentación científica y publicación monográfica de nuevos abrigos pintados, así como de nuevos trabajos de síntesis. Entre otras publicaciones, destacan las de Doña Clotilde (Almagro, 1949), el núcleo del barranco del Mortero y el Cerro Felío (Ortego, 1948), el conjunto de Las Tajadas de Bezas (Ortego, 1951) o la Cañada de Marco (Ortego, 1968). Asimismo, en la década de los años cincuenta se publicó la monografía *Prehistoria del Bajo Aragón*, cuyo capítulo dedicado al arte rupestre estuvo a cargo de M. Almagro (Almagro, Beltrán y Ripoll, 1956). Además, en 1966 comenzó la serie de Monografías Arqueológicas



Barranco de La Choca (Minvielle, 1968).

¹ Estos yacimientos ya fueron incluidos por J. Cabré en su *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel* (1909-1910).

publicada por el Departamento de Prehistoria y Protohistoria de la Universidad de Zaragoza, que serviría de vehículo para múltiples publicaciones monográficas centradas en el arte rupestre.

El año 1968 se ha marcado como una fecha destacada en el estudio del arte postpaleolítico del ámbito peninsular. Es en este año cuando se publicaron dos obras de capital importancia, *La pintura rupestre esquemática en España* de Pilar Acosta y *Arte rupestre levantino* de Antonio Beltrán. Ambas gozaron de una gran repercusión y, sobre todo en el caso de la síntesis de Acosta, establecieron postulados que aún se mantienen en buena medida. La obra de Acosta sistematizó la terminología propuesta por H. Breuil en su catálogo de pintura Esquemática de la Península Ibérica, elaborando una tipología que continuamos empleando para todas las investigaciones sobre este ciclo artístico, con mayores o menores modificaciones (Acosta, 1983; Bécares, 1983). No se ha realizado ningún trabajo equivalente al de P. Acosta, que recoja y sintetice toda la pintura Esquemática en la Península, a pesar de que los numerosísimos hallazgos realizados en las últimas décadas aconsejarían una actualización del mismo. En concreto y para el área que nos ocupa, Acosta sólo incluye en Aragón el yacimiento de Doña Clotilde, que se había descubierto en 1949 (1968: 238).

Por otra parte, 1968 también fue el año en que vieron la luz las primeras noticias referentes a las pinturas Esquemáticas del grupo del Río Vero. Pierre Minvielle publicó en la revista francesa *La Montagne et Alpinisme* un artículo en el que refería la presencia de pintura en algunos abrigos del cañón del Vero y las relacionaba con las grafías “auriñacienses” (Minvielle, 1968: 296). El profesor A. Beltrán procedió entonces a la labor de reconocimiento de los abrigos, acompañado de otros miembros del Departamento de Prehistoria y de Historia Antigua de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza. Los abrigos visitados fueron los de



Calco parcial del abrigo de Gallinero II, según A. Beltrán (Beltrán, 1972).

Gallinero, Escalaretas y Fajana de Pera, de los que se publicó un estudio preliminar en 1971 (Beltrán, 1971a y b). En 1972 apareció un trabajo monográfico en el que se daban a conocer estos abrigos (Beltrán, 1972).

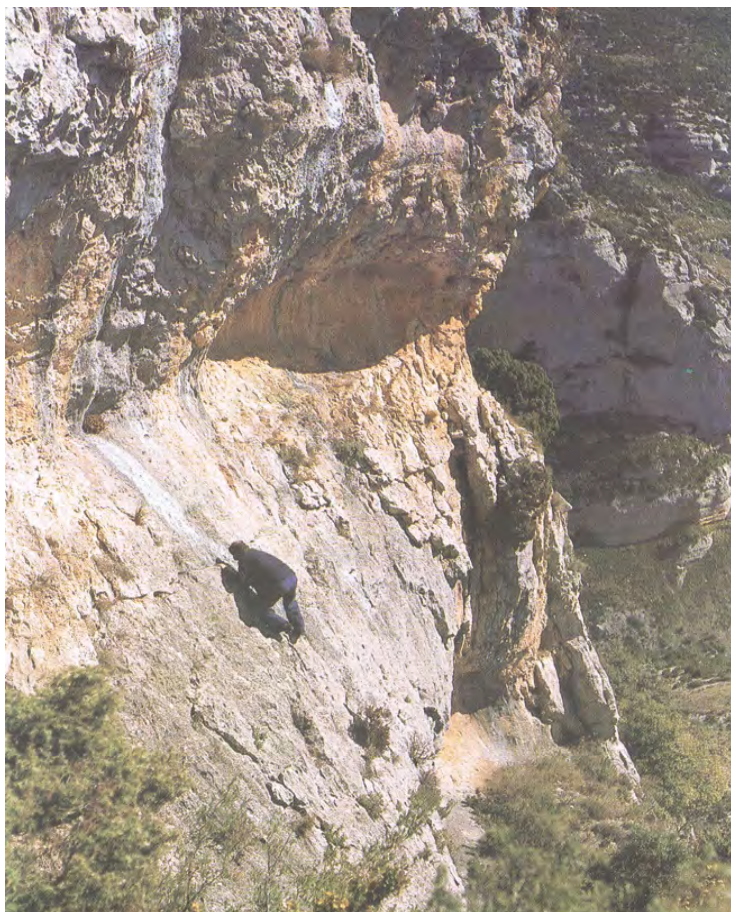
Las décadas de 1970 y 1980 están marcadas en Aragón por la ampliación del área de estudio y la incorporación de nuevos investigadores: P. Casado, A. Sebastián, P. Utrilla, F. Piñón, V. Baldellou, J. J. Eiroa, M^a J. Calvo, F. Burillo, P. Ayuso, J.A. Benavente, O. Collado, J. I. Royo, F. Gómez, R. Loscos, A. Painaud o J. V. Picazo. Siguiendo la tendencia generalizada en el panorama nacional, donde se multiplicaron los trabajos de carácter regional (Viñas *et al.*, 1983; Hernández Pérez, 1987; Jordá, 1985; Alonso, 1993; Beltrán, 1986; Lillo, 1989; Mas, 1995; López-Payer y Soria, 1988), aparecieron múltiples estudios de tipo monográfico de yacimiento y síntesis de los diferentes conjuntos conocidos.

Para las estaciones turolenses destacan los trabajos de F. Piñón, quien recogió en un trabajo monográfico las pinturas conocidas en Albarracín, Bezas y Tormón (1982), incluyendo el abrigo esquemático de Doña Clotilde, que había sido publicado por Almagro (1949); Figuras Amarillas y algunos de los motivos del abrigo de Los Toros del Prado del Navazo. El propio F. Piñón publicó en 1983 un trabajo en el que abordaba el fenómeno de la esquematización en este grupo de pinturas (Piñón, 1983).

En la zona del Río Martín han desarrollado una amplia labor A. Beltrán y J. Royo. La creación del Parque Cultural del Río Martín impulsó la publicación de una colección de trabajos monográficos sobre los diferentes conjuntos pintados: Frontón de la Tía Chula y Recodo de Los Chaparros (Beltrán y Royo, 1995), La Cañada de Marco (Beltrán y Royo, 1996), Los Chaparros y Los Estrechos (Beltrán y Royo, 1997) o las pinturas de la cabecera del Barranco del Mortero (Beltrán y Royo, 1998). Además, el Parque Cultural edita una revista, *Cauce*, que ha servido para la difusión del grupo de arte rupestre. Por otra parte, el equipo de J. Andreu, J. V. Picazo y M^a P. Perales es responsable de la publicación de varios conjuntos de este núcleo, incluyendo el yacimiento de La Coquinera (Picazo, 1992, 2000, 2002; Perales y Picazo, 1998; Picazo *et al.*, 1991; Picazo *et al.*, 2001-2002).

En 1978, Vicente Baldellou, director del Museo de Huesca, impulsó un proyecto de prospección intensiva de la cuenca del río Vero bajo la denominación “Las pinturas rupestres del río Vero y su posible interrelación con los hábitats prehistóricos” (Baldellou, 1979; Ayuso *et al.*, 2017: 33). Dichas prospecciones se prolongaron durante varios años y a ellas se incorporaron M^a J. Calvo, A. Painaud y P. Ayuso, contando además con la colaboración del grupo espeleológico del club montañista Peña Guara y de varios vecinos de Lecina y Colungo. Los trabajos de prospección se iniciaron en el barranco de Villacantal o Piedracantal, en una época

en que no existían sendas junto al cauce del río o bien estaban prácticamente desaparecidas, dado el tiempo transcurrido desde que dejó de explotarse este paisaje (Baldellou, 2009: 20). En cambio, los investigadores contaron con el apoyo de pastores y otros habitantes de los pueblos del entorno de Alquézar, buenos conocedores del medio. Las campañas se sucedieron a lo largo de dos décadas, cubriendo los barrancos situados entre las localidades de Alquézar y Bárcabo, además de algunos parajes de



Trabajos de prospección en el Vero (Baldellou, 1991c).

la Sierra de Sevil. Los trabajos fueron muy fructíferos y resultaron en el descubrimiento de más de sesenta abrigos decorados, uno de ellos con arte paleolítico, seis con pintura naturalista y la gran mayoría de tipo esquemático. Los hallazgos se dieron a conocer en artículos de revistas especializadas y en capítulos de libro (Beltrán, 1980; Baldellou, 1982, 1983, 1985a). De manera más general, en el *I Congreso Internacional de Arte Rupestre* celebrado en Caspe en 1985 se dio a conocer el que continúa siendo el principal núcleo de arte rupestre Esquemático de Aragón y de todo el desarrollo de las Sierras Exteriores Pirenaicas

(Baldellou, 1986-87). No obstante, las prospecciones no agotaron todo el territorio y en los últimos años se han seguido produciendo nuevos hallazgos casuales.

Los trabajos del equipo del Museo de Huesca se han publicado en diferentes artículos de tipo monográfico en revistas, fundamentalmente *Bolskan*. En la década de los años ochenta se publicaron los yacimientos de Quizans y Cueva Palomera (Baldellou *et al.*, 1982 y 1983b), Tozal de Mallata (Baldellou *et al.*, 1982, 1983a, 1985), Mallata B y Mallata I (Baldellou *et al.*, 1985; Baldellou, 1991a), Labarta (Baldellou *et al.*, 1986), Barfaluy (Baldellou *et al.*, 1986-89; Baldellou, 1992), Lecina Superior, Huerto Raso y Artica de Campo (Baldellou *et al.*, 1988). En la década de los noventa, Regacens (Baldellou *et al.*, 1993b), Remosillo (Baldellou *et al.*, 1996), La Raja (Baldellou *et al.*, 1997a), Solencio (Baldellou *et al.*, 1997b). Por su parte, V. Baldellou es autor de varias obras de carácter general sobre el arte rupestre en el río Vero y en el Valle del Ebro (Baldellou, 1983, 1988, 1989c, 1999, 2000, 2006; Baldellou, 2009). En las dos últimas décadas han predominado los trabajos de síntesis y reinterpretación de abrigos ya conocidos. P. Hameau y A. Painaud presentaron nuevas lecturas sobre los abrigos de Gallinero (Hameau y Painaud, 2006-2008, 2009) y relacionaron el conjunto del Vero con las pinturas del valle del río Carami (Var, Francia) (Hameau y Painaud, 1997); Painaud, por su parte, elaboró un estudio sobre las figuras animales postpaleolíticas en la provincia de Huesca (Painaud, 2006). También se han publicado algunos conjuntos que permanecían inéditos, como es el caso de Muriecho (Baldellou *et al.*, 2000), Mallata C (Painaud, 2005) y Litonares (Ayuso *et al.*, 2017).

Al sur de este grupo, en la confluencia de los ríos Segre y Matarraña con el Ebro, se ubica el conjunto de abrigos de Mequinenza, descubierto en la segunda mitad de la década de los ochenta. J. I. Royo y F. Gómez se han ocupado del estudio de los más de treinta abrigos descubiertos en la zona, repartidos entre las orillas del Ebro, el Segre y varios barrancos subsidiarios (Royo Guillén, 2015: 137). Estos autores dieron a conocer el conjunto en el *I Congreso Internacional de Arte Rupestre* y el *XIX Congreso Nacional de Arqueología* (Royo, 1988; Royo y Gómez, 1988, 1989) y han publicado los resultados en diferentes revistas científicas y en la serie *Arqueología Aragonesa*. Actualmente los abrigos documentados superan la treintena. No obstante, y como han indicado estos investigadores, muchas de las representaciones pertenecientes a este grupo corresponden al estilo esquemático pero se relacionan con cronologías históricas (Royo, 2016: 137).

Además, en este periodo publicó Beltrán *El arte rupestre en la provincia de Teruel* (1986), donde se incluían los yacimientos turolenses conocidos. Debe destacarse la labor del profesor Beltrán como impulsor de los trabajos sobre arte rupestre en nuestra región,

firmando él mismo varias publicaciones de carácter general o en las que se reflexionaba sobre la producción artística prehistórica (Beltrán, 1980; 1982; 1989c; 1993; 1998; 2002).

En 1985 comienza la serie del Gobierno de Aragón *Arqueología Aragonesa*, donde se publicaron, hasta su cese en 1994, todos los hallazgos realizados en la Comunidad.

En 1993 presentó su tesis doctoral M^a José Calvo, que permanece inédita. En ella recopiló los calcos y la bibliografía referente a todas las estaciones con arte postpaleolítico de Aragón. Como miembro del equipo del Museo de Huesca participó en los trabajos realizados en el núcleo del Río Vero, fundamentalmente. Además, revisó también los abrigos turolenses y elaboró nuevos calcos en muchos casos. Cabe destacar que esta investigadora realizó algunas experimentaciones con diferentes películas fotográficas en abrigos de especial interés por la presencia de superposiciones, como Labarta, o por la mala visibilidad de los motivos. Al término del trabajo de Calvo se conocían poco más de un centenar de abrigos en Aragón con pintura postpaleolítica correspondiente a diferentes estilos, mientras que la cifra actual asciende a 264 estaciones con pintura esquemática registrados en el Inventario de Arte Rupestre de Aragón (Royo, 2018: 512), lo que nos informa sobre el volumen de hallazgos producidos en los últimos años.

Efectivamente, en la última década se ha producido un incremento extraordinario de estaciones con arte postpaleolítico inventariadas en la Comunidad de Aragón, comprendiendo la definición de nuevos núcleos y la ampliación del número de abrigos catalogados en grupos ya conocidos (Royo Guillén, 2016). De las 163 estaciones incluidas en el expediente UNESCO se ha pasado a las 549 recogidas actualmente en el Inventario de Arte Rupestre de Aragón -que incluye manifestaciones pintadas y grabadas-, 264 de entre ellas adscritas al ciclo Esquemático (Royo Guillén, 2018: 512). Se trata en todos los casos de hallazgos casuales, pues desde que finalizara el proyecto de prospección sistemática de las sierras prepirenaicas impulsado desde el Museo de Huesca, no se ha llevado a cabo ningún otro proyecto de esta magnitud. Entre las principales novedades cabe destacar el descubrimiento del núcleo de Salvatierra de Esca, como resultado de las prospecciones espeleológicas llevadas a cabo por el Centro de Espeleología de Aragón. El grupo fue objeto de una comunicación en el *II Congreso de Arte Rupestre Esquemático de la Península Ibérica*, si bien el estudio completo no se había abordado hasta este momento (Bea *et al.*, 2013). Con doce estaciones pintadas, el grupo se establece como una concentración destacada en nuestro territorio; además, supone la presencia de manifestaciones de tipo esquemático en el Pirineo occidental, donde hasta ahora apenas se conocían expresiones

gráficas prehistóricas, y permite establecer una continuidad con las grafías del área cantábrica.

En las estribaciones surorientales de las Sierras Exteriores pirenaicas se ha ampliado el conocimiento del grupo de abrigos en torno al embalse de Santa Ana, en el río Noguera Ribagorzana. Por una parte, se han descubierto nuevas estaciones pintadas, de modo que el número de yacimientos con arte esquemático asciende a siete. Se ha procedido a realizar el estudio de todas ellas, incluyendo el abrigo de Santa Ana 1, que hasta el momento no se había abordado debido a la dificultad que presenta el acceso al mismo. Para llegar hasta él contamos con la ayuda de miembros del Centro de Espeleología de Aragón. Además, se ha llevado a cabo un nuevo estudio de la estación de Les Coves de Baldellou, que ya incluyera M^a J. Calvo en su tesis doctoral (Calvo, 1993) y de la que se presentó una noticia en un artículo sobre yacimientos prehistóricos en el Noguera Ribagorzana (Montes *et al.*, 2006).

Debemos señalar igualmente el descubrimiento en 2014 de la cueva del Bubu I y II en la localidad de Arén, situado aguas arriba del río Noguera Ribagorzana. Por el momento se trata de un descubrimiento aislado, aunque la cueva del Bubu I destaca en cuanto a la abundancia de sus motivos. Estos abrigos se encuentran prácticamente inéditos, salvo mención puntual en publicaciones de carácter general (Royo Guillén, 2015: 139).

Por otra parte, y aunque excede nuestro ámbito de estudio, limitado a las manifestaciones pintadas parietales, no podemos dejar de mencionar la publicación del conjunto de cantos pintados procedentes de los niveles neolíticos de la cueva de Chaves en Bastarás, Huesca (Utrilla y Baldellou, 2001-2002). Las implicaciones cronológicas de este descubrimiento para nuestro estudio y para el establecimiento de los márgenes temporales del arte Esquemático en general resultan de gran trascendencia.

Fuera del área pirenaica cabe mencionar otros hallazgos destacados. En el extremo occidental de la provincia de Zaragoza, el área de contacto con la Submeseta norte, se descubrieron dos nuevos conjuntos en los desfiladeros abiertos por el río Mesa a su paso por la localidad con aguas termales de Jaraba. Roca Benedí, con arte Levantino, es uno de los ejemplos más occidentales de este tipo de arte (Utrilla *et al.*, 2010). Los Prados, con un único motivo de tipo esquemático, constituye por el momento una manifestación modesta de este ciclo artístico, pero a buen seguro abre las puertas a nuevos hallazgos en esta área. En la misma zona, en este caso en las gargantas del río Piedra, se encontró el abrigo Langas, donde aparecen barras y puntos (Royo Guillén, 2016: 139).

En áreas ya conocidas cabe destacar el descubrimiento de varias estaciones en la Serranía de Albarracín, en los términos municipales de Albarracín, Bezas y, sobre todo, Tormón, donde los abrigos con arte Esquemático superan ya la veintena (Bea y Angás, 2015; Royo, 2016: 138).

En la cuenca del río Martín, novedades como el abrigo de Reguero Granjeta (Muniesa), el del Barranco de San Pedro (Oliete) (Royo Guillén, 2016: 139; Royo Lasarte y Royo Guillén, 2018), vienen a sumarse al grupo de abrigos ya conocidos, que fueron recopilados en el *Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del Río Martín* (Beltrán, 2005). Además, se publicó una revisión en forma de guía del abrigo de Cañada de Marco, donde se han encontrado grabados, alguno de ellos de tipo figurativo (Ruiz y Royo, 2016).

En el Bajo Aragón-Maestrazgo dos nuevas estaciones en la cuenca del Guadalope, El Viñero en Torrecilla de Alcañiz (Royo Guillén, 2016: 139) y Mas del Obispo en Alcañiz, vienen a acrecentar la nómina de yacimientos con pintura Esquemática en un área dominada por el Arte Levantino (Lanau *et al.*, 2018). En esta zona cabe destacar igualmente el reestudio del yacimiento del Arenal de la Fonseca (Castellote, Teruel) (Utrilla *et al.*, 2017) y del abrigo del Arquero (Bea, 2012c: 58 y 59; Bea y Utrilla, 2015: 186), con sendos paneles de tipo esquemático.

En la cuenca del Matarraña, M. Bea se encargó del estudio de los yacimientos de Caixa del Pon Nou y Racó del Sopero, aunque en el caso de este último el autor ha mostrado dudas sobre su adscripción al arte prehistórico (Bea, 2012b: 71 y 73). Además, Bea realizó el reestudio del conjunto de La Fenellosa (Bea, 2012b; Bea *et al.*, 2009).

En los últimos años cabe destacar la labor varios investigadores de la Universidad de Zaragoza en relación al estudio del Arte Esquemático. J. V. Picazo se ha ocupado de la documentación y estudio de varios yacimientos en Teruel (Perales y Picazo, 1998; Picazo, 1992, 2000, 2002; Picazo *et al.*, 2001-2002, 1991). P. Utrilla y M. Bea han firmado algunos trabajos de síntesis (Utrilla, 2012, 2013; Utrilla y Martínez-Bea, 2009; Bea y Utrilla, 2015); así como nuevas propuestas interpretativas para yacimientos ya conocidos, como el de Remosillo en Olvena (Bea, 2013b). Destaca también el trabajo firmado por Utrilla y Calvo, en el que se pone en relación arte levantino y cultura material en Aragón² (Utrilla y Calvo, 1999).

² En este artículo se publica por primera vez el paralelo del tema de los zigzags de Los Chaparros y las cerámicas cardiales de Cova de l'Or, posteriormente señalado por diferentes autores. Este trabajo fue enviado previamente al Homenaje a Antonio Arribas en Cuadernos de la Universidad de Granada, que nunca vio a luz a pesar de haber realizado las pruebas de imprenta en 1996 (P. Utrilla, comunicación personal).

M. Bea ha llevado a cabo el reestudio de numerosos conjuntos, aplicando nuevas técnicas en la investigación del arte rupestre (Bea, 2012a, 2013a, 2013b; Bea y Angás, 2015). Técnicas que este investigador aplicó también en su tesis doctoral, centrada en el estudio de la variabilidad estilística en el arte Levantino a partir del análisis del conjunto turolense de La Vacada (Martínez Bea, 2005a). En relación con el interés por mejorar los sistemas de documentación de cara al estudio y protección del arte rupestre, en 2012 se celebraron en Alquézar unas *Jornadas técnicas para la gestión del arte rupestre* (Juste, 2012). Entre otros temas, se reflexionó sobre las nuevas metodologías de documentación gráfica del arte postpaleolítico y su aplicación a los ámbitos de conservación, protección y difusión. Cabe destacar igualmente la aplicación de nuevas técnicas de documentación llevada a cabo por el equipo de M. Bea y J. Angás en varias estaciones decoradas de la Comunidad (Bea, 2012a, 2012b, 2012c; Bea y Angás, 2013, 2014, 2015, 2016; Angás, 2012; Angás *et al.*, 2013), que se tradujo en una propuesta conceptual y metodológica para la documentación gráfica y geométrica del arte rupestre materializada en el *Proyecto ARAM: Arte Rupestre mediante plataformas Multimedia* (Angás y Bea, 2015). Los impulsores de dicho proyecto han presentado trabajos en línea con su propuesta conceptual, en la que propugnan una documentación que favorezca el intercambio de información y la difusión de los resultados. Además, en el año 2011 presentó su tesis doctoral María Sebastián, un trabajo que abordó la distribución territorial del arte Levantino y el arte Esquemático en Aragón desde la óptica de la Arqueología del Paisaje y empleando Tecnologías de Información Geográfica. Igualmente, en 2016 presentó su tesis J. Angás, centrada en la documentación geométrica del patrimonio cultural, con las estaciones de arte rupestre como uno de sus campos de estudio (Angás, 2016).

En el ámbito peninsular debemos destacar la aparición en los últimos años de varias tesis centradas en el estudio del arte Esquemático. Es el caso del trabajo de J. Martínez García (1998), quien analizó la distribución del arte Esquemático de la Península Ibérica, así como la organización espacial de los paneles pintados; la tesis de P. Torregrosa (1999), quien recopiló las publicaciones de abrigos con pintura esquemática del Levante peninsular; también la de B. Samaniego (2013), que analizó el fenómeno del esquematismo en el arte prehistórico de la Península Ibérica; o más recientemente, la tesis de A. Rodrigues Martins (2014), que aborda el estudio de varias estaciones portuguesas integrándolas en el contexto peninsular. Cabe mencionar igualmente las tesis que han abordado el estudio del arte postpaleolítico desde la óptica de la arqueología espacial, como son las de S. Fairén para las comarcas centro-meridionales valencianas (2003), T. Martínez i Rubio para Millares

(Valencia) y su entorno comarcal (2011) y A. Wintcher, quien estudió el arte postpaleolítico del noreste de Murcia desde los postulados de la Arqueología del Paisaje (2011).

En cuanto a los elementos comparativos más cercanos con respecto a los conjuntos prepirenaicos, los conjuntos esquemáticos situados en los extremos occidental y oriental de la cadena montañosa, puede afirmarse que las manifestaciones esquemáticas no han sido objeto privilegiado en la investigación. En el área occidental, zona de contacto con la región cantábrica entendida en un amplio sentido, las manifestaciones esquemáticas conocidas son por el momento escasas. No obstante, recientemente se publicó un catálogo de las manifestaciones artísticas postpaleolíticas en Cantabria (Serna *et al.*, 2016). Este trabajo resulta de gran utilidad por cuanto recopila y presenta yacimientos en su mayoría poco conocidos, además de ensayar una clasificación de las manifestaciones artísticas en diferentes tipos de arte Esquemático.

Para el caso de las estaciones decoradas catalanas hemos empleado el *Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya*, un inventario de las 60 estaciones conocidas en el momento en que se elaboró, entre 1985 y 1988 (actualmente se conocen más de 100) y coordinado por J. Castells i Camp³. Se publicaron únicamente dos volúmenes, el referido a la Cuenca del Segre (1990) y el correspondiente al Área central y meridional (1994). Un tercero, que habría de dedicarse a “Terres del Ebre” permanece inédito (Viñas, 2011).

Por otro lado, y en el ámbito de la gestión patrimonial, cabe destacar el impulso que supuso la declaración como Patrimonio Mundial del llamado Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica en 1998. Dicha declaración ha sido un acicate en las labores de documentación, protección y difusión de las manifestaciones artísticas prehistóricas, todo lo cual se presenta como un gran reto para Administraciones e investigadores (Domingo y Bea, 2017).

³ Para ver un cronograma completo de los descubrimientos realizados en Cataluña, así como una relación completa de los abrigos conocidos hasta el momento de la publicación -2011-, remitimos a la publicación de Viñas, 2011.



Labores de documentación geométrica.

En la Comunidad Autónoma de Aragón -dado que las competencias sobre este tipo de bienes recaen en la administración autonómica-, la recopilación de información requerida para el Expediente UNESCO impulsó la creación del Inventario de Arte Rupestre de Aragón (IARA), una base de datos abierta en la que se van incorporando los descubrimientos realizados en materia de arte rupestre (Royo Guillén, 2018). Además, se ha promovido la figura de los Parques Culturales como instrumentos de gestión, protección y difusión del arte rupestre⁴. Por otra parte, tras la declaración de estas manifestaciones gráficas como Patrimonio Mundial se creó la revista Boletín de Arte Rupestre de Aragón (BARA), dirigida por A. Beltrán y de la que se publicaron cuatro números (1998-2001). Finalmente, desde el punto de vista de la protección y conservación, se han realizado numerosos cerramientos de abrigos con arte rupestre y se inició un proyecto de monitorización de los yacimientos decorados de la Comunidad. Este último proyecto tiene el objetivo de detectar problemas de conservación en las grafías rupestres, con el fin de elaborar protocolos de actuación destinados a la preservación íntegra del patrimonio. Para ello se instalaron estaciones de medición en abrigos del río Vero, río Martín y Albarracín (Royo, 2018: 517). Además, se ha realizado la documentación geométrica de algunos abrigos y su entorno, mediante láser Scanner 3D (Angás *et al.*, 2013) y o la caracterización físico-química de las pinturas de varios conjuntos (Alloza *et al.*, 2009; Alloza, 2013).

⁴ Creados mediante la Ley 12/1997 de 3 de diciembre de Parques Culturales en Aragón.

4. Fundamentos metodológicos



Desarrollo práctico del trabajo

The scientific path that we have chosen is certainly not the fastest and it is ironic that in an era when speed is greatly valued, knowledge of Palaeolithic art requires an increasing amount of time and effort (...) But how do you collect important qualitative and quantitative information without taking time?

(Fritz y Tosello, 2007: 78).

Retomamos esta cita de C. Fritz y G. Tosello, recogida en un trabajo de E. López-Montalvo (2010: 178). Creemos que refleja bien el espíritu que anima los trabajos de documentación de arte rupestre elaborados en la actualidad. La incorporación de nuevas técnicas de registro y análisis de las pinturas ha incrementado enormemente la complejidad de las tareas de documentación, al tiempo que ha abierto nuevas perspectivas para el análisis de las manifestaciones gráficas, así como para el acceso a su estudio por parte de otros investigadores. La consecución de una documentación completa y precisa es un objetivo que ha estado presente desde los comienzos del estudio del arte rupestre. Responde por un lado a la conciencia de la fragilidad del registro y a la voluntad de

documentar de la mejor forma posible para preservar y facilitar la protección de los conjuntos; y por otro lado, al interés por expresar al máximo los testimonios conservados, siempre en busca de nuevas perspectivas para la comprensión de las grafías rupestres. Frente a los sistemas de registro tradicionales, de carácter estático y difícilmente revisables, la documentación digital de los abrigos permite una constante revisión y actualización de los trabajos (Domingo *et al.*, 2013a y 2013b).

La documentación digital permite la combinación de diferentes niveles de aproximación, en función de las necesidades y los medios disponibles. En relación con la aplicación de nuevas técnicas de registro debe señalarse el surgimiento de proyectos tan ambiciosos y necesarios como *ARAM* (Angás y Bea, 2015) o *4D Arte Rupestre* (Ruiz *et al.*, 2016), en los que se propugna una documentación integral de los conjuntos, incluyendo monitorización de lugares con arte rupestre al aire libre mediante documentación geométrica, o la realización de analíticas para la caracterización de pigmentos y soporte, en combinación con los calcos digitales.

En este capítulo expondremos el desarrollo de la parte más práctica del trabajo. Esta se ha fundamentado en tres tipos de tareas: la recopilación bibliográfica y documental, el trabajo de campo a través de la documentación de los abrigos pintados y el procesado de los datos en el laboratorio.

1. Recopilación bibliográfica y documental

Se ha realizado una recopilación exhaustiva de todas las publicaciones relativas a los abrigos dentro de nuestra área de estudio. Además, se han consultado publicaciones dedicadas a la conceptualización del arte rupestre de cualquier periodo y área geográfica, así como catálogos de carácter regional -fundamentalmente de la Península Ibérica, pero también de Francia e Italia-, con el fin de conocer distintas maneras de clasificar las pinturas y efectuar las comparaciones pertinentes con nuestro corpus. La Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza ofrece una amplia colección de publicaciones de arte rupestre. Cabe destacar entre todas ellas la tesis inédita de M^a J. Calvo (1993), que resultó de enorme utilidad para la elaboración de este trabajo.

Además, la realización de estancias de investigación en el *Museo delle Scienze* de Trento (Italia) y la *Universidad de Nice-Sophia Antipolis* (Francia), supusieron el acceso a publicaciones especializadas del arte rupestre estudiado desde estas instituciones, incluyendo Trabajos de Fin de Máster y Trabajos de Licenciatura inéditos.

Con motivo de la estancia en el *Museo delle Scienze* se realizó la revisión de las piedras pintadas del yacimiento de Riparo Dalmeri, procedentes de sus niveles finipaleolíticos y con representaciones de diferentes temas figurativos y abstractos, todos ellos de tipo esquemático. El estudio de estos materiales, que resultan de enorme interés en cuanto a temas representados y cronología, nos proporcionó un interesante punto de comparación con los materiales prepirenaicos.

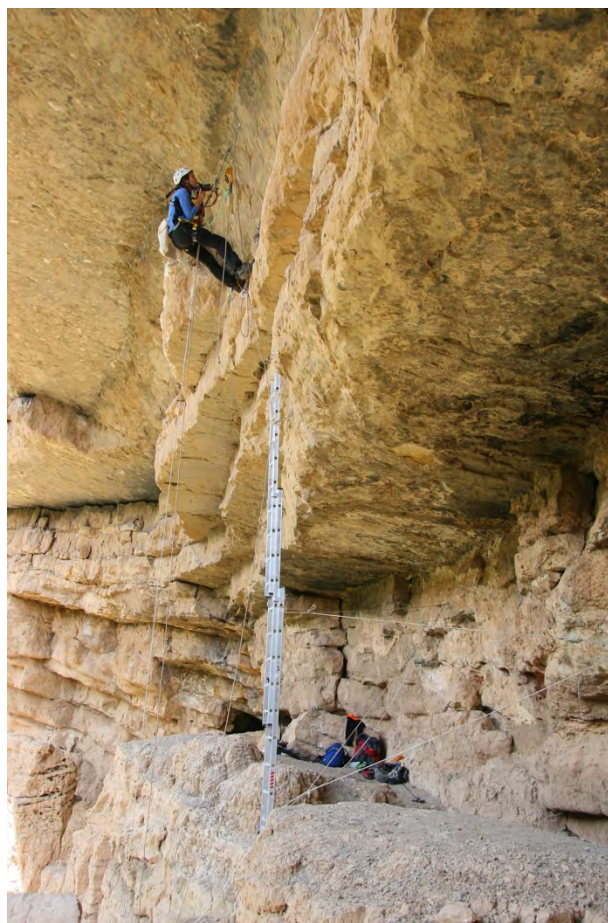
Durante la estancia realizada en la *Universidad de Nice-Sophia Antipolis* se visitaron numerosos abrigos pintados del área de la Provenza francesa, en compañía de dos de los mejores conocedores del arte postpaleolítico del sur de Francia, Philippe Hameau y Claudia Defrasne: Baume Peinte, Baume Brune (9, 12 y 23), Bergerie des Maigres, Abri des Eissartènes, Le Pin Simon, La Toulousaine y, en el grupo de Gorges du Carami, Deux Amis, Grotte Alain, Grotte Chuchy, Grotte des Cabro, Grotte Neukirch y Trou Nicole. La visita directa de los yacimientos nos permitió constatar la existencia de abundantes paralelismos y poner en valor en nuestra investigación los conjuntos franceses como término de comparación para los situados al sur de los Pirineos, ya que a menudo estos son ignorados en la bibliografía peninsular.

En el Museo de Huesca hemos podido consultar los archivos fotográficos, con imágenes “en papel” que nos han ayudado a localizar algunos abrigos sobre el terreno; así como los calcos realizados por el equipo del Museo en la zona del Parque Cultural del Río Vero, conservados en esta institución. Los miembros del equipo del Museo que participaron en las tareas de prospección del río Vero nos proporcionaron valiosas informaciones, más allá de la documentación escrita. A. Painaud nos permitió la consulta del informe sobre las prospecciones en el barranco del Mascún, un trabajo parcialmente inédito. En este mismo Museo tuvimos acceso al estudio de la colección de cantos pintados procedentes del yacimiento de Chaves, un elemento fundamental para el establecimiento de los límites cronológicos de las manifestaciones esquemáticas.

El *Servicio de Protección del Patrimonio* del Gobierno de Aragón nos proporcionó una copia del Inventario de Arte Rupestre de Aragón, incluyendo los yacimientos catalogados con arte Esquemático. Asimismo, se tuvo acceso a algunos informes relativos al descubrimiento de nuevos abrigos pintados, en los casos en que se solicitó.

2. Trabajo de campo: documentación de los abrigos

Se ha realizado la visita y documentación de todas las estaciones incluidas en el catálogo de la tesis (73 abrigos). Para ello se solicitaron y obtuvieron los permisos pertinentes emitidos por el *Servicio de Prevención, Protección e Investigación del Patrimonio Cultural* del Gobierno de Aragón. En algunas ocasiones nos han acompañado en los trabajos de campo miembros del *Parque Cultural del Río Vero*, si bien en la mayoría de los casos hemos tomado en préstamo las llaves de los abrigos, depositadas en el *Museo de Huesca* o en diferentes ayuntamientos. A diferencia de lo que ocurre en Albarracín y Tormón, la zona en que se encuentran los abrigos del núcleo del río Vero no cuenta con un guarda de patrimonio asignado, por lo que en la mayoría de las ocasiones hemos debido recurrir a



Labores de documentación en el yacimiento de Los Estrechos de Albalate del Arzobispo

particulares para la asistencia en los trabajos de campo. En algunos casos el acceso al yacimiento ha requerido el empleo de técnicas de escalada, tarea para la que hemos contado con la inestimable ayuda de los miembros del *Centro de Espeleología de Aragón*. Debemos señalar igualmente la dificultad para localizar algunos abrigos, situados en zonas de difícil acceso y para los cuales se contaba con coordenadas muy imprecisas, en el mejor de los casos. Para la localización de determinadas estaciones se han requerido varias jornadas de prospección del terreno. Consideramos de enorme importancia la documentación de la ubicación precisa de los yacimientos, puesto que se localizan en entornos de difícil acceso y si no se consigna adecuadamente la forma de llegar a ellos, en unos pocos años su situación será una incógnita, una vez perdida la memoria oral de aquellos que conocen el terreno.

Cabe indicar, como ya han señalado otros autores (Rodrigues Martins, 2014: 82), la inexistencia de un protocolo normalizado de documentación de los abrigos con arte rupestre exigido desde la Administración, lo que hace que los métodos varíen en función de factores como la formación del arqueólogo o los medios técnicos y financieros. No

obstante, sí existen multitud de publicaciones aparecidas en los últimos años donde se desarrolla en profundidad la cuestión metodológica y la aplicación de nuevas tecnologías y que podemos tomar como modelo.



Labores de documentación: colocación de la cámara en el trípode, nivelada mediante el nivel de burbuja (arriba); empleo de carta colorimétrica para la calibración del color (abajo); empleo de un trípode de grandes dimensiones para la documentación de la Cova del Tabac.

El equipo de I. Domingo propuso una documentación mínima exigible para cada estación decorada, que requiere la toma de datos a cuatro niveles (Domingo *et al.*, 2013a):

1. En primer lugar, el calco individualizado y con indicación de la escala, para cada motivo. Debe presentarse individualizado del soporte con el objetivo de permitir una mejor apreciación de los detalles y facilitar la comparación con otras figuras.
2. El calco del motivo en relación con las otras figuras del panel, que permita estudiar posibles composiciones o la secuencia gráfica del abrigo, en los casos en que existan superposiciones.
3. Las figuras en relación con el soporte rocoso, ya que éste puede influir en la disposición y la morfología de las mismas.

4. Un registro que permita observar el motivo desde diferentes planos y perspectivas, esto es, la reconstrucción 3D del soporte rocoso. La documentación geométrica de los sitios con arte rupestre no sustituye sino que complementa y amplía la documentación 2D.



Trabajos de documentación de los abrigos de Gallinero (Bárcabo, Lecina). Imágenes tomadas con UAV.

Atendiendo a estos requerimientos, se realizaron fotos de detalle de cada motivo, de las composiciones en conjunto y del abrigo y su entorno. En nuestro caso, la documentación fotográfica se ha realizado empleando una cámara Nikon D90, trípode, disparador automático, escala y carta de color *Spyder Checker*. Se ha seguido el procedimiento habitual para el registro de arte rupestre en los últimos años (Martínez-Bea, 2009; Domingo *et al.*, 2013a; Rogerio Candellera, 2009). Las fotografías se realizaron y almacenaron en formato JPEG de alta resolución y RAW. Este último formato permite la compresión de la imagen sin pérdida de información de color, por lo que serán las imágenes empleadas para la calibración de color o el retoque digital.

En los casos en que no existía un registro de la topografía de la cavidad se ha procedido a la elaboración de la misma, mientras que únicamente se ha revisado y

comprobado en los casos en que ya había una topografía disponible. Se ha registrado la geolocalización mediante diferentes dispositivos GPS, comprobando posteriormente la ubicación mediante el visor cartográfico del *Instituto Geográfico Nacional* (Iberpix) y el programa *Google Earth*. Todas las coordenadas se presentan en formato UTM ETRS89 Huso 30. Esta homogeneización responde a los requerimientos de la Administración del Gobierno de Aragón, así como a la estandarización de los datos para su explotación mediante Sistemas de Información Geográfica.

Finalmente, en los casos en que ha sido posible, se ha realizado la cobertura fotográfica destinada a la restitución fotogramétrica de los paneles o de abrigos completos. En otros casos, las dificultades técnicas derivadas de la presencia de una valla de cerramiento o de la propia topografía del yacimiento, nos han impedido, por el momento, llevar a cabo esta tarea. En cualquier caso, se realizaron fotografías del abrigo y su entorno. Sería deseable la realización de la documentación geométrica de todos los conjuntos, por parte de equipos profesionales (Angás, 2016).

3. Trabajo de laboratorio

El trabajo de laboratorio ha consistido en el procesado de los datos obtenidos en el trabajo de campo, así como la sistematización de la información mediante su incorporación a las bases de datos diseñadas a tal efecto: una base de yacimientos y una base de figuras, cuyo contenido se explica más abajo.

Una parte fundamental del trabajo ha sido la elaboración de calcos de cada motivo. Los primeros trabajos dedicados a la exposición de la metodología empleada para la realización de calcos digitales del arte postpaleolítico peninsular corresponden al equipo liderado por Montero y Vicent (Vicent *et al.*, 1996; Montero *et al.*, 1998). Desde finales de la década de los años 90 se ha ido incrementando exponencialmente el recurso a este sistema, que puede considerarse de aplicación generalizada en la actualidad. Los calcos de nuestro trabajo se han realizado siguiendo el procedimiento habitual en los trabajos de arte rupestre en los últimos años (Domingo y López, 2002; Martínez Bea, 2005a; López-Montalvo y Domingo, 2009; Domingo *et al.*, 2015; Rogerio-Candelera, 2013).

En primer lugar, se han seleccionado las tomas fotográficas más adecuadas, debiendo cumplir los requisitos de ser ortogonales al soporte, estar bien enfocadas y presentar un adecuado equilibrio de color. En ocasiones y tras el análisis de las imágenes en el laboratorio, ha sido necesario repetir la cobertura fotográfica o la documentación concreta de ciertas figuras o paneles.

El tratamiento digital de la imagen se ha realizado mediante el software *DStretch*, un plug-in del programa *ImageJ*. Este software es ampliamente conocido y empleado en los estudios de arte rupestre y resulta probada su gran utilidad para realzar los colores en una imagen digital. Su empleo ha permitido definir como figuras lo que se antojaban como simples manchas, subrayar la presencia de repintados e incluso definir el orden de una superposición.

Los calcos se han elaborado mediante el software de modificación de imagen *Adobe PhotoShop CS6*, que permite seleccionar e individualizar los píxeles correspondientes al pigmento de la figura y presentar el resultado mediante diferentes salidas gráficas. Por tanto, la afección sobre las pinturas derivada del estudio ha sido nula, ya que en ningún momento se ha entrado en contacto directo con la pared. Creemos que prácticas como el calco directo o el mojado de las pinturas para realzar los pigmentos están completamente injustificadas, ya que la disponibilidad de nuevas tecnologías sustituye de forma plenamente satisfactoria estos procedimientos.

El objetivo en esta fase es generar documentos de trabajo precisos, aun admitiendo que se trata de una lectura subjetiva (Domingo y López-Montalvo, 2002: 76), y que incluyan todos los motivos y restos conservados, con independencia del grado de preservación, la visibilidad y la espectacularidad de los mismos (Domingo *et al.*, 2015: 2). La documentación tradicional ha tendido por lo general a centrarse en los motivos mejor conservados o más comprensibles, obviando a menudo restos de figuras y trazos (López-Montalvo y Domingo, 2005: 721; Rodrigues Martins, 2014: 40).

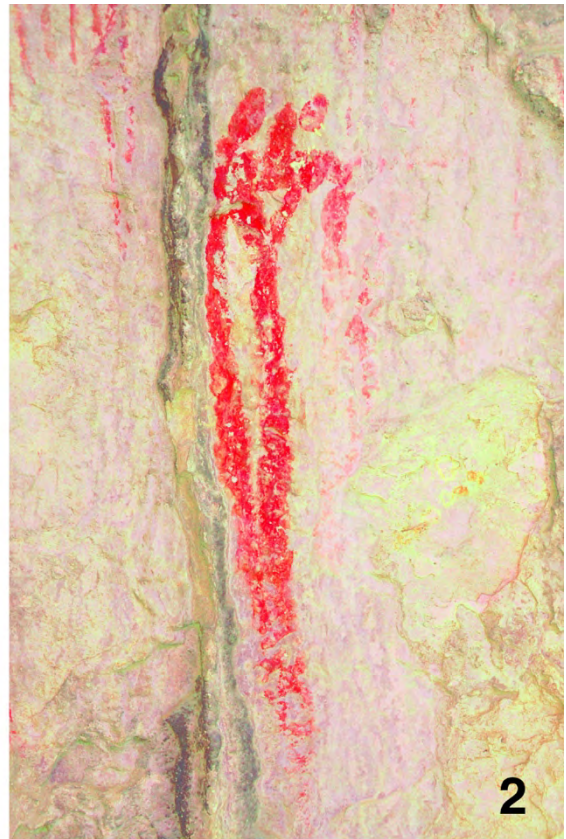
Frente a los investigadores que tratan de impulsar la mayor automatización del proceso de calco para hacerlo lo más objetivo posible (Vicent *et al.*, 1996; Montero *et al.*, 1998), otros señalan que un papel activo por parte del investigador continúa siendo necesario (Domingo y López-Montalvo, 2002; López-Montalvo y Domingo, 2009: 296; Domingo *et al.*, 2013b; siguiendo a autores como Lorblanchet, 1993b: 336). “*Calcar es seleccionar, y ese proceso de selección implica la participación intelectual del investigador a través de su propia interpretación*” (López-Montalvo, 2010: 176).

El manejo de imágenes digitales de alta resolución permite la percepción de detalles apenas visibles en una observación directa, que pueden complementarse además con la aplicación de tratamiento digital de la imagen para realzar la imagen. La distorsión que se produce inevitablemente al traducir el soporte rocoso tridimensional a un soporte bidimensional, la fotografía, ha tratado de reducirse realizando las capturas de forma que el eje óptico de la cámara se situase de la forma más ortogonal posible con respecto al

soporte. En los casos en que el motivo se situaba sobre un soporte muy irregular, o en los que el gran tamaño de la figura provocaba una distorsión de los laterales al realizar una foto cercana, hemos recurrido a la cobertura fotográfica por sectores. Las distintas tomas se han combinado mediante el empleo de la herramienta “Photomerge” de *Adobe Photoshop*, con el objetivo de reducir las posibles distorsiones. En cualquier caso, pensamos, como Domingo, que la distorsión es mínima y perfectamente asumible (Domingo *et al.*, 2013; López-Montalvo, 2010: 177), de modo que no influye en la clasificación tipológica ni en la comprensión del fenómeno artístico.

La reproducción del calco integral de panel o abrigo se ha realizado normalmente sobre una imagen generada a partir de un mosaico de imágenes parciales capturadas de forma ortogonal al soporte, nuevamente para evitar una distorsión del mismo. Dicha imagen se ha empleado tanto para la presentación del calco completo como para la presentación del mismo en relación con el soporte. Así, se ha seleccionado una visión frontal y perpendicular de cada sección del soporte para generar una visión que no existe en la realidad, un calco único que combina diferentes puntos de vista (López-Montalvo y Domingo, 2005: 724).

Debemos tender hacia una documentación integral de las estaciones con arte rupestre, que incluya documentación geométrica del abrigo, estudios geomorfológicos, evaluación de la conservación de motivos y soporte (que permita realizar un seguimiento), análisis químico de caracterización de los pigmentos, y excavación arqueológica de los depósitos sedimentarios en los casos en que sea posible (Bea, 2012a).



Proceso de calco: 1) Selección de la toma fotográfica; 2) Tratamiento digital mediante ImageJ DStretch; 3) Obtención del calco digital y escalado de la imagen; 4) Restitución del panel: presentación sobre fondo semitransparente, que permite la figuración del soporte.

Ordenación del registro

1. Catálogo de yacimientos

Definición de las unidades de estudio

Incluimos una pequeña aclaración sobre los conceptos que empleamos para definir los yacimientos y sus divisiones internas, atendiendo al requerimiento de una mayor claridad conceptual (Cruz Berrocal, 2004: 92). Denominamos **estación** al abrigo o grupo de abrigos contiguos o próximos entre sí, considerados un mismo yacimiento. Las distintas cavidades se individualizan mediante la asignación de números o letras, que se añaden al topónimo principal. En nuestro caso, hemos respetado las denominaciones asignadas por los descubridores y registradas en el Inventario de Arte Rupestre de Aragón. No obstante, cada abrigo se computa de manera individualizada.

Las unidades físicas separadas dentro de un abrigo se denominan **sectores**, que a su vez puede aparecer dividido en **subsectores**, diferenciados por el espacio físico existente entre ellos, el empleo de diferentes colores o la temática. En la bibliografía se emplea el término **panel** para denominar a sectores o subsectores, indistintamente. Estos términos resultan bastante asépticos, en cuanto que se basan en la distribución física de los motivos, sin considerar que se trate necesariamente de unidades de significado. En cambio, la clasificación como **escena** queda condicionada a la identificación de una unidad temática entre un grupo de motivos. Finalmente, contemplamos como unidad mínima la **unidad gráfica**, la figura o motivo individualizado del resto de trazos del panel. Implica necesariamente una identificación de lo representado y una delimitación subjetiva del mismo.

En los casos en que ha sido posible se ha mantenido la numeración original de figuras, sectores y subsectores en aras de una mayor claridad que facilite la comparación entre este estudio y otros anteriores. Únicamente se ha generado una numeración nueva para los yacimientos inéditos y para aquellos en que la poca claridad de la numeración existente o las modificaciones derivadas del nuevo estudio así lo aconsejaban.

Nos referimos mayoritariamente a sectores y subsectores, pues en la mayor parte de los casos no se aprecia un componente narrativo o escénico, sino una simple acumulación de motivos (aparentemente), que se dividen atendiendo a su agrupación física y su distribución en zonas del soporte bien diferenciadas. No obstante, para la identificación de escenas atendemos a la propuesta teórica formulada por A. Sebastián para el Arte Levantino (1985: 32-33). Esta autora definió como requisitos imprescindibles para la

determinación de escenas la unidad temática, entendiendo como tal la participación de todos los motivos en una misma actividad; unidad estilística -aislando los añadidos posteriores-; articulación escénica; actividad común o relacionable; sentido de la descripción; perspectiva estudiada y un concepto técnico-figurativo común.

Estas nociones deben matizarse para el caso del arte Esquemático. Quizá la principal diferencia es la que atañe a los criterios de unidad estilística y concepto técnico-figurativo común, relacionados entre sí, pues en el arte Esquemático conviven frecuentemente varios subestilos que aparentemente han sido realizados en un mismo episodio y pertenecen a una misma composición. Precisamente Sebastián introduce la noción de escena acumulativa, para definir aquellas en que no se cumplen estos requisitos de unidad estilística ni el concepto técnico-configurativo común, pero en los que es patente la participación en una misma actividad. Las escenas acumulativas son interpretadas entonces como producto de varios momentos, aunque como hemos indicado, esto no tiene que ser necesariamente así en el caso del arte Esquemático, donde subestilos distintos parecen haber sido efectuados de manera contemporánea. Frente al concepto de escena, esta autora se refiere a “grupos” cuando se aprecia unidad estilística y de concepto técnico-figurativo, pero el componente narrativo no es evidente. Cruz Berrocal también se refirió a esta dificultad para diferenciar entre composiciones de motivos y escenas propiamente dichas (2004: 94). Según esta autora, la composición puede establecerse a partir de la distancia entre figuras, el color o el tamaño, mientras que la identificación de escenas depende de un factor interpretativo que equipare grupos de motivos y actividades reconocibles.

Base de datos de yacimientos

Presentamos los yacimientos de oeste a este y agrupados por cuencas fluviales y unidades de relieve, siguiendo el procedimiento habitual de asociar yacimientos y unidades geográficas (Bécares, 1983; Calvo, 1993). En el trabajo se desarrolla el contenido de la base de datos en forma de catálogo, con el objetivo de ofrecer una presentación detallada de los motivos y los paneles, que queda excesivamente reducido en el formato de ficha.

Para el diseño de la base de datos hemos acudido a varios modelos publicados, de los cuales consideramos el de Bécares como el más completo. Es, de hecho, uno de los primeros trabajos en los que se muestra una preocupación explícita por la descripción del entorno físico en que se ubican los abrigos (Bécares, 1983).

Sebastián, por su parte, propuso la sistematización de los datos acudiendo a las nuevas herramientas informáticas. Esta autora elaboró distintas fichas para cada conjunto, panel y escena (Sebastián, 1985: 27; Torregrosa, 1999: t. I: 50 y ss.). Por otro lado, en abril de 1987 se celebró en Albarracín el Coloquio sobre Protección, Conservación y Difusión del Arte Rupestre en Aragón, en el cual se elaboró una propuesta de ficheros para el registro de estaciones con arte rupestre (Calvo, 1993: 40).

Nos basamos principalmente en la ficha del Inventario de Arte Rupestre de Aragón, cuyo diseño fue actualizado en 2012 por M. Bea. Hemos prescindido de algunos campos orientados hacia la gestión administrativa y hemos incorporado otros que consideramos relevantes para nuestra investigación, tomados de la clasificación establecida por Bécares (1983). Hemos optado por no incorporar campos relativos a la proximidad a cursos de agua o accidentes naturales, ya que creemos que la aproximación más precisa a estas cuestiones nos la proporciona actualmente el tratamiento mediante Sistemas de Información Geográfica.

CAMPOS

Página 1

DATOS RELATIVOS A LA IDENTIFICACIÓN

Yacimiento: Topónimo principal, recogido en el Inventario de Arte Rupestre de Aragón y topónimos secundarios

I.D.: número de registro individualizado

DATOS RELATIVOS A LA UBICACIÓN

Municipio

Comarca

Provincia

Paraje

Cuenca fluvial

Coordenadas (ETRS89, 30)

Altitud (m.s.n.m.)

Orientación (N, E, S, O, NE, SE, SO, NO): hacia qué dirección se orienta la boca de la cavidad, se contemplan los cuatro puntos cardinales y sus cuatro intermedios.

Tipo de estación (Abrigo, Covacha, Cueva: cavidades cársticas profundas, Grieta, Bloque, Otros)

Situación (criterios tomados de Bécades, 1983 y Sebastián, 1985). No son criterios excluyentes, varios pueden darse para un mismo abrigo.

Parte alta de un barranco

Parte baja de un barranco

Cabecera de barranco

Terreno llano

Cima/parte alta de un cerro o sierra

Media ladera

Estrechamiento de barranco

Acceso al yacimiento: descripción de la ruta de acceso

Descripción del entorno: descripción somera del entorno físico

DATOS RELATIVOS A LA MORFOLOGÍA DEL ABRIGO

Dimensiones

Anchura máxima

Altura máxima

Profundidad máxima

Litología (Caliza, Arenisca, Otros)

Circulación de agua (No, Curso activo, Curso fósil)

Espeleotemas (Ninguno, Estalactitas, Estalagmitas, Columnas, Coladas)

Presencia de estructuras o acondicionamientos modernos (Ninguno, Arnal, Mechinales, Muro, Canalizaciones, Escalera)

Presencia de yacimiento arqueológico en el abrigo (Sí, No)

Adscripción cultural del yacimiento asociado al abrigo (Epipaleolítico, Neolítico, Calcolítico, E. Bronce, E. Hierro, Otros)

Presencia de yacimientos arqueológicos en el entorno próximo (Sí, No)

Adscripción cronológica de los yacimientos arqueológicos situados en el entorno próximo (Epipaleolítico, Neolítico, Calcolítico, E. Bronce, E. Hierro, Otros)

Descripción del abrigo

DATOS RELATIVOS AL CONTENIDO GRÁFICO

Estilos artísticos presentes

Esquemático

Seminaturalista

Naturalista

Otros

Número total de figuras

Número de figuras de estilo esquemático

Número de figuras de estilo naturalista

Número de figuras de estilo seminaturalista

Técnica

Trazo simple

Tinta plana

Digitación

Silueteadado

Soplado

Grabado

Otras

Superposiciones o repintados (Sí, No)

Descripción de las superposiciones o repintados

Temas figurados

Antropomorfos

Zoomorfos

Digitaciones

Abstractos

Escenas

Recolección

Agrícola

Pastoreo

Caza

Desplazamiento/transporte

Grupo de antropomorfos

Grupo de zoomorfos

Antropomorfos y zoomorfos

BIBLIOGRAFÍA

Página 2

Planimetría del abrigo

Fotografía del abrigo

Página 3

Fotografía del conjunto

Calco del conjunto

2. Propuesta de clasificación tipológica y base de datos de figuras

Como se ha indicado más arriba, se han elaborado dos bases de datos diferentes: una para el registro de las estaciones pintadas y otra para la catalogación de las figuras de forma individualizada. Para la descripción morfológica de las figuras se ha elaborado una clasificación tipológica en la que se recogen los tipos de amplio uso y aceptación en la bibliografía especializada, adaptados a la realidad del arte postpaleolítico prepirenaico. Se trata de una base de datos abierta y flexible, que permite la inclusión de nuevos tipos y categorías. De hecho, se han realizado sucesivas modificaciones conforme se iba avanzando en el trabajo de catalogación. Creemos en la utilidad de emplear categorías reconocibles por todos los investigadores con el objetivo de que los trabajos sean comparables entre sí y puedan integrarse en futuras labores de síntesis, recogiendo al mismo tiempo las especificidades regionales de un fenómeno tan amplio y variado como la pintura Esquemática.

Hemos tenido en cuenta el modo de aproximación al análisis formal propugnado por autores como Cobas (2003: 24), quien defiende una inversión del método usual para el establecimiento de tipologías. Esto es, normalmente se parte de una delimitación previa de los tipos, en los que se encajan las variantes estudiadas, lo que comporta una reproducción constante del grupo inicial¹; mientras que en el proceso contrario se parte del estudio de abajo a arriba, se estudian todas las variantes del corpus y posteriormente se definen las características comunes que permiten agruparlos.

Buena parte de los tipos que fueron definidos por H. Breuil en su trabajo sobre la pintura esquemática de la Península Ibérica (1933-35) y sistematizados por P. Acosta en su trabajo de síntesis (1968), sobre el cual introduce algunas modificaciones en publicaciones posteriores (1983), son la base de todas las tipologías que se han empleado hasta la actualidad. Acosta distinguió las figuras humanas entre seminaturalistas, semiesquemáticas y esquemáticas; dentro de este último grupo, estableció los tipos de brazos en asa, Golondrina, Cruciforme, Ancoriforme, en “I”, en “Pi” griega, en “X” y en doble “Y”; a los que añade el tipo de piernas en ángulo en 1983. Dentro de la figura animal, Acosta estableció las categorías basándose en la caracterización específica: Cuadrúpedo (naturalista, seminaturalista, semiesquemática y esquemática); Aves; Peces; y Otros zoomorfos (donde incluye cangrejo, batracios, lagarto y serpientes). Otras categorías contempladas son: Ídolos

¹ Sauvet también llama a la reflexión sobre las consecuencias de la elección y empleo de determinadas categorías: “*classer les signes revient à les enfermer dans des tiroirs qui nous forcent à raisonner à travers eux*” (2014: 18).

(oculados, placas, segmentados, triangulares, halteriformes, combinación de triangulares y halteras, trilobulados y estelas); Objetos (construcciones, carros, trineos, escaleriformes, armas); y “Otros motivos”, en los que engloba puntos, barras, trisceles, petroglifoides, zigzag, ramiformes, esteliformes y manos (estas últimas las incluye en la categoría antropomorfos en la publicación de 1983). Finalmente, recoge en un capítulo los “Elementos etnográficos”, tales como vestimenta, adornos personales, personajes armados, parejas, la mujer, cadáveres y enterramientos, danza, caza, lucha, domesticación y trabajo de la tierra.

Bécares elaboró igualmente una propuesta de clasificación basada en la de Acosta y que ha gozado de una amplia aceptación, dado que completa la tipología de esta investigadora y tiene la virtud de permitir la descripción de diferentes tipos de esquematismo (Bécares, 1983). Bécares articuló los tipos en grupo, subgrupo y tipo. Los tipos, a su vez, pueden dividirse en subtipos, si bien este investigador recomendaba hacerlo únicamente en los casos en que existan variantes múltiples y tipificadas, pues una fragmentación excesiva resulta inoperante. Los grupos y subgrupos distinguidos por este autor son: 1) Antropomorfos (donde diferencia formas, detalles y escenas). Incorpora los antropomorfos de “tendencia naturalista”, de brazos y piernas en arco, brazos y piernas en ángulo, de brazos y piernas en cruz, tipo mixto, y en “Pi” griega; 2) Zoomorfos (cuadrúpedos y no cuadrúpedos); 3) Ídolos (oculados, bitriangulares, halteriformes, placas, estelas); 4) Ramiformes; 5) Pectiniformes; 6) Esteliformes; 7) Tectiformes (rectangulares, escaleriformes, trineos, carros); 8) Circulares; 9) Útiles (armas y herramientas); 10) Barras y puntos; 11) Varios (triángulos, ángulos, zigzags, manos); 12) Otros.

El resto de autores han seguido en mayor o menor medida esta clasificación tipológica básica, adaptándola a los diferentes contextos regionales. Es el caso de Gómez Barrera para la altimeseta soriana (1982), quien mantiene prácticamente inalterada la tipología de Acosta.

También Caballero para Sierra Morena (1983). Este autor elaboró una clasificación más aséptica, sustituyendo las denominaciones tradicionales, de tipo descriptivo y con un alto componente interpretativo, por grupos y subgrupos a los que asignó números y letras. Sin embargo, precisamente el carácter poco descriptivo de las denominaciones, unido a la excesiva compartimentación de los tipos, no han contribuido a popularizar este sistema, que se ha considerado poco operativo.

Soria y López adaptaron la clasificación a las manifestaciones gráficas del sureste peninsular (1989). Estos autores distinguen seis grupos principales, con el objetivo de

reducir los motivos a tipos base que sean significativos estadísticamente: antropomorfos simples, antropomorfos compuestos, zoomorfos, símbolos I, símbolos II-1 y símbolos II-2.

Viñas hizo lo propio para el caso de Cataluña (1992). Este investigador mantiene básicamente la tipología de Acosta, aunque cabe señalar que distingue entre figuras humanas (hombres y mujeres, indeterminados, arqueros y jinetes) y figuras con rasgos antropomorfos.

En lo que respecta a nuestra área de estudio, M^a J. Calvo adaptó la tipología al estudio del arte postpaleolítico aragonés (1993), incluyendo los tipos naturalistas para integrar en una misma base de datos arte Levantino y arte Esquemático. En lo que respecta al Esquemático mantiene prácticamente inalterada la tipología de Acosta, aunque elimina la identificación como ídolos, manteniendo las denominaciones de oculado, placa, segmentados, triangulares, cuadrangulares, romboidales, halteriformes y trilobulados; y elimina también la categoría de petroglifoides, respetando la clasificación de los motivos simples, círculos, herradura y espiral.

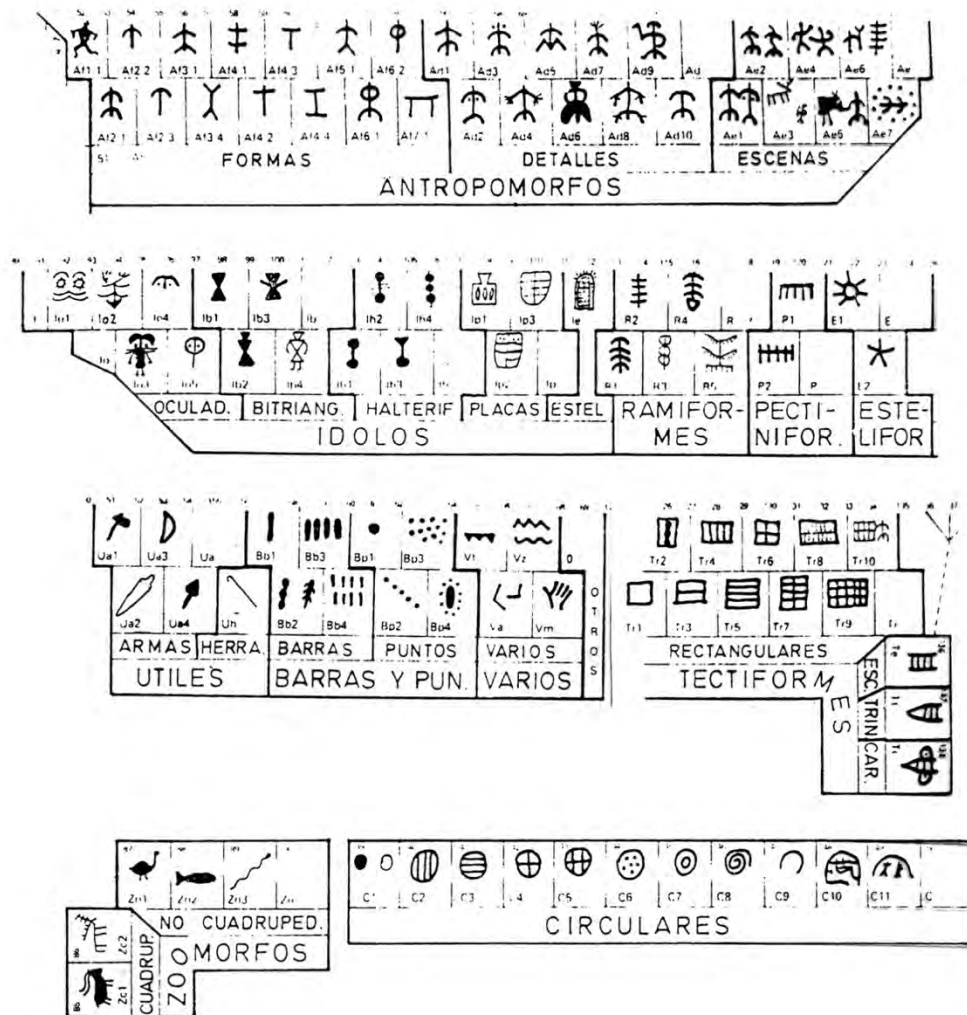
En trabajos más recientes, como el de P. Torregrosa para el levante peninsular (1999), se mantiene igualmente la tipología de Acosta, aunque la autora introduce algunas variaciones terminológicas: prefiere “antropomorfo” a “figura humana” y “zoomorfo” a “figura animal”. Entre los zoomorfos sólo distingue cuadrúpedos (cápridos o cérvidos) e indeterminados. Por otra parte, Torregrosa simplifica los tipos de ídolos (oculado, bitriangular y halteriforme). También H. Collado ha mantenido y aplicado la tipología de Acosta para la clasificación de los numerosos hallazgos que se han producido en los últimos años en Extremadura (Collado, 2009).

La tipología, en cuanto que lenguaje, no es inocente y la elección de categorías encierra a menudo un posicionamiento interpretativo. Como indicaba Bécares en su propuesta tipológica, la clasificación “*puede considerarse un compromiso a mitad de camino entre forma y significado, pues mientras en unos grupos predomina en su composición el elemento formal, como en el caso de los ramiformes, pectiniformes, tectiformes y circulares, en otros, como sucede con los antropomorfos e ídolos, lo que prevalece es el significado*” (Bécares, 1983: 141). También Cruz Berrocal señaló “*la intrusión aleatoria de la interpretación en el análisis formal*” y el “*salto constante entre la forma como herramienta de clasificación y la forma como representación de significado*” (Cruz Berrocal, 2004: 89)². Hemos intentado eliminar este componente interpretativo para algunos tipos, relegándolos

² Ver al respecto Pächt, O. (1986: 56): “*Siendo los actos de ver y pensar inseparables, debemos admitir que cada descripción ya contiene alguna interpretación y que, en consecuencia, no puede concebirse una descripción carente de sentido referida a un hecho particular*”.

a la categoría de abstractos cuando su identificación como elementos reales no es segura; pero hemos mantenido el tipo “ídolo”, a pesar de la fuerte carga semántica del término. Lo hacemos así por tratarse de un tipo figurativo que remite a una categoría muy específica y con paralelos en la cultura material, y por ser una categoría aceptada y ampliamente empleada en la bibliografía especializada (Barroso, 1983; Bécares, 1990; García Atiénzar, 2006).

Por otra parte, consideramos la idea de que toda tipología es de carácter “etic” (Cruz Berrocal, 2004: 98), esto es, las categorías se establecen atendiendo a nuestros criterios representativos y no tienen que coincidir necesariamente con los manejados por las sociedades responsables de estas manifestaciones gráficas. Los tipos no vienen dados por el material estudiado y la clasificación propuesta es sólo una más de entre las posibles (Tschauer, 1985: 52, citado por Torregrosa, 1999: 51).



Clasificación tipológica, según Bécares (1983).

ARBORIFORME CON CÍRCULOS	35	PECTINIFORME	50	HUMANAS	1	CARNÍVOROS	16
TRISQUEL	36	CUADRÚPEDOS	51	ARQUEROS	2	RAMIFORMES O PECTINIFORMES VERTICALES	17
ESTELIFORME	37	CÉRVIDOS	52	JINETES	3	ANTROP. SIMPLE CRUCIFORME CRUCIFORME CON CÍRCULO	18
ARMA (¿PUÑAL?)	38		53	OCULADOS	4	ANCORIFORME	19
SERPENTIFORMES: ZIG-ZAG Y ONDULADO	39		54	OCULADO O ESTRUCTURA	5	ANCORIFORME CON CÍRCULO	20
ESTRUCTURA, CONSTRUCCIÓN (?)	40	CÁPRIDOS	55		6	“Y”-INVERTIDA Y “T”	21
TRIÁNGULOS ENLAZADOS Y BITRIANGULAR (SIGNO IBÉRICO) ANCORIFORME O SIGNO IBÉRICO (?)	41		56	ANTROPOMORFO COMPLEJO	7	ANTROPOMORFOS “PHI”-GRIEGA (O BALLESTAS)	22
BARRAS	42		57	ANTROPOMORFO COMPLEJO PLURICIRCULAR	8	ANTROPOMORFOS “PHI”-GRIEGA O BRAZOS EN ASA	23
PUNTIFORMES DIGITACIONES	43		58		9	CÍRCULO Y CÍRCULOS CONCÉNTRICOS	24
	44				10	SEMI-CÍRCULO RADIADO	25
	45				11	CÍRCULOS CON PUNTOS, ENLAZADOS	26
	46				12		27
	47				13		28
	48				14		29
	49				15		30
					16		31
					17		32
					18		33
					19		34

Clasificación tipológica, según Viñas (1992: 425 y 426).

Base de datos de figuras

El estudio del arte rupestre parte necesariamente de un análisis formal. Siguiendo a Cruz Berrocal, definimos el análisis formal como el estudio de las características externas de las representaciones (estilo, color, técnica) y el análisis de las relaciones entre ellas (situación espacial, composiciones) (Cruz Berrocal, 2004: 89).

Se opta por recoger los tipos más sencillos y repetidos, no asignando una categoría específica a combinaciones más complejas o con profusión de detalles, que aparecen eventualmente. Seguimos con ello la consigna de buscar claridad y eficacia para la clasificación.

En la medida de lo posible se ha intentado en todos los casos mantener la numeración de las figuras y de los paneles o sectores propuestos en los trabajos ya publicados, con el fin de evitar duplicidades y confusiones. En los casos de documentación de nuevas figuras se les ha asignado un número correlativo, el siguiente al último consignado en la publicación del conjunto, o bien una letra, que se añade al último número asignado en el panel en el que aparece el nuevo motivo.

Nuestra base de datos se compone de 51 campos: el primer bloque está destinado a la identificación del yacimiento del que procede la figura; el segundo, a aspectos técnicos; el tercer bloque es el que cuenta con mayor número de campos y está destinado a la clasificación formal del motivo.

BLOQUE IDENTIFICACIÓN

Yacimiento: nombre de la estación decorada. Se anota la denominación recogida en el Inventario de Arte Rupestre de Aragón. En el caso de que se conozca con otros nombres, se recogen también.

Conjunto: si la estación forma parte de alguna de las grandes agrupaciones reconocidas en el territorio (por ejemplo, el grupo del Río Vero o el grupo de Salvatierra de Esca), se consigna en este campo.

Provincia

Término municipal

ID: número de gestión interna, cada figura cuenta con uno propio a efectos de ordenación de los registros.

U.G. (unidad gráfica): número de figura dentro del panel. Los trabajos del equipo del Museo de Huesca habitualmente recurren a una numeración correlativa independiente para cada sector y subsector. Esto es, para un mismo yacimiento puede haber varias figuras catalogadas como “1”, en función del grupo al que

se hayan asignado. Por el contrario, en los trabajos inéditos hemos preferido una numeración correlativa absoluta para cada abrigo, con independencia de la diferenciación de sectores y paneles.

Sector: los grupos diferenciados dentro del propio yacimiento. No existe un criterio único en las publicaciones existentes para diferenciar entre sectores y subsectores. Habitualmente se denomina sectores a los grupos de motivos ubicados en distintos puntos topográficos de la cavidad y paneles a las divisiones internas dentro de los sectores (que en la base de datos denominamos subsector).

Subsector: se consignan los casos en los que se han diferenciado distintos grupos dentro de un mismo sector. Se respeta nuevamente la denominación establecida para los yacimientos ya publicados (en ocasiones se trata de números, y en otros casos son letras).

Coordenadas X, Y, Z del yacimiento en que se inserta la figura. Se recogen también en esta base de datos a efectos de posibles estudios de distribución de motivos realizados posteriormente.

BLOQUE ASPECTOS TÉCNICOS

Estilo: el estilo al que adscribimos el motivo. Se contempla el campo mancha/restos para los casos en que es imposible establecer una adscripción estilística.

Naturalista

Seminaturalista

Esquemático

Mancha/restos

Técnica: tomamos como modelo la propuesta de clasificación técnica presentada en la II Reunión de Prehistoria Aragonesa, celebrada en Barbastro en 1987, en la que se trataron cuestiones relativas a la terminología empleada para el estudio del arte postpaleolítico (Baldellou, 1989: 9). No obstante, nuestra lista es una versión simplificada puesto que la variedad de técnicas empleadas para el Arte Esquemático es menor que en el caso del Arte Levantino.

Trazo simple

Tinta plana

Siluetado

Siluetado y relleno

Siluetado y relleno parcial

Soplado

Grabado fino

Grabado profundo

Conservación:

Completo

Incompleto

Restos inidentificables

Afecciones:

Descamado

Desconchado

Grieta

Pérdida del soporte

Concreción

Agresión antrópica (rayado, piqueteado, frotado)

Planta

Insecto

Ennegrecimiento

Polvo/suciedad

Color: se recogen valores generales y orientativos. Consideramos que la indicación del color es imprecisa, como ya han señalado diversos autores (Sebastián, 1985: 34; Cruz Berrocal, 2004: 89). Por un lado, la percepción del color varía atendiendo a diversas consideraciones ambientales -condiciones lumínicas y de humedad en el día en que se realiza la observación-, y en función de la percepción del observador, que es ciertamente subjetiva. Por otra parte, las diferencias de color pueden deberse a una conservación diferencial de los pigmentos. Por ello se ha generalizado el empleo de cartas de calibración de color, que permiten un registro objetivo de los valores, importante de cara a la conservación. Por otro lado, se ha demostrado el valor relativo del color para el establecimiento de secuencias dentro incluso de un mismo yacimiento, en los supuestos en que se observe una conservación diferencial del pigmento en las distintas zonas del soporte. Para el registro del color hemos empleado la tabla de color *SpyderChecker*, como se ha especificado anteriormente.

Rojo

Negro

Blanco

Anaranjado

Otros

Medidas: se dan las medidas, en centímetros, únicamente de las figuras que están completas, o bien únicamente se encuentran perdidas en la parte media, de modo que puede apreciarse la medida original. No se recogen las medidas de las figuras incompletas o los restos inidentificables, puesto que no corresponden a su desarrollo originario y no son significativos a nivel estadístico.

Alto

Ancho

Grosor medio del trazo

Altura del motivo con respecto al suelo: se toma en consideración la parte media de la figura.

BLOQUE CLASIFICACIÓN

Tipo de figura:

Antropomorfo

Zoomorfo

Abstracto

Objeto

Digitación

Restos inidentificables: los trazos conservados permiten determinar que se trata de los restos de un motivo, pero la pérdida del pigmento impide asignarlos a una categoría determinada.

Mancha informe

Eje:

Vertical

Horizontal

Oblicuo

Superposiciones: campo de texto libre, donde se deja constancia si se aprecia que esta figura esta infrapuesta o superpuesta a otra u otras.

Repintados: campo de texto libre, donde se indica si se aprecia el repintado o repintados del motivo.

ANTROPOMORFOS

Tipos antropomorfos

Extremidades en arco: tronco recto y extremidades en forma de arco, con los extremos apuntados hacia arriba o hacia abajo.

Extremidades en ángulo: extremidades en forma de “V” invertida.

Extremidades en cruz: tronco recto y extremidades en forma de trazo recto, en perpendicular al tronco.

Brazos en asa: formado por un trazo vertical y las extremidades superiores figuradas mediante dos trazos curvados hacia abajo, que se unen con el tronco en los extremos. Una de las variantes es el antropomorfo en “phi” griega.

Tipo golondrina: formado por un trazo vertical figurando cabeza y tronco, cruzado por otro horizontal con los extremos curvados hacia abajo, representación de las extremidades superiores, cuya longitud iguala o supera a la del tronco.

Ancoriforme: semejante al tipo golondrina, pero sin representación de la cabeza.

Cruciforme: formado por un trazo vertical para representar cabeza, tronco y piernas, cruzado por un trazo horizontal a modo de brazos extendidos. La clasificación como antropomorfo queda condicionada a la presencia de detalles anatómicos, prefiriendo la catalogación como motivo abstracto en caso de no haberlos.

Polilobulado: trazo recto al que se superponen dos o más motivos circulares. Acosta no individualiza este tipo, aunque al referirse a los tipos en barra, sugiere que las formas lobuladas podrían estar en relación con representaciones de ídolos.

En “T”: formado por un trazo vertical a modo de tronco, y otro horizontal en su parte superior, representando las extremidades superiores. Es semejante al tipo cruciforme, pero acéfalo. Nuevamente, la clasificación como antropomorfo queda condicionada a la presencia de detalles anatómicos

En “X”: dos trazos cruzados en forma de letra “X”.

En “Y”: trazo vertical bifurcado en la parte superior, para figurar los brazos.

En doble “Y”: trazo vertical bifurcado en ambos extremos, a modo de extremidades superiores e inferiores.

Tipo salamandra: semejante al tipo de extremidades en arco, pero la longitud del tronco supera en la parte inferior a la de las extremidades inferiores.

Ídolo: como se ha indicado en el marco teórico, hemos mantenido esta categoría ya que remite a piezas de arte mueble determinadas y es de uso generalizado entre los investigadores. No obstante, contemplamos sólo la categoría general, dada la rareza de este motivo en el territorio estudiado, y no incluimos los múltiples subtipos que se han descrito para otras áreas del territorio peninsular (Barroso, 1983).

Mano en positivo: impronta de mano.

Representación de mano: figuración de una mano.

Otros antropomorfos: los tipos que no pueden adscribirse a las categorías anteriores.

Formato de los antropomorfos: partes anatómicas, adornos o vestimenta representados.

Cabeza

Tronco

Sexo

Extremidades superiores

Extremidades inferiores

Manos

Pies

Ojos

Vestido

Adornos

Tocado-peinado-gorro

Otros detalles

Sexo

Masculino: se identifican como tales los antropomorfos en que se aprecia la representación del falo.

Femenino: figuraciones en las que se aprecia la figuración de senos o vulva. Suelen adscribirse a esta categoría los antropomorfos con falda.

Indeterminado

Objetos asociados al motivo antropomorfo

Arco

Flechas

Recipientes-bolsas

Armas de mano

Cuerda-lazo

Indeterminado

Actitud

Estática

Dinámica: en el caso de que se aprecie una clara representación del movimiento, a través de la posición de las extremidades o la disposición del cuerpo.

ZOOMORFOS

Tipos zoomorfos:

Cuadrúpedo

Serpiente

Ave

Insecto

Otro zoomorfo: otra especie animal, no recogida en las categorías anteriores pero identificable.

Indeterminado: no se puede especificar la especie.

Tipo de cuadrúpedo

Cérvido

Cáprido

Bóvido

Équido

Cánido

Indeterminado

Formato

Cuernos/astas

Orejas

Cuernos-orejas: aquellos casos en que se aprecia la figuración de apéndices sobre la cabeza, pero no se puede determinar si corresponden a orejas o cuernos.

2 patas delanteras

1 pata delantera

2 patas traseras

1 pata trasera

Cabeza

Rabo

Tronco

Sexo

Boca abierta

Orientación

Izquierda

Derecha

Indeterminable

Objetos asociados a los zoomorfos

Lazo-ronzal

Flecha(s)

Carro-narria-trineo

Indeterminado

ABSTRACTOS

Tipos abstractos

Escaliforme: dos trazos rectos y paralelos entre sí, unidos por trazos perpendiculares en número indeterminado.

Ramiforme: Formado por un trazo vertical, cruzado por varios perpendiculares, que pueden presentar disposiciones diversas: rectos y horizontales, con los extremos curvados hacia abajo, con los extremos curvados hacia arriba. No obstante, no contamos con ejemplos de tipo abeto o arborescente, según definición de Acosta.

Serie de digitaciones: conjunto de digitaciones siguiendo una disposición ordenada, en fila.

Grupo de digitaciones: conjunto de digitaciones más o menos agrupadas en forma aparentemente desordenada.

Arco

Triángulo

Romboide

Ángulo

Zigzag

Serie de zigzags

Serpentiforme

Cruciforme

Cruciforme inscrito en círculo

Esteliforme: grupo de trazos radiados convergentes en la parte central, o bien que nacen de un motivo circular.

Trazo

Serie de trazos: grupo de trazos.

Polilobulado: trazo recto al que se superponen dos o más motivos circulares.

“I”

“Y”

“Y” invertida

“X”

Cayado: trazo recto, curvado hacia un lado en uno de sus extremos.

Indeterminado

Tipos abstractos circulares

Circunferencia simple

Círculo simple

Trazos verticales en el interior

Trazos horizontales en el interior

Trazos verticales y horizontales en el interior

Puntos inscritos

Radios

Concéntricos

Tipos abstractos rectangulares

Simple

Trazo vertical inscrito

Trazo horizontal inscrito

Trazos horizontales y verticales inscritos

Otros rectangulares

Tipos pectiniformes

Simple

Doble

Tipos barras

Barra simple

Barras paralelas

Grupo de barras

Tipos ramiformes

Brazos curvados hacia abajo

Brazos curvados hacia arriba

Brazos rectos

Otros ramiformes

Tipos puntiformes

Puntiforme aislado

Alineación de puntos

Grupo de puntos

Puntos formando un motivo abstracto

Puntos formando un motivo figurativo

OBJETOS

Tipo de objeto

Arco

Flecha

Hacha

Espada-puñal

Carro

Trineo-narria

Lazo-cuerda

Indeterminado

COMPONENTE ESCÉNICO

Contexto del motivo

Aislado

Asociado a otros motivos

Elementos yuxtapuestos

Barra

Punto

Digitaciones

Antropomorfo

Zoomorfo

Objeto

Mancha

Restos indeterminables

Otros motivos

Temática escenas

- Pareja de antropomorfos
- Grupo de antropomorfos
- Zoomorfos y antropomorfos
- Danza
- Caza
- Violencia
- Agrícola
- Pastoreo-domesticación
- Monta de caballo
- Antropomorfos y vegetales
- Paisaje
- Funerario
- Otros temas

Aprovechamiento del relieve

- Grietas y fisuras
- Desplacados
- Espeleotemas

BLOQUE DESCRIPCIÓN

- Campo de texto libre

BLOQUE PRESENTACIONES GRÁFICAS

Calco de la figura: exento, con indicación de la escala

Calco del panel: calco completo del panel en que se integra, sobre el soporte

Calco de grupo: en los casos en que el motivo se integra en un grupo que forma una entidad diferenciada y menor que el panel.

Arte Esquemático Aragón: figuras

Yacimiento	Cueva Palomera	Coordenada	Vera	ID		U.G.	19	Sector	II	Subsector	
Provincia	Huesca	Municipio	Alquézar	X	750135	Y	4673519	Z	580		

Estilo	<input type="checkbox"/> Naturalista <input checked="" type="checkbox"/> Esquemático <input type="checkbox"/> Seminaturalista <input type="checkbox"/> Mancha_restos	Técnica	<input type="checkbox"/> Trazo simple <input type="checkbox"/> Tinta plana <input type="checkbox"/> Silueteado <input type="checkbox"/> Silueteado y relleno <input type="checkbox"/> Silueteado y relleno parcial	<input type="checkbox"/> Digitación <input type="checkbox"/> Soplado <input type="checkbox"/> Grabado fino <input type="checkbox"/> Grabado profundo	Conservación	<input checked="" type="checkbox"/> Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Restos indistinguibles					
Color	<input checked="" type="checkbox"/> Rojo <input type="checkbox"/> Negro <input type="checkbox"/> Blanco <input type="checkbox"/> Otros <input type="checkbox"/> Anaranjado	Alto	11,9	Ancho	7,3	Grosor trazo	1	Altura suelo			

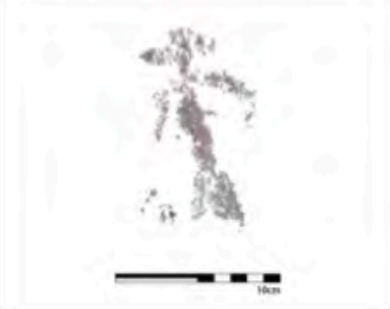

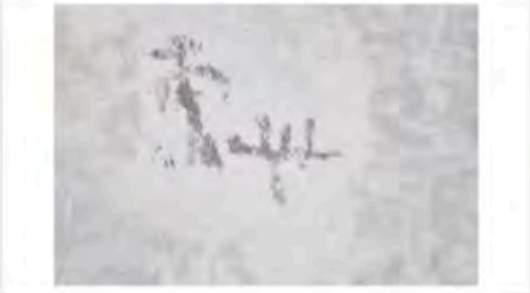
Tipo de figura	<input checked="" type="checkbox"/> Antropomorfo <input type="checkbox"/> Zoomorfo <input type="checkbox"/> Abstracto <input type="checkbox"/> Objeto	<input type="checkbox"/> Digitación <input type="checkbox"/> Restos indistinguibles <input type="checkbox"/> Mancha informe <input type="checkbox"/> Indeterminado	<input type="checkbox"/> Superposición	Repintado
Eje	<input checked="" type="checkbox"/> Vertical <input type="checkbox"/> Horizontal <input type="checkbox"/> Oblicuo			

ANTROPOMORFOS												
Antropomorfo	<input type="checkbox"/> Subnaturalista <input type="checkbox"/> Extremidades en arco <input type="checkbox"/> Extremidades en ángulo <input type="checkbox"/> Extremidades en cruz <input type="checkbox"/> Extremidades combinadas <input type="checkbox"/> Brazos en asa <input type="checkbox"/> Tipo golondrina	<input type="checkbox"/> Ancloriforme <input type="checkbox"/> Cruciforme <input type="checkbox"/> Polilobulado <input type="checkbox"/> En "T" <input type="checkbox"/> En "X" <input type="checkbox"/> En "Y" <input type="checkbox"/> En doble "Y"	<input type="checkbox"/> Salamandra <input type="checkbox"/> Ísola <input type="checkbox"/> Mano <input type="checkbox"/> Representación de mano <input checked="" type="checkbox"/> Otros antropomorfos	Formato	<input checked="" type="checkbox"/> Cabeza <input checked="" type="checkbox"/> Tronco <input type="checkbox"/> Sexo <input checked="" type="checkbox"/> Extremidades superiores <input checked="" type="checkbox"/> Extremidades inferiores <input type="checkbox"/> Manos	<input type="checkbox"/> Pies <input type="checkbox"/> Ojos <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Adornos <input checked="" type="checkbox"/> Tocado-Peinado-Gorro <input type="checkbox"/> Otros detalles	Objetos	<input type="checkbox"/> Arco <input type="checkbox"/> Flechas <input type="checkbox"/> Recipientes-bolsas <input type="checkbox"/> Armas de mano <input type="checkbox"/> Cuerda-Lazo <input type="checkbox"/> Indeterminado	Actitud	<input type="checkbox"/> Estática <input type="checkbox"/> Dinámica	Sexo	<input type="checkbox"/> Masculin <input type="checkbox"/> Femenin <input type="checkbox"/> Indeterminad

ZOOMORFOS															
Tipo	<input type="checkbox"/> Cuadrúpedo <input type="checkbox"/> Ave <input type="checkbox"/> Insecto	<input type="checkbox"/> Serpiente <input type="checkbox"/> Otro zoomorfo <input type="checkbox"/> Indeterminado	Tipo cuadrúpedo	<input type="checkbox"/> Cérvido <input type="checkbox"/> Cánido <input type="checkbox"/> Indeterminado	<input type="checkbox"/> Bóvido <input type="checkbox"/> Équido <input type="checkbox"/> Otro	Formato	<input type="checkbox"/> Cuernos <input type="checkbox"/> Orejas <input type="checkbox"/> Cuernos-orejas	<input type="checkbox"/> 2 patas delanteras <input type="checkbox"/> 1 pata delantera <input type="checkbox"/> 2 patas traseras	<input type="checkbox"/> 1 pata trasera <input type="checkbox"/> Cabeza	<input type="checkbox"/> Tronco <input type="checkbox"/> Sexo <input type="checkbox"/> Boca abierta	Objetos	<input type="checkbox"/> Lazo-honzal <input type="checkbox"/> Flecha(s)	<input type="checkbox"/> Carro-narria-trineo <input type="checkbox"/> Indeterminado	Orientación	<input type="checkbox"/> Izquierda <input type="checkbox"/> Derecha <input type="checkbox"/> Indeterminable

ABSTRACTOS																					
Tipo	<input type="checkbox"/> Escaleriforme <input type="checkbox"/> Serie de digitaciones <input type="checkbox"/> Grupo de digitaciones <input type="checkbox"/> Arco	<input type="checkbox"/> Triángulo <input type="checkbox"/> Romboide <input type="checkbox"/> Circulares <input type="checkbox"/> Rectangulares	<input type="checkbox"/> Barra <input type="checkbox"/> Puntiforme <input type="checkbox"/> Ángulo <input type="checkbox"/> Zigzag	<input type="checkbox"/> Serie_zigzag <input type="checkbox"/> Serpentiforme <input type="checkbox"/> Cruciforme <input type="checkbox"/> Cruciforme inscrito en círculo	<input type="checkbox"/> Esteliforme <input type="checkbox"/> Pectiniforme <input type="checkbox"/> Ramiforme <input type="checkbox"/> Trazo	<input type="checkbox"/> Serie de trazos <input type="checkbox"/> Polilobulado <input type="checkbox"/> "T" <input type="checkbox"/> "Y"	<input type="checkbox"/> "Y" invertida <input type="checkbox"/> "X" <input type="checkbox"/> Cayado <input type="checkbox"/> Indeterminado	Circulares	<input type="checkbox"/> Circunferencias simple <input type="checkbox"/> Círculo simple <input type="checkbox"/> Trazos verticales <input type="checkbox"/> Trazos horizontales <input type="checkbox"/> Trazos verticales y horizontales <input type="checkbox"/> Puntos <input type="checkbox"/> Radios <input type="checkbox"/> Concéntricos <input type="checkbox"/> Espirales <input type="checkbox"/> Otros circulares	Rectangulares	<input type="checkbox"/> Simple <input type="checkbox"/> Trazo vertical <input type="checkbox"/> Trazo horizontal	<input type="checkbox"/> Trazos horizontales y verticales <input type="checkbox"/> Otros rectangulares	Pectiniforme	<input type="checkbox"/> Simple <input type="checkbox"/> Doble	Ramiformes	<input type="checkbox"/> Brazos curvados hacia abajo <input type="checkbox"/> Brazos curvados hacia arriba <input type="checkbox"/> Brazos rectos <input type="checkbox"/> Otros ramiformes	Puntos	<input type="checkbox"/> Punto aislado <input type="checkbox"/> Alineación de puntos <input type="checkbox"/> Grupo de puntos	<input type="checkbox"/> Puntos formando motivo abstracto <input type="checkbox"/> Puntos formando motivo figurativo	Barras	<input type="checkbox"/> Barra simple <input type="checkbox"/> Barras paralelas <input type="checkbox"/> Grupo de barras

Ejemplo de ficha elaborada con el programa *FileMaker Pro* (primera parte).

OBJETOS							
Tipo	<input type="checkbox"/> Arco	<input type="checkbox"/> Espada-puñal	<input type="checkbox"/> Lazo-cuerda				
	<input type="checkbox"/> Flecha	<input type="checkbox"/> Carro	<input type="checkbox"/> Indeterminado				
	<input type="checkbox"/> Hacha	<input type="checkbox"/> Trineo-narria					
COMPONENTE ESCÉNICO							
Contexto		Aislado		Asociado a otros			
Elementos	<input type="checkbox"/> Barra	<input type="checkbox"/> Antró	<input type="checkbox"/> Mancha	Temática escenas			
Yuxtapuestos	<input type="checkbox"/> Punto	<input type="checkbox"/> Zoo	<input type="checkbox"/> Restos indeterminable	<input type="checkbox"/> Pareja antropomorfo	<input type="checkbox"/> Grupo antropomorfo	<input type="checkbox"/> Grupo zoomorfo	<input type="checkbox"/> Zoomorfos y antropomorfo
	<input type="checkbox"/> Dilatación	<input type="checkbox"/> Objeto	<input checked="" type="checkbox"/> Otro	<input type="checkbox"/> Danz	<input type="checkbox"/> Caz	<input type="checkbox"/> Violenci	<input type="checkbox"/> Agricol
				<input type="checkbox"/> Pastoreo Domesticiació	<input type="checkbox"/> Monta caball	<input type="checkbox"/> Antropomorfos y vegetale	<input type="checkbox"/> Paisaj
				<input type="checkbox"/> Funerari	<input type="checkbox"/> Otro tem	Aprovechamiento relieve	
						<input type="checkbox"/> Grietas y fisuras	<input type="checkbox"/> Desplacados
						<input type="checkbox"/> Espeleotemas	
DESCRIPCIÓN							
<p>Motivo antropomorfo formado por un trazo vertical que se bifurca en la parte inferior para figurar unas piernas en forma de ángulo, y se engrosa en la parte superior para formar la cabeza. Sobre ella, parece haberse representado algún tipo de tocado o peinado. Los brazos se representan en forma de trazo curvado hacia abajo. Aparece asociado al motivo 19.</p>							
Calco figura				Calco panel			
							
Calco grupo							
							

Ejemplo de ficha elaborada con el programa *FileMaker Pro* (segunda parte).

5. Estilo y Arte Esquemático: Precisiones de concepto



Estilo y arte rupestre

El concepto de estilo ha sido ampliamente debatido en la Historia del Arte, si bien los intentos por unificar y sistematizar el uso del término no han permitido alcanzar un consenso en el que tuviesen cabida las distintas teorías planteadas (Carr y Neitzel, 1995: 3). Las posturas más críticas han llegado al rechazo total del concepto, alegando que su indefinición y amplitud le restan utilidad práctica (Bednarik, 1995; Domingo, 2005: 11).

En el campo del arte rupestre el estilo ha constituido una herramienta fundamental desde los inicios de la investigación, conceptualizándose de forma diferente según las corrientes teóricas imperantes. Los estudios estilísticos, basados en el análisis del aspecto externo de las figuraciones y los cambios observables en los temas, técnicas o forma de las mismas, sirvieron para la sistematización de unos motivos de difícil comprensión y encuadre cronológico indefinido. La propia denominación del ciclo de arte Esquemático se basa en criterios estilísticos.

No obstante, en raras ocasiones los autores han explicitado de qué forma empleaban el concepto, como denuncian algunos trabajos elaborados en los últimos años en los que se dedica

un gran esfuerzo a la reflexión teórica sobre el estilo en arte rupestre (Cruz Berrocal, 2004; Domingo, 2005; Martínez Bea, 2009; Domingo y Fiore, 2013). En este sentido, resulta altamente significativo el título escogido por I. Domingo para su trabajo, *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones* (2005). Creemos que sintetiza bien la conceptualización del estilo en el estudio de arte rupestre, una herramienta de probada utilidad y recurso inevitable, a pesar de los problemas que presenta, a los que nos referimos a continuación.

Para profundizar en las variaciones estilísticas dentro de un ciclo artístico determinado, en primer lugar debemos establecer qué entendemos por estilo, qué atributos del mismo permiten definir las variaciones entre unos y otros y qué información se puede inferir de los grupos resultantes (Carr y Neitzel, 1995: 3; Rosenfeld y Smith, 1997: 407; Domingo, 2005: 9; Martínez Bea, 2005a: 444).

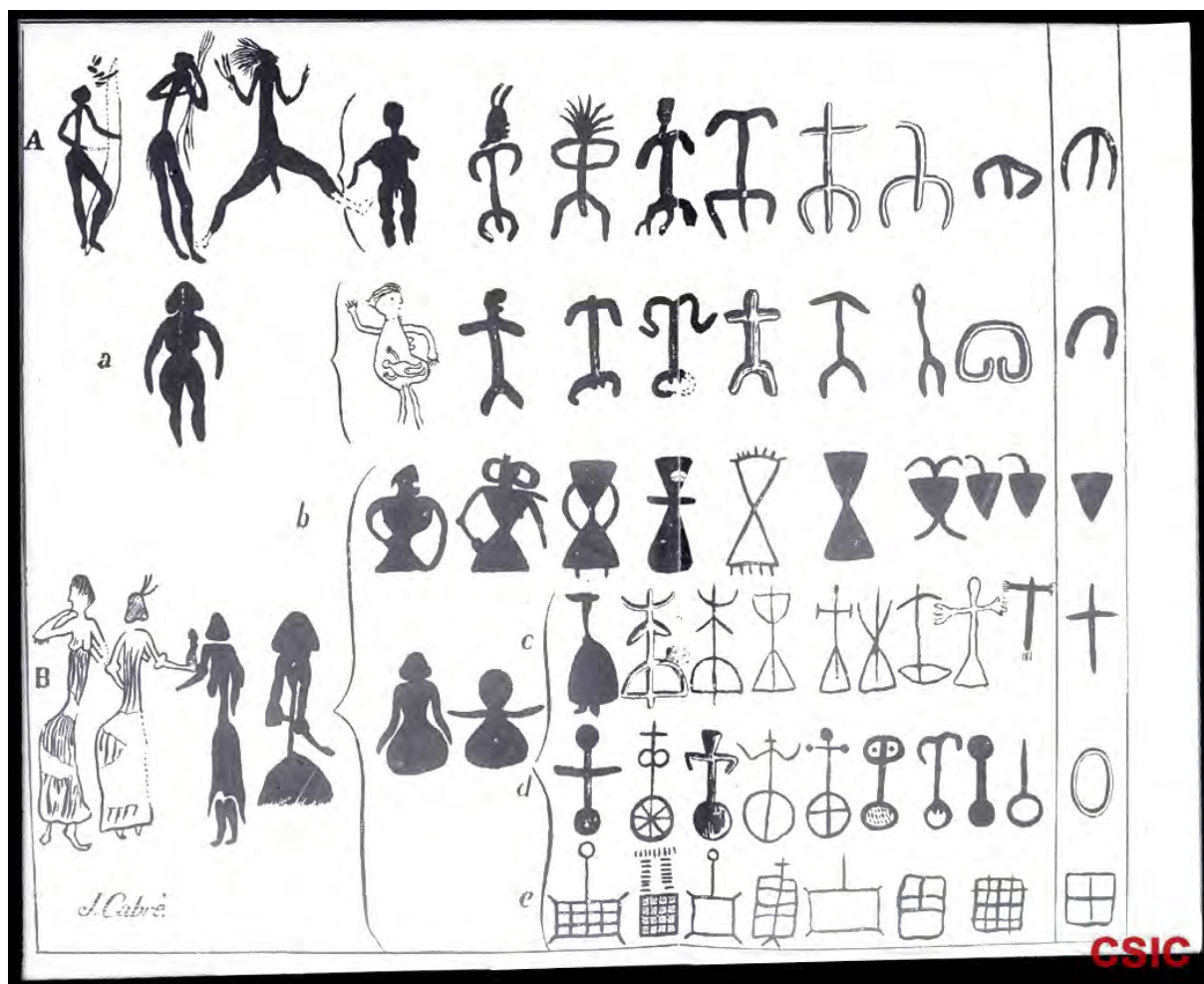
En los estudios de arte rupestre subyace la concepción del estilo entendido como unos patrones propios de un lugar y una cronología, pero la determinación precisa del concepto ha ido variando en función de los distintos marcos teóricos. La escuela histórico-cultural lo define como una serie de reglas dentro del complejo cultural que se traducen en la reproducción de ciertos modelos (apreciables en motivos decorativos, elección de los colores, formas, temas y técnicas) y que permiten el reconocimiento de grupos arqueológicos. El estilo serviría así para delimitar grupos regionales y seriaciones cronológicas (Domingo y Fiore, 2013: 7105). La principal innovación introducida por la Arqueología postprocesual y la Arqueología Social fue la atribución de un papel activo al estilo, considerando que transmite información sobre el grupo o de tipo individual, ya sea de forma consciente y deliberada o de forma pasiva.

I. Domingo considera que son estilísticamente definatorios los atributos de un artefacto *“(ya sean formales, decorativos -formas de distribución, composición y utilización del espacio gráfico-, tecnológicos y funcionales) que, reproducidos de forma más o menos sistemática en espacio y/o tiempo, permiten reconocer agrupaciones significativas que reflejan entidades sociales de diversa magnitud y, por ende, permiten entender el estilo como un medio de comunicación de identidad, ya sea consciente o inconsciente, que permite aproximarnos a las sociedades pasadas y que debe ser analizado a diversas escalas con la finalidad de reconocer la dimensión de las entidades sociales que lo produjeron”* (Domingo, 2005: 28).

Aun cuando se alcanza cierto consenso con respecto a qué entendemos por estilo y las variables que permiten definirlo, quedan abiertas otras cuestiones relativas al tipo de información que podemos inferir a partir del estudio estilístico. De manera potencial, el estilo puede proporcionarnos información a distintos niveles. En primer lugar, sobre la autoría de las

grafías, a nivel personal o de grupo; por otro lado, sobre la existencia de redes sociales; finalmente, debemos considerar si esta información ha sido incorporada de manera consciente por el grupo, como elemento de identidad, o bien es un reflejo inconsciente de la sociedad que la produjo (Carr y Nietzel, 1995: 6; Domingo, 2005: 10).

El estilo ha servido para el establecimiento de secuencias cronoculturales; esto es, desde los comienzos de la investigación se equiparó estilo a fase cronológica (Carr y Neitzel, 1995: 3; Domingo, 2005: 13; Wintcher, 2011: 37). No obstante y para el caso del arte Esquemático, se advierte ya en fechas tempranas que la secuencia lineal propuesta, de mayor naturalismo a mayor esquematismo, no aparece siempre en este orden en los casos de superposición. Acosta, en su gran obra de síntesis, indica explícitamente que figuras esquemáticas comparten espacios, e incluso las de tipo naturalista aparecen por encima de las más esquemáticas (Acosta, 1968: 18). Las investigaciones llevadas a cabo en la década de los años 90 del siglo XX marcaron un punto de inflexión en esta concepción del estilo como marcador cronológico y en las secuencias evolutivas lineales. Las dataciones directas de C14 sobre pinturas paleolíticas pusieron en evidencia la complejidad del registro y cuestionaron las secuencias evolutivas clásicas. Lorblanchet y Bahn acuñaron la expresión “post-stylistic era” (Lorblanchet y Bahn, 1993), para indicar la desconexión de cronología y estilo. Este último quedaba restringido a la definición de los convencionalismos formales, que podrían definir distintos grupos, funciones o cronologías, entre otros parámetros. Bednarik se mostró muy crítico hacia el empleo de las secuencias estilísticas en su artículo, “an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock-art” (Bednarik, 1995). Rosenfeld y Smith, apoyándose en los estudios etnográficos, mostraron la complejidad del concepto de estilo y la contemporaneidad de varios estilos dentro de un mismo grupo y cronología. No obstante, defendieron la utilidad del concepto de estilo en el estudio del arte rupestre prehistórico, donde debía emplearse de forma complementaria a las dataciones absolutas (Rosenfeld y Smith, 1997: 409). Otros autores, como J. J. Alcolea y C. González han defendido que el abandono absoluto de las secuencias estilísticas es una reacción desmesurada. Las dataciones absolutas deben emplearse como complemento al estudio estilístico y el debate no puede recaer exclusivamente en la fiabilidad de los sistemas de datación (Alcolea-González y González-Sainz, 2015).



Secuencia evolutiva propuesta por J. Cabré, de mayor naturalismo a mayor esquematismo.

Las observaciones realizadas en trabajos de tipo etnográfico demostraron la posibilidad de que existan varios estilos con distintas funciones en el seno de una misma sociedad y cronología, evidenciando por tanto que el estilo no indica necesariamente una variación temporal y geográfica (Smith, 1994: 253 -citada en Domingo, 2005-; Domingo, 2005: 13; Domingo y Fiore, 2013: 7107)⁵. Traemos a colación la argumentación de P. Acosta quien señaló, en referencia al término esquematismo y su idoneidad para abarcar figuraciones no completamente esquematizadas: “*Simply, and for me it is basic, there would be to attempt to capture and understand the mental approach and the spiritual, psychic, resources of some painters, artists or not, who lived in societies that would not impose the use of a sharp and exclusive schema, allowing for the plasmation in the rocks of forms less simplified. Although an artistic expression responds to*

⁵ I. Domingo introduce un matiz que limita la posibilidad de que dos estilos correspondan a dos funciones dentro de un mismo grupo y cronología: esta autora considera que cuando dos estilos conviven en un mismo abrigo rocoso no puede hablarse de dos funciones distintas, puesto que las pautas de comportamiento de un grupo implican la reserva de espacios determinados para actividades específicas (Domingo, 2012: 313).

un planteamiento y actitud determinados, a mi entender no tiene por qué reflejarse matemáticamente siempre esta cuestión. Me pregunto por qué no se puede conceder la posibilidad de que dentro del mundo de los esquemas, se manifestase, aunque no sepamos la motivación exacta, lo que podríamos llamar una mayor capacidad narrativa formal sobre algún aspecto cultural determinado. Y en este punto podrían entrar en juego posibles sustratos pictóricos en zonas determinadas, cuestión que siempre hay que tener presente, así como los márgenes cronológicos” (Acosta, 1983: 16). Esto es, cabe pensar que existiese cierta libertad en el tratamiento formal de la imagen, no siendo el arte Esquemático una manifestación rígidamente canónica.

Autores como I. Cobas, siguiendo los postulados de la arqueología postprocesual, han señalado la necesidad de tener en cuenta el papel del individuo en la plasmación de las formas artísticas, aunque siempre dentro del marco de un ideario compartido por la colectividad (Cobas, 2003: 19). Esta investigadora introduce para el estudio de las manifestaciones artísticas decorativas los conceptos de *estructura profunda* y *estructura superficial*. Estructura profunda se refiere a las características comunes y permanentes que permiten hablar de un estilo, mientras que la noción de estructura superficial es más flexible y recoge los puntos de variabilidad que permiten hablar de variedades o tendencias (Cobas, 2003: 22).

Frente a esta postura, algunos autores han apoyado precisamente el argumento contrario, que el arte prehistórico estaría sometido a unas reglas precisas y que debemos apoyarnos en la existencia de estos supuestos modelos para descartar todo aquello que haya sido pintado conforme a un estilo esquemático pero no responda a las convenciones temáticas adscritas con seguridad al arte prehistórico. V. Baldellou propuso “..., con el fin de establecer las denominaciones más consistentes es necesario subirnos al monte, es decir, permitir que sean los propios esquemas los que nos las impongan: el arte perteneciente a las sociedades primitivas es siempre una manifestación rígidamente canónica y sujeta a unas convenciones de fuerte arraigo. (...) También deberíamos ser muy estrictos y rigurosos en la concesión de tal etiqueta de marca: hay que poner bajo sospecha todo aquello que se salga del repertorio gráfico que pudiéramos considerar “tradicional” del arte Esquemático. En los modos de expresión prehistóricos no caben los inventos, las innovaciones o las improvisaciones fuera de guión y, si realmente queremos librar al arte esquemático de añadidos adúlteros, mejor será que en este trance pequemos más por defecto que por exceso” (Baldellou, 2013: 215).

Convenciones, por otra parte, muy escasas e inseguras, dada la rareza y parquedad de los testimonios de arte mueble conocidos por el momento, únicas muestras que permitirían adscribir determinadas formas de hacer a marcos cronoculturales concretos. B. Samaniego plantea, en la misma dirección, que los sistemas gráficos normativos desarrollados por las sociedades prehistóricas para canalizar la expresión simbólica no responden a procesos

progresivos sino a “*eventos de invención creativa*” y que el arte prehistórico implica convenciones que limitan la “*capacidad arbitraria de significar, tal y como lo entendemos en la actualidad*” (Samaniego, 2013: 57 y 58).

Ya A. Leroi-Gourhan alegó, para el caso del arte Paleolítico, que las clasificaciones culturales no servían para sistematizar las manifestaciones artísticas, puesto que los cambios en el arte no responden a las mismas motivaciones que los producidos en los útiles (1971). R. de Balbín y P. Bueno, siguiendo esta reflexión, consideran que los cambios en las manifestaciones gráficas marcan unas etapas que no coinciden necesariamente con los cambios observados en la cultura material y que “*describen mejor el cambio, por ser la grafía más profunda y constitutiva que los útiles de trabajo cotidiano*” (Balbín y Bueno, 2016: 25).

Resulta interesante el apunte de A. Wintcher, quien señala que la investigación sobre estilo y tipologías en la bibliografía sobre el arte rupestre peninsular siempre ha estado encaminada a afinar la cronología de las grafías, dejando de lado cuestiones como la causa por la que los estilos difieren entre sí o su distribución geográfica (Wintcher, 2011: 37). No obstante, debemos añadir que el desconocimiento del contexto preciso de buena parte de las manifestaciones gráficas postpaleolíticas limita en la práctica las inferencias que podamos realizar en esta dirección⁶.

Por otro lado, señalamos la dificultad de establecer paralelismos a partir de variables estilísticas, cuestión bien estudiada desde la Historia del Arte⁷. Máxime en el caso del arte Esquemático, en el que la simplicidad de las formas y los recursos técnicos empleados, sumado a la universalidad de los temas, impiden establecer bases seguras para relacionar las manifestaciones gráficas de las distintas regiones.

I. Domingo sistematizó las limitaciones derivadas del estudio del estilo, evidenciadas por los estudios del arte Paleolítico y los estudios de tipo etnográfico (Domingo, 2005: 31): grafías adscritas a una misma cronología pueden presentar notables diferencias a nivel técnico y estilístico; un mismo grupo puede desarrollar dos o más estilos respondiendo a funcionalidades diversas; los límites de un estilo no tienen por qué coincidir con el territorio de un grupo; y

⁶ Pächt (1986: 52): “incluso el que no se interesa por una cronología exterior y sólo se preocupa por el sentido y el contenido de la creación artística, no puede prescindir de aquella. La determinación del periodo y el autor no es sólo una cuestión de ordenamiento material, sino una cuestión vinculada a la averiguación del contenido esencial”.

⁷ Pächt (1986: 82): “Con frecuencia la magnitud de la concordancia expresa poco acerca del grado de relaciones de parentesco recíprocas, y ello es aplicable a otros fenómenos de semejanza. Es decir, muchas concordancias notorias carecen de capacidad demostrativa. La semejanza alcanzará el grado de parentesco de familia cuando se comprenda y demuestre que las concordancias de detalles son el síntoma de un idéntico principio de conformación subyacente”.

finalmente, las influencias estilísticas pueden ser mayores entre grupos diferentes que dentro de la propia entidad social, cuando ésta abarca un territorio muy extenso. Por otra parte, todas las posibles inferencias que se pueden realizar a nivel teórico sobre las manifestaciones gráficas se topan en la práctica con nuestro desconocimiento del contexto socio-cultural en que fueron realizadas, lo que limita enormemente la información que podemos extraer. No sabemos quiénes podían pintar (si todos los miembros de la sociedad, o estaba restringido a algunos de ellos), el grado de libertad de creación, las motivaciones, el contexto público o privado, el carácter ritual o prosaico, etc⁸.

No obstante, esta misma autora concluye defendiendo la validez del concepto de estilo en el ámbito arqueológico: “*la problemática ambigüedad del concepto se puede superar aceptando que el estilo puede operar a diversas escalas y, en función de ellas, tener diversos significados*” (Domingo, 2005: 25). Es decir, el estilo puede entenderse como una manifestación o un reflejo de una identidad colectiva o individual, puede responder a funciones diferentes dentro de una misma sociedad y tiempo. Asimismo, esta autora considera que el término puede emplearse tanto para individualizar los ciclos postpaleolíticos (Levantino, Esquemático, Macroesquemático), como para definir las variantes dentro de cada uno de ellos.

En definitiva, ninguna teoría puede explicar por sí misma todos los aspectos de la variación estilística (Carr y Neitzel, 1995: IX). La seriación cronológica es sólo una de las posibilidades interpretativas para la existencia de diferentes estilos, teniendo en cuenta que la variabilidad estilística puede responder igualmente a otras motivaciones, como la diferente funcionalidad de las grafías.

Como Domingo, creemos que el estilo es un concepto ambiguo pero útil y necesario en el estudio del arte rupestre. La dificultad de encerrar todas las grafías estudiadas en categorías bien definidas pone en evidencia que nos enfrentamos al estudio de una realidad multiforme, donde la indefinición cronológica es uno de los principales escollos a la hora de establecer fronteras precisas.

Por otra parte, no podemos perder de vista que las categorías que manejamos han sido creadas a partir de las convenciones de representación de la sociedad contemporánea occidental. Dicha clasificación no tiene que coincidir necesariamente con las que operaban entre las sociedades prehistóricas productoras de las grafías. Esto es, lo que actualmente consideramos

⁸ Cf. Roe (1995: 40-43): este autor presenta dos extensas listas, en las que ofrece una amplia relación de factores individuales y de tipo social y contextual que influyen en el estilo, así como en su interpretación.

un mismo ciclo artístico podría agrupar manifestaciones gráficas correspondientes a diferentes realidades; y, al contrario, podríamos estar separando artificiosamente grañas que presentan convenciones representativas diferentes y en cambio pertenecen a una misma realidad sociocultural.

En síntesis, en este trabajo manejamos el concepto de estilo entendido como una serie de pautas de representación que caracterizan a un determinado grupo, una etapa cronológica, un ámbito geográfico y una función y que se reflejan en las formas, los temas, la utilización del espacio gráfico y la tecnología. La variación de dichas pautas permite establecer diferencias estilísticas, con independencia de la información que podamos extraer a partir de su estudio. Únicamente la aparición de nuevas evidencias que establezcan atribuciones cronológicas más precisas nos permitirá poner en relación las manifestaciones gráficas con los grupos que las produjeron.

Artes Esquemáticos

P. Torregrosa señalaba en su trabajo de 1999 que la proliferación de publicaciones sobre arte Esquemático en la Península Ibérica no había sido acompañada de una reflexión teórica sobre el concepto de esquematismo (Torregrosa, 1999: 23). En los últimos años este panorama ha cambiado, con la publicación de destacados trabajos de reflexión teórica como los mencionados más arriba, las tesis de I. Domingo (2005) y M. Martínez-Bea (2005a), aunque referidas al arte Levantino; y fundamentalmente el trabajo de M. Cruz Berrocal (2004). Por nuestra parte, creemos que la reflexión teórica no ha estado nunca ausente, aunque se haya reflejado de manera más o menos implícita en trabajos de carácter general. La crítica a la expresión arte Esquemático y a su imprecisión ha estado presente desde los trabajos del propio H. Breuil y ha sido recogida por multitud de autores que se han dedicado al estudio de estas manifestaciones gráficas. Más aún, el debate sobre el estilo ha sido una constante en el trabajo de algunos investigadores, como A. Beltrán (1989a, 1989b, 1990) o M. Hernández (2006a: 201), avivado en ciertos momentos por la introducción de nuevos conceptos tales como el Macroesquematismo o el Lineal-geométrico.

J. L. Sanchidrián se hace eco en su *Manual de Arte Prehistórico*, texto de referencia para el estudio del arte prehistórico peninsular, del uso excesivo y acrítico que se ha hecho del término Esquemático (Sanchidrián, 2001: 438). Este autor recoge distintas variaciones que ya fuesen listadas por A. Márquez, quien recopiló algunas de las distintas denominaciones empleadas en la bibliografía: Pintura Esquemática (o Arte Esquemático Clásico), Arte Esquemático Negro Subterráneo, Grupo de Solacueva o Esquemático-Abstracto, los grabados del noroeste o petroglifos gallegos, grabados al aire libre y Arte Megalítico (Márquez, 2001: 266). Esta misma autora señala que la diversidad de términos refleja una voluntad por consignar la complejidad de esta manifestación artística, el reconocimiento de la existencia de grupos diferentes bajo el factor común del empleo de esquematismos. La diferenciación de dichos grupos está limitada una vez más por la falta de un contexto preciso para la mayoría de las manifestaciones gráficas. En muchos casos la distinción viene marcada por el soporte empleado, la ubicación de las grafías o la técnica empleada, sin suponer necesariamente que se trate de categorías excluyentes. Un mismo grupo podría ser responsable de varias de estas manifestaciones gráficas.

En palabras de Balbín, “nos encontramos ante un concepto poco definido y mal regionalizado” (Balbín, 1989: 17). Este autor había realizado anteriormente su propia propuesta de clasificación del arte Esquemático en grupos: megalítico, galaico-portugués, esquemático pintado, esquemático levantino y vasco-pirenaico (Balbín, 1989: 21-22).

Se cuestionan los dos términos de la expresión “arte Esquemático”. Por una parte, son muchos los autores que han puesto en duda lo apropiado del término “arte” para hacer referencia a las manifestaciones gráficas prehistóricas (Taçon y Chippindale, 1998: 6; Heyd, 2012; Martínez Bea, 2005a; Mingo, 2009; Moro y González, 2012: 266 y 269). Se entiende que se trata de un anacronismo y que el concepto resulta restrictivo en cuanto que se asimilan las grafías prehistóricas a la concepción del arte creada por la sociedad europea moderna. Otros autores, sin embargo, han defendido la validez del término arte para hacer referencia a las manifestaciones gráficas prehistóricas, en cuanto que son un medio de expresión de las ideas, donde estilo, temática, significado y funcionalidad tienen igual valor (Martínez Bea, 2005a; Bea, 2009).

En este trabajo utilizaremos el término “arte” de manera convencional, dado que se trata de una etiqueta ampliamente aceptada, aun cuando reconozcamos que otros títulos definen mejor esta realidad y que las evidencias gráficas prehistóricas no responden necesariamente al concepto de arte manejado por la sociedad contemporánea occidental.

En cuanto a la denominación “Esquemático”, el debate afecta por un lado a la aplicación del término a un ciclo artístico con una adscripción cronológica y geográfica determinada (aunque no haya sido bien precisada por el momento), pues es evidente que el recurso gráfico aparece ya en las manifestaciones gráficas paleolíticas, donde conviven motivos de tipo naturalista y gran profusión de detalles con meros esquemas y abstracciones; y su uso se prolonga hasta épocas recientes⁹ (Beltrán, 1989a: 163; Beltrán, 1990: 280; Lorblanchet, 1977: 47).

No obstante, ninguna propuesta terminológica alternativa se ha impuesto sobre el empleo de la denominación “Esquemático”. Buena parte de los investigadores se han pronunciado a favor de mantener esta denominación (Alonso y Grimal, 1996: vol. II, p. 178). Acosta precisó “Pero ya que la calificación de este arte como esquemático ha tomado carta de naturaleza en la investigación prehistórica, creo que habrá que conceder necesariamente un mayor margen de amplitud, aunque sea en sentido convencional, al concepto de Esquemático, dado que no todos los motivos son simples esquemas dentro de él” (Acosta, 1983: 15). Con ello reconocía la existencia de figuraciones más complejas que aquellas que se reducen a formas geométricas simples y remitía a una forma de hacer que incluía temas, técnicas y apariencia de las figuras. Arte Esquemático continúa siendo un título operativo entre los investigadores, siempre desde

⁹ Clegg realiza un análisis sobre el significado con que se emplean las palabras esquema y esquemización en el estudio del arte prehistórico (1977).

el reconocimiento de que abarca una realidad amplia y multiforme que por el momento y a la espera de poder realizar mayores precisiones cronoculturales, no podemos definir más exactamente.

Por otro lado, se cuestiona que el epígrafe de arte Esquemático sirva para dar cabida a tantas expresiones gráficas como suelen adscribirse bajo este título. “Cajón de sastre” o “saco sin fondo” ha sido de hecho la expresión preferida por los investigadores para denunciar que la categoría arte Esquemático, cuyas convenciones gráficas han sido peor precisadas que las del arte Paleolítico o el arte Levantino, ha servido para agrupar representaciones de tipos muy diversos, con escasa capacidad crítica (Balbín, 1989: 18; Baldellou, 1989: 8; 2013: 213; Torregrosa, 1999: 23). M. Hernández señaló específicamente el motivo de la cruz cristiana, que aparece tan frecuentemente en pinturas y grabados de épocas medievales y modernas y que en ocasiones se ha catalogado como arte Esquemático (Hernández, 2006a: 201).

R. Rincón denunció el uso indiscriminado del término “Esquemático” para manifestaciones tan variadas y propugnó la profundización en los estudios regionales para una mejor definición del fenómeno, para “*dar un giro a la rapidez y osadía con la que algunos especialistas tratan de encajar dentro de los periodos clásicos los hallazgos “atípicos” que se vienen sucediendo; un método demostradamente fallido y que intenta perpetuar terminologías confusas*” (Rincón, 1993: 39). También R. de Balbín defendió la caracterización de zonas como base de la investigación, esto es, la definición del desarrollo regional del arte Esquemático, que puede variar en cuanto a extensión cronológica o influencias (Balbín, 1989: 24). Otros trabajos más recientes apuntan en esta misma dirección: A. Wintcher señala que se ha producido una progresiva simplificación de los estilos reconocidos en el arte postpaleolítico peninsular, lo que dificulta el reconocimiento de variaciones locales o regionales, de diferencias dentro de un mismo estilo o de convergencias entre dos estilos diferentes. Cada estilo comprende una gran variedad en términos regionales, geográficos y cronológicos (Wintcher, 2011: 19, 36). I. Domingo ha señalado igualmente que las aproximaciones globales permiten alcanzar una visión general válida, pero enmascaran o minimizan diferencias entre grupos locales o regionales, mostrando una falsa homogenización cultural (Domingo, 2012: 312-313). Como M. Bea, creemos que la definición de desarrollos regionales resulta básica, si bien la comparación entre varios grupos locales es posible, a partir del establecimiento de similitudes y especificidades (Martínez Bea, 2009: 173).

La diversidad morfotécnica se ha traducido en la proliferación de términos que tratan de recoger esta variabilidad. Estos calificativos han gozado de distinto grado de aceptación entre los investigadores: *seminaturalista*, *semiesquemático*, *esquemático abstracto*... se han empleado

generalmente de manera intuitiva¹⁰, mientras que en algunos casos se han intentado establecer fronteras más o menos precisas y de carácter convencional entre unos y otros. E. Ripoll propuso la normalización de los términos *realismo* o *naturalismo*, *estilización*, *esquematismo* y *abstracción* para sustituir otros empleados de forma subjetiva por cada autor (Ripoll, 1987: 13). R. Viñas propuso individualizar el estilo *semiesquemático* (grafías del conjunto naturalista con rasgos esquemáticos) y el *seminaturalista* (representaciones del conjunto esquemático con tendencia hacia el naturalismo) (Viñas, 1992: 430). Soria Lerma y López Payer presentaron una propuesta para delimitar objetivamente el índice de naturalismo o esquematismo, que no ha gozado de aceptación entre los investigadores (Soria Lerma y López Payer, 1989: 154-155). El debate quedó reflejado en las discusiones de la II Reunión de Prehistoria Aragonesa, donde se propuso la diferenciación entre arte esquemático de tendencia geométrica y arte esquemático de tendencia naturalista (Baldellou, 1989). Más recientemente, autores como M. Bea han mantenido esta distinción de dos subestilos. Este autor considera como *semiesquemáticas* las figuraciones que carecen de muchos rasgos secundarios, no necesarios para la identificación del motivo, pero que no están realizadas mediante simples trazos lineales, aspecto que considera definitorio del esquematismo propiamente dicho. Fija en número de tres los rasgos secundarios que han de ser identificados para considerar una figura como semiesquemática. Bea reserva la categoría de *subnaturalista* para aquellas figuras que cuentan con perfectos paralelos de tipo naturalista, pero que presentan determinadas convenciones “exageradas”, como una incorrecta proporción de los miembros, o carencia de ciertos detalles anatómicos. Asimismo, distingue tres subgrupos dentro de esta categoría: *subnaturalista estilizado*, *subnaturalista volumétrico* y *subnaturalista de influencia naturalista*, cuya aplicación creemos que queda restringida a las manifestaciones del ciclo Levantino (2005a: 495 y 500). No obstante, este autor reconoce que en ocasiones la distinción entre semiesquemático y subnaturalista podría depender de la habilidad del autor. Utrilla también se refirió a las dificultades de aplicación de lo que denomina “estilo de transición al esquematismo” para el caso aragonés. Esta investigadora habla indiferentemente de semi/subnaturalista por un lado, y semi/subesquemático por el otro, haciendo referencia con el primero a las figuras que conservan ciertos rasgos naturalistas, mientras que con el segundo se englobarían las más próximas al puro esquematismo. Utrilla advierte de la imprecisión de los términos, que se convierten en un cajón de sastre en el que catalogar todos aquellos motivos que no se avienen con las características prototípicas de los otros estilos (Utrilla, 2000: 43). No obstante, la autora presenta una serie de figuraciones del arte aragonés que considera responden

¹⁰ Ver la crítica de Carrasco Rus *et al.* (1985: 95).

a este estilo: las pinturas de Doña Clotilde, El Pajarejo y Barfaluy, y algunas figuras de Remosillo y Los Estrechos.

Otros autores, en cambio, han señalado la arbitrariedad de estos títulos. Beltrán indicó que son una “cómoda manera de eludir los problemas con periodos motejados de pre, protos, epis, semis o subs añadidos a las manifestaciones culturales que no sabemos cómo situar cronológicamente o definir conceptualmente” (Beltrán, 1990: 280). La propia P. Acosta indicó en su trabajo de síntesis el recurso al concepto de *semiesquematismo* como manera de reflejar una variabilidad formal, sin atribuirle de hecho un carácter de evolución morfológica de estilos naturalistas a otros más esquemáticos. Otros investigadores han indicado expresamente que es esta acepción la que emplean; es el caso de Viñas (1992: 114) o de V. Baldellou, quien especifica que “tales calificaciones [seminaturalista y semiesquemática] responden únicamente a cuestiones descriptivas, las que atañen, sin más, a la apariencia física de las representaciones, y que están por completo desprovistas de toda alusión a lo que pudiera sonar a eslabones formales intermedios dentro de un proceso evolutivo entre dos estilos pictóricos determinados” (2013: 215). Lorblanchet propuso que ante la imprecisión de los términos *naturalismo*, *estilización*, *esquemización* y *abstracción*, sería más correcto hablar de “tendencias” (Lorblanchet, 1977: 49). En la misma línea, Alonso y Grimal argumentaron que el naturalismo no puede considerarse como una variable del arte Esquemático, que consideran básicamente abstracto, por lo que resultaría más apropiado hablar de “ciertas referencias a la realidad” (Alonso y Grimal, 1996: vol. II, p. 178).

M. Cruz Berrocal ha sugerido que la dualidad entre *naturalismo* y *esquematismo* es hasta cierto punto artificial, porque se construye a partir de nuestras convenciones representativas. Por ello, propone una revisión de estos conceptos, que son clave en la elaboración de tipologías para el estudio del arte postpaleolítico (Cruz Berrocal, 2004: 154). Sin embargo, y aun aceptando y teniendo en consideración esta realidad, creemos que no disponemos de otras herramientas conceptuales con las que abordar el estudio del arte prehistórico. Como bien apuntó A. Rodrigues Martins, la terminología empleada refleja el pensamiento sociocultural contemporáneo, pero sirve para establecer una uniformización que permita el entendimiento general (Rodrigues Martins, 2014: 27).

Finalmente, debemos admitir la posibilidad de que ciertas manifestaciones gráficas que han sido clasificadas como esquematismos prehistóricos correspondan en realidad a un arte popular de edad indeterminada, al que ya se refirió Beltrán: “Hay que concluir, pues, que hay un arte sin edad, infantil y de tiempos históricos, cuya identificación no está sujeta a las normas

estéticas de su tiempo, por lo que no es posible calificarlo estilísticamente” (Beltrán, 1989b: 104).

En este trabajo, siguiendo a Torregrosa, quien recogió las propuestas de conceptualización del arte Esquemático más ampliamente empleadas por los investigadores (Torregrosa, 1999: 32), definimos el arte Esquemático como una manifestación gráfica prehistórica, que incluye expresiones pintadas y grabadas sobre soporte parietal o mueble. Se desarrolla en toda la Península Ibérica y en el contexto del Mediterráneo. En el territorio de la Península Ibérica se inicia en el Neolítico Antiguo y su perduración y evolución es desigual dependiendo del área geográfica, llegando al menos hasta la Edad del Bronce. Entre los temas que integran el corpus iconográfico se cuentan motivos de tipo abstracto y otros que pueden identificarse con figuras existentes en la realidad, representados siempre con los trazos mínimos que permitan su identificación. Los temas representados son a menudo figuras aisladas o grupos de figuras cuya relación no se puede precisar; no obstante, en algunas ocasiones pueden identificarse verdaderas escenas con un contenido narrativo, aunque no podamos alcanzar su significado último¹¹. En este trabajo abordaremos la Pintura Rupestre Esquemática, encuadrada en la tradición estilística del arte Esquemático postpaleolítico.

¹¹ En este punto debemos matizar la definición de Torregrosa, quien al referirse a los temas afirma que el arte Esquemático “representa motivos aislados”, Torregrosa, 1999: 33.

Propuesta de clasificación estilística para la Pintura Esquemática

Autores como I. Domingo e I. Cobas propugnan que los análisis estilísticos deben ser integrales, contemplando tres niveles: formal, funcional y tecnológico (Cobas, 2003: 22; Domingo, 2005: 10)¹². Nuestro estudio abarcará fundamentalmente la dimensión formal. El estudio tecnológico requiere una revisión exhaustiva y específica de los trazos y los pigmentos y ciertos conocimientos técnicos. El análisis funcional no puede sino conjeturarse para el caso del arte prehistórico. Se pueden aventurar hipótesis que contemplen la existencia de diferentes funcionalidades para explicar la variabilidad estilística dentro del ciclo esquemático, pero el carácter inmaterial de dichas funciones está fuera del alcance del prehistoriador.

I. Domingo defiende la posibilidad de emplear el término “estilo” para definir distintas realidades, tanto la existencia de artes postpaleolíticos diferenciados (Macroesquemático, Levantino, Esquemático), como la variabilidad interna apreciable dentro de cada uno de ellos (Domingo, 2005: 28). Consideramos que se trata de una propuesta válida, máxime teniendo en cuenta los argumentos presentados más arriba sobre la imposibilidad de relacionar un estilo y una unidad social determinada. De este modo, el concepto de estilo se emplearía como mero descriptor de la variación de las pautas de representación. No obstante, hemos creído más operativo incorporar el esquema de clasificación planteado por P. Utrilla y M. Bea (Martínez Bea, 2005a; Utrilla y Martínez-Bea, 2009). Siguiendo la propuesta de estos autores:

Estilo hace referencia a la variabilidad morfológica y técnica en las grafías. Distinguimos esquemático, naturalista y seminaturalista. Diferimos con respecto a la sistematización de Utrilla y Bea en cuanto que no compartimos que “abstracto” sea un estilo, como proponen estos autores (Utrilla y Martínez-Bea, 2009; Utrilla, 2013: 225). Consideramos que los tipos abstractos lo son en cuanto que no podemos identificarlos con elementos existentes en la realidad, pero las convenciones estilísticas con que se representan responden a los mismos patrones que rigen las representaciones esquemáticas. Por tanto, abstracto habría de considerarse una variante temática y no un estilo diferenciado, desde nuestro punto de vista.

Por otra parte, empleamos el término *seminaturalista* con valor descriptivo y funcional, que informa sobre la existencia de motivos que no responden a una representación naturalista ni a un completo esquematismo, sino a una forma intermedia entre ambas convenciones. El abanico

¹² Cobas, para el estudio de la decoración de arte mueble, se refiere al análisis de todos los elementos que conforman la cultura material mueble, morfología, técnica y decoración, Cobas, 2003: 22.

es muy amplio e incluye representaciones con mayor tendencia hacia el naturalismo y otras más próximas al esquematismo. La tendencia al naturalismo puede apreciarse en aspectos como la figuración de los volúmenes, la representación de detalles anatómicos o la plasmación de actitudes dinámicas. La distinción de estas características no siempre resulta clara, por el contrario descansa en percepciones subjetivas que hacen que un mismo motivo pueda ser clasificado en diferentes categorías por distintos autores. No obstante, creemos que cualquier intento por establecer una diferenciación neta entre unas y otras derivaría en la creación de límites completamente artificiales y carentes de significado. Los intentos realizados en este sentido no han gozado de una aceptación suficiente entre los investigadores, quizá por la dificultad práctica de asignar determinadas grafías a uno u otro grupo. Por tanto, rechazamos la distinción arbitraria entre semiesquemático, seminaturalista, subnaturalista, subesquemático y optamos por englobar todas las representaciones bajo una misma denominación, “seminaturalismo”.

De manera complementaria, consideramos las nociones de figurativo, no figurativo y abstracto. Definimos como motivos *figurativos* aquellos en los que puede establecerse su identificación con elementos existentes en la realidad; *abstractos*, aquellas figuraciones que no podemos relacionar con elementos existentes en la realidad; y reservamos el concepto de *no figurativos* para aquellos trazos y manchas cuya intencionalidad no podemos establecer.


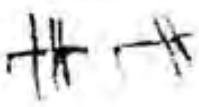



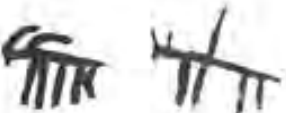

Consideramos como motivo abstracto aquel en que no existe correspondencia formal entre significante y significado (Lorblanchet, 1977: 49; Cobas, 2003: 26). Lorblanchet, quien reflexionó sobre el significado y uso de los términos esquemático, abstracto, estilizado, realista o naturalista, distingue entre motivos no figurativos, que dice pueden ser resultado de procesos diversos, e incluso simples marcas sin significado (manchas difusas, trazos indeterminados); y abstracto, que implica una intencionalidad (Lorblanchet, 1993a: 211).

Habitualmente se ha atribuido una interpretación de carácter simbólico a las grafías abstractas y al arte Esquemático en general, frente a otras formas de arte naturalista, cuya interpretación se suponía más prosaica (Baldellou, 2013: 215). No obstante, como muchos investigadores han puesto en evidencia, el hecho de que podamos relacionar los motivos representados con la realidad no significa que la interpretación coincida con el motivo representado. Como indica Balbín, “*cualquier sistema de expresión cuenta con resortes simbólicos o convencionales que vienen a indicar cosas diversas*” (Balbín, 1989: 18). Cabe recordar también la distinción que hizo Luquet entre “realismo visual”, entendiendo por ello lo que el ojo percibe; y “realismo intelectual”, lo que la mente sabe (Luquet, 1910: 415).






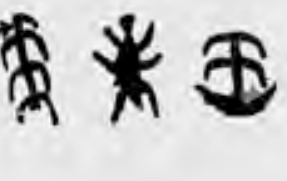
Como Lorblanchet, pretendemos calificar formas y no significados, aceptando que un motivo figurativo puede reflejar contenidos de tipo simbólico y, al contrario, motivos que calificamos como abstractos pueden aludir a realidades cotidianas. No obstante, la distinción de manchas indeterminables frente a los motivos abstractos que hace este autor sí implica una clasificación más compleja y arriesgada, ya que supone una interpretación de la intención de sus autores (Lorblanchet, 1993a: 214).

Continuando con la propuesta de clasificación de Utrilla y Bea, *Ciclo* supone una atribución cronocultural de las manifestaciones gráficas, al margen de la actual indefinición de la misma. Nuestro campo de estudio es el ciclo esquemático postpaleolítico, centrándonos en las manifestaciones rupestres pintadas.

Tipo recoge los temas y la variabilidad interna dentro de un mismo estilo, variaciones formales que podrían responder a diferencias de carácter regional, temática, o bien a una evolución de un estilo dentro de un ciclo concreto.

	Subraturalista Semiesquemático	Esquemático	Abstracción
Gallinero y Palomera			
Remosillo			
Los Estrechos I			
Forau del Cocho			

Cuadro de estilos en la figura animal, según Utrilla y Martínez Bea (2009).

	Subnaturalista Semiesquemático	Esquemático	Abstracto
Remosillo			
Los Estrechos I			

Cuadro de estilos en la figura antropomorfa, según Utrilla y Martínez Bea (2009).

Problemas en torno al Lineal-Geométrico y el Macroesquemático

El Lineal-geométrico se definió en su vertiente rupestre por la pintura de motivos de tipo geométrico, no figurativo, normalmente en color rojo e infrapuesta a motivos de tipo levantino clásico (Fortea, 1974; Beltrán, 1989a: 17).

Nos sumamos a la tendencia manifestada en trabajos recientes a considerar el arte Lineal-Geométrico únicamente como una expresión gráfica sobre soporte mueble, como consecuencia de los problemas que presentan los yacimientos y las secuencias gráficas esgrimidas en favor de su existencia (Hernández, 1987: 80). Entre otros argumentos, se ha señalado su escasez y el hecho de que aparece siempre vinculado al arte Levantino (Cruz Berrocal, 2004: 134 y 165). Al menos, consideramos que no hay argumentos suficientes para defender su existencia en los conjuntos estudiados en el Alto Aragón. El principal argumento lo encontramos en el yacimiento de Labarta, que hasta ahora había sido también el principal apoyo en favor de la presencia de un arte de estilo esquemático infrapuesto a motivos de tipo naturalista (Baldellou, 1987a: 72; Beltrán, 1989a: 17; Utrilla, 2000: 45). El reestudio del abrigo ha permitido comprobar que las grafías de tipo esquemático están en realidad por encima de las figuras naturalistas. Beltrán defiende también la presencia de Lineal-Geométrico en Los Chaparros de Albalate (Beltrán, 1989a: 17). No obstante, cabe señalar que autores como Utrilla y Bea defienden el empleo de la expresión Lineal-Geométrico al menos para el caso aragonés y para dar cabida al grupo de manifestaciones esquemáticas abstractas de tipo geométrico (Utrilla y Martínez Bea, 2009: 116).

Entre las posibles interpretaciones, cabe pensar que fuese una manifestación gráfica realizada por los mismos grupos responsables del arte Levantino, o bien que los motivos adscritos al Lineal-Geométrico correspondan en realidad al Esquemático (Cruz Berrocal, 2004: 165).

Tampoco creemos que pueda mantenerse la existencia de elementos macroesquemáticos en territorio aragonés, que Utrilla y Calvo identificaron en el yacimiento de Les Coves de Baldellou (Montes *et al.*, 2006: 100), siguiendo la propuesta de M. Hernández sobre la existencia de un territorio de influencia macroesquemática (Hernández y Martí 2001: 261; Hernández, 2006a: 204). La revisión del conjunto ha permitido descartar la representación de pequeños dedos al final de los motivos en zigzag, aspecto que se había considerado como marcador de la presencia de grafías correspondientes a este ciclo artístico, aunque la propia Utrilla indicó en la

publicación del conjunto que podría tratarse de simples rebabas dejadas por la aplicación del pigmento mediante pincel (Montes *et al.*, 2006: 100, nota al pie 6). No obstante, y aunque no se reconozca el Macroesquemático como tal, consideramos que motivos como los zigzags de Les Coves de Baldellou podrían corresponder a lo que se ha denominado como Esquemático Antiguo, como se discute en capítulos posteriores (Martínez García, 2004). Utrilla identificó algunos rasgos característicos de los temas macroesquemáticos (aunque sin las dimensiones que presentan las figuras alicantinas), también en ciertos motivos de La Coquinera (Obón), Regacens (Colungo-Asque), Los Estrechos (Albalate), Barfaluy (Bárcabo-Lecina) y Remosillo (La Puebla de Castro) (Utrilla, 2000: 46).

6. Marco teórico.

Cronología



En el estudio del arte rupestre el caballo de batalla ha sido y sigue siendo la cronología.

La falta de precisión cronológica impide contemplar objetivamente la existencia o no existencia de coetaneidad entre manifestaciones artísticas de caracteres diferentes, tanto en un área geográfica determinada como a escala peninsular; esta cuestión es de sumo interés para la comprensión de la dinámica poblacional prehistórica.

(P. Acosta, 1984: 31).

El arte Esquemático fue adscrito desde el inicio de la investigación a una cronología postpaleolítica, de modo que no estuvo sujeto al amplio “trasiego cronológico” al que se refieren A. Alonso y A. Grimal al hablar del arte Levantino, haciendo alusión a las muy diversas cronologías atribuidas a esta manifestación gráfica (Alonso y Grimal, 1994). No obstante, la determinación cronológica precisa de las manifestaciones esquemáticas no es unánime entre los distintos investigadores, como consecuencia de la escasez de marcadores de los que disponemos y de una distinta lectura de los mismos¹³.

¹³ Para un repaso de las diferentes teorías sobre cronología y origen de los horizontes artísticos postpaleolíticos, cf. Hernández Pérez, 2007, 2009; Torregrosa, 1999.

El problema de la periodización del arte Esquemático ha tratado de resolverse a partir de diferentes indicadores, tales como la asociación a yacimientos arqueológicos -siempre problemática por la inseguridad de la relación entre depósitos y grafías, máxime cuando una misma estación presenta varios momentos de ocupación-; la existencia de superposiciones, que indican una seriación y no una cronología absoluta; y finalmente, la comparación con paralelos en piezas de arte mobiliario procedentes de niveles con una adscripción cronocultural conocida.

El descubrimiento de paralelos en materiales de arte mueble permitió determinar un marco cronológico para el arte Esquemático entre el Neolítico Antiguo y la Edad del Hierro, ampliamente aceptado por todos los investigadores. No obstante, hoy por hoy resulta difícil establecer una periodización interna, dada la gran extensión geográfica y temporal de muchos de los temas identificados y la imposibilidad de fijar adscripciones cronoculturales precisas para cada uno de los conjuntos.

Si en la década de los ochenta del siglo XX el hallazgo de paralelos muebles en niveles arqueológicos bien datados marcó un hito en el estudio de los esquematismos peninsulares, permitiendo vincular parte de estas manifestaciones a grupos arqueológicos precisos, en los últimos años los avances parecen proceder de dos frentes: por un lado los estudios territoriales, que tratan de vincular las manifestaciones gráficas con las dinámicas de poblamiento y los grupos culturales identificados a partir de otras formas de cultura material, incluyendo en la reflexión las otras variantes de arte postpaleolítico. Por otro lado, las novedades en el estudio del arte postpaleolítico de la mitad occidental peninsular. Consideradas durante mucho tiempo como una manifestación tardía de este arte, han proporcionado información clave para la comprensión del fenómeno en la Península Ibérica.

A ello debe unirse la incorporación de las técnicas de datación absoluta en el estudio del arte postpaleolítico. Estos sistemas, hasta ahora restringidos a las manifestaciones gráficas realizadas con sustancias orgánicas, se han extendido a otro tipo de evidencias. La aplicación de estas técnicas augura un futuro prometedor, a pesar de que se encuentran todavía en fase inicial y su uso no está extendido, además de proporcionar rangos y no dataciones directas de la pintura propiamente dicha.

La cuestión cronológica en la historiografía

Desde las primeras referencias textuales a las manifestaciones del ciclo Esquemático postpaleolítico, y aun cuando no se hablaba todavía de “arte Esquemático”, las grafías fueron

adscritas a una cronología postpaleolítica y desvinculadas del arte “franco-cantábrico”, a diferencia de lo que ocurrió con el arte Levantino. Gómez Moreno, tras la difusión de las pinturas del yacimiento de Cogul, publicó su artículo “Pictografías andaluzas”, donde recogía manifestaciones esquemáticas y proponía para ellas una cronología posterior a la paleolítica (Gómez Moreno, 1908; Díaz-Andreu, 2002: 110). J. Cabré asoció las pinturas del sur peninsular a un momento neolítico en su síntesis sobre el arte prehistórico español (Cabré, 1915). Según relata E. Hernández Pacheco, en la *Exposición de Arte Prehistórico Español* celebrada en 1921 los calcos de pinturas esquemáticas se colocaron junto a materiales neolíticos, a modo de contextualización (Hernández Pacheco, 1921). También H. Breuil, en su catálogo de pintura rupestre esquemática de la Península Ibérica, estableció paralelos con materiales muebles neolíticos y calcolíticos (Breuil, 1933-35).

El triunfo de las tesis difusionistas, que relacionaban el arte Esquemático con la llegada de prospectores de metales próximo-orientales, llevó a situar el inicio de este ciclo artístico en la Edad de los Metales. En este contexto, sólo F. Jordá defendía una cronología anterior, proponiendo el comienzo del Esquemático en el Neolítico. Este autor situaba el inicio del ciclo Esquemático a finales del Neolítico, el mayor desarrollo en el Calcolítico y contemplaba una perduración hasta los comienzos de la Edad del Hierro, con una evolución desde lo abstracto, lineal y esquemático hasta un cierto “realismo antropomórfico” (Jordá, 1983: 7). Este mismo autor presentó un trabajo en el que comparaba los tocados representados en el arte Levantino y el Esquemático con modelos del Mediterráneo oriental (Jordá, 1973).

M. Almagro respaldó en sus trabajos la teoría ya enunciada, entre otros, por E. Hernández Pacheco (Hernández Pacheco, 1921: 12 y 13; Ripoll, 2001: 270), oponiéndose a la opinión que consideraba el arte Levantino como paleolítico, mayoritaria en ese momento. Almagro contemplaba una evolución lineal para el arte rupestre prehistórico, según la cual el arte Levantino derivaría del Paleolítico y perduraría durante el Mesolítico y hasta el momento de arribada de colonizadores agrícolas y metalúrgicos, a quienes correspondería el arte Esquemático. Los “*atrasados pueblos cazadores de las regiones montañosas del levante español*” mantendrían un arte de tipo naturalista (Almagro, 1954: 16).

Igualmente, P. Bosch Gimpera contemplaba una evolución lineal: consideraba que el arte Levantino era de cronología paleolítica, mientras que el seminaturalista -derivado del anterior-, se habría desarrollado en el Mesolítico y Neolítico, presentando una versión “degenerada” en las sepulturas megalíticas. El Esquematismo propiamente dicho comenzaría a mediados del III m., alcanzando su cénit en el Calcolítico según los paralelos de ciervos

esquemáticos en los vasos campaniformes, y persistiendo hasta la Edad del Bronce en determinados signos convencionales, como círculos concéntricos o laberintos (Bosch Gimpera, 1968: 71; 1970: 69).

También E. Ripoll consideró el arte postpaleolítico peninsular como una secuencia lineal: el arte Esquemático sería la última fase de la evolución del Levantino, en cuyas figuras puede apreciarse el proceso tendente a la estilización de las representaciones humanas, a lo que habrá que sumar la llegada de influencias exteriores (Ripoll, 1968, 2001).

En las obras de A. Beltrán y P. Acosta de 1968 estos autores presentaron posturas homologables en cuanto al desarrollo del arte Esquemático, con algunas matizaciones. Ambos investigadores rompen con la idea predominante de una evolución lineal y continua. Identifican una tendencia hacia la esquematización en las últimas fases del arte Levantino, diferenciada de la introducción de elementos del Mediterráneo oriental que originan el arte Esquemático propiamente dicho. Defienden que una evolución continua desde el Levantino sólo sería aplicable al Levante peninsular, mientras que el Esquemático se extiende por toda la Península (Beltrán, 1982: 61 y 62).

Beltrán consideraba que el Esquemático se inició en el Neolítico, desarrollándose a partir de influencias próximo-orientales y de las culturas indígenas y alcanzando un esquematismo geométrico durante la Edad del Bronce (Beltrán, 1989a: 35; 1993: 165).

P. Acosta propuso un doble origen en dos etapas, a las que se refirió como “esquematismo” y “fenómeno esquemático”. La primera etapa comprendería el desarrollo de la tendencia estética esquematizante, mientras que el “fenómeno esquemático” supondría la suma de los elementos autóctonos y elementos importados (Acosta, 1984: 33). Por tanto, Acosta matizó la tesis difusionista que había propuesto en 1968 para destacar la relevancia de los elementos peninsulares en el proceso. También se aprecia una evolución de sus ideas en la consideración de la aportación autóctona: si anteriormente había explicado la tendencia a la esquematización como una “degeneración” apreciada en las fases finales del arte Levantino, en obras posteriores aparta el arte Levantino del discurso global del ciclo Esquemático y prefiere tener en consideración únicamente los paralelos muebles.

Fue J. Fortea quien sistematizó los presupuestos para la datación del arte rupestre: superposiciones, paralelos con arte mueble y relación con los materiales arqueológicos al pie de las pinturas (Fortea, 1974). Además, este autor marcó un nuevo hito en la cronología al definir el horizonte artístico Lineal-Geométrico, cuya datación había sido fijada por el hallazgo de paralelos muebles en nivel arqueológico. Dado que algunos motivos de tipo Levantino aparecían superpuestos a otros pertenecientes a este ciclo artístico, se consideró

que el origen y desarrollo del arte Levantino debía situarse a partir del VI m. BC, fecha del nivel donde aparecían las plaquetas grabadas del yacimiento de La Cocina. Fortea desarrolló su propuesta a partir de una observación ya realizada por Beltrán: los paralelos de las plaquetas de la cueva de Cocina y determinadas grafías rupestres, ciertos motivos abstractos de La Araña, La Sarga, Cantos de la Visera II, Labarta y Los Chaparros. Beltrán agrupó estas representaciones bajo la denominación de “pre-levantino” y planteó su semejanza con las plaquetas procedentes de niveles azilienses y postmagdalenenses de la costa cantábrica y el sur de Francia (Beltrán 1989a: 17). Además, Fortea identificó pinturas parietales en la Cueva de Cocina, cubiertas por niveles arqueológicos que determinaban su pertenencia al Epipaleolítico Geométrico.

A comienzos de la década de 1980 la publicación de paralelos de arte mueble permitió situar el inicio del Esquemático en el Neolítico Antiguo. Primero A. Marcos publicó varios ejemplos procedentes de yacimientos valencianos, que puso en relación con otros de origen peninsular y próximo-orientales. En el caso de estos últimos, señaló la coexistencia de motivos esquemáticos con otros de tipo naturalista en soportes pertenecientes a un mismo marco cronocultural (Marcos, 1980-81). En 1988 se publicó un corpus del arte rupestre de Alicante, y otro con las cerámicas decoradas con motivos esquemáticos, macroesquemáticos y levantinos (Hernández *et al.*, 1988).

Posteriormente, el equipo de J. Carrasco estableció una periodización para el arte Esquemático andaluz, basándose también en paralelos muebles aparecidos en esta área (Carrasco *et al.*, 1983). Según Carrasco, el Esquemático se iniciaría en el Neolítico Antiguo, para alcanzar un primer gran desarrollo en el Neolítico Medio de Cuevas y un segundo desarrollo coincidiendo con la fase Millares I, finalizando en la Edad del Bronce en un momento difícil de precisar. Al mismo tiempo, planteaba el posible origen de algunos tipos esquemáticos ya en los momentos finales del Paleolítico Superior, idea sobre la que insistió en publicaciones posteriores (Carrasco *et al.*, 2006a: 110; Carrasco *et al.*, 2006b).

López Payer y Soria Lerma, quienes hicieron lo propio para el núcleo de Sierra Morena, establecieron un desarrollo para el Esquemático entre el Neolítico Final y el Calcolítico (1988).

En el *Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático en la Península Ibérica*, celebrado en 1982 en Salamanca, se presentó un nuevo arte postpaleolítico, el Macroesquemático (Hernández Pérez y C.E.C., 1983; Hernández Pérez, 2000b: 242). El hallazgo de paralelos muebles para el arte Macroesquemático, bien fechados en niveles de Neolítico Antiguo Cardial, provocó un cambio en las propuestas del inicio cronológico del arte Levantino, ya

que éste aparecía superpuesto al Macroesquemático. En consecuencia, el Levantino debía ser necesariamente posterior, o al menos contemporáneo al desarrollo del Macroesquemático, y por tanto de cronología neolítica. Esta hipótesis fue impulsada especialmente por los investigadores de la escuela valenciana, Martí, Hernández Pérez y Bernabeu, quienes se fijaron no sólo en los paralelos con la cerámica cardial, sino también en la distribución territorial de yacimientos y estaciones de arte rupestre (Martí y Hernández Pérez, 1988; Hernández Pérez, Ferrer y Catalá, 1994).

Algunos autores han rechazado la identificación del Macroesquemático como un horizonte artístico autónomo, considerando que las diferencias formales con el Esquemático son mínimas y el Macroesquemático está restringido a un espacio geográfico muy limitado, por lo que debería entenderse como una variante espacial del primero (Mateo, 2005: 163).

Hernández Pérez, tras la definición del horizonte Macroesquemático, ha defendido la contemporaneidad de los estilos Levantino y Esquemático, basándose en los paralelos muebles y determinadas superposiciones (Hernández y C.E.C., 1983).

Sin embargo, algunos investigadores continúan defendiendo el origen epipaleolítico del arte Levantino. Alonso y Grimal aceptan la coincidencia temporal de ambos horizontes, pero subrayan que las superposiciones de arte Levantino sobre Esquemático son una minoría, de modo que debe esclarecerse en qué momento de desarrollo del Levantino coinciden. Consideran que en el yacimiento de Cantos de la Visera los motivos levantinos superpuestos corresponden a fases tardías de su evolución (Alonso y Grimal, 1996: 277-279).

En los últimos años han aparecido nuevos trabajos que, siguiendo esta línea, se han ocupado de la sistematización y actualización de los paralelos con el arte mueble. Una de las recopilaciones más completas y actualizadas es la de P. Torregrosa y M. F. Galiana, quienes se ocuparon de todo el Levante peninsular (2001). Destacamos igualmente el trabajo de B. Martí, quien recopiló las cerámicas que habían sido consideradas paralelos de arte Esquemático en la zona nororiental de la Península (2006). Este autor concluyó que los testimonios de arte mueble evidencian la fragmentación en tiempo y espacio de lo que habitualmente se considera un mismo ciclo artístico (2006: 123). Para el área sur peninsular, el equipo de J. Carrasco publicó en 2006 una puesta al día de los trabajos presentados en la década de los ochenta, reafirmando en la propuesta de periodización del Esquemático para Andalucía (Carrasco *et al.*, 2006a y 2006b). En el caso del arte rupestre aragonés, destacaremos los trabajos de P. Utrilla, V. Baldellou y M^a J. Calvo, a los que nos referimos de forma más extensa posteriormente (Baldellou y Utrilla, 1999b; Utrilla y Baldellou, 2001-2002; Utrilla y Calvo, 1999).

Filiación de los artes postpaleolíticos

En cuanto al origen del arte Esquemático, lo que Torregrosa denominó el “factor espacial”, las propuestas han ido variando al compás de las corrientes teóricas imperantes y los descubrimientos realizados. Frente a la tradicional dicotomía entre quienes defienden un origen local (autoctonistas) y quienes oponen una procedencia exterior (difusionistas), han surgido diversas propuestas que conjugan la llegada de aportes externos con la importancia de las poblaciones locales en la conformación de este ciclo artístico. Se discute no sólo si el Esquemático es producto de ideas y concepciones artísticas presentes en la Península o por el contrario deriva de nuevas mentalidades introducidas por nuevos pobladores, sino también su relación con otras formas de arte postpaleolítico, que no pueden obviarse en su desarrollo. La evolución histórica de los diferentes horizontes artísticos postpaleolíticos debe estudiarse de forma conjunta en el territorio peninsular y, de hecho, las propuestas cronológicas para arte Levantino, arte Esquemático y la definición de nuevos horizontes artísticos postpaleolíticos han condicionado mutuamente la comprensión de los restantes ciclos.

Breuil, inspirado por los trabajos de autores como L. Siret, estableció las bases de la tesis difusionista, considerando el arte Esquemático como una importación de poblaciones eneolíticas procedentes del Mediterráneo oriental, que habrían encontrado una tradición artística local (Breuil, 1933: 29). La búsqueda de paralelos orientales ha estado presente en los principales trabajos elaborados hasta la década de los setenta, siguiendo una tendencia que quedó reflejada en las obras de síntesis del periodo. Es el caso del texto de Acosta de 1968.

También Beltrán destacó en varios trabajos el aporte de ideas y creencias llegadas del Mediterráneo oriental a partir del IV m. BC y difundidas desde el foco del sudeste peninsular (Beltrán, 1982: 7; 1989a: 73). Este autor señaló que el origen del Esquemático a partir del Levantino resulta discutible, puesto que la dispersión geográfica del primero es mucho más amplia. Según Beltrán, el arte Esquemático respondería a nuevas ideas de tipo religioso, funerario y artístico, que no encontrarían ningún sustrato artístico precedente en el sur peninsular, mientras que en el Levante entrarían en contacto con una tradición artística anterior, que aportaría elementos a la nueva corriente (Beltrán, 1982: 61 y ss.; 1998: 143). Entre los elementos procedentes del Próximo Oriente sitúa los ídolos oculados, los bitriangulares, los halteriformes, los hombres en phi y los hombres abeto.

La multiplicación de los estudios locales permitió relativizar el aporte exterior y valorar los desarrollos autóctonos (Pellicer y Acosta, 1982; Carrasco y Pastor, 1983). Jordá sintetizó muy bien esta tendencia: “*El abandono de las tesis del difusionismo a ultranza, la*

revalorización de los procesos autóctonos y la revisión de las aportaciones del llamado “milagro oriental” a nuestras antiguas culturas, han servido para poner de relieve la independencia del desarrollo de las mismas, originando en consecuencia nuevos puntos de vista” (Jordá, 1983: 8). Este autor defendió que la diversidad regional de las manifestaciones esquemáticas sería consecuencia de los desarrollos locales de creencias religiosas originadas en la propia península Ibérica.

C. Olària planteó una evolución continua entre Paleolítico y Levantino, considerando que se produce una transición desde los grabados naturalistas del tardiglaciario, que después se combinan con pintura, para finalmente quedar sólo esta última. Por último, esta línea quedaría sustituida por el desarrollo de nuevas grafías asociadas a nuevas creencias (Olària, 2005-2006).

Es bien conocida la teoría de Llavori de Micheo, quien propuso que el arte Levantino habría surgido entre grupos de cazadores-recolectores de filiación epipaleolítica debido al conflicto de competencias territoriales, económicas y socioculturales generado por la llegada y el contacto con poblaciones de economía productora -y autores de las grafías esquemáticas-. Llavori de Micheo relacionó este ciclo artístico con los responsables del complejo Epipaleolítico Geométrico (Llavori de Micheo, 1988-1989). Las representaciones pictóricas de estos grupos constreñidos a las serranías constituirían un intento por demarcar el territorio.

También mantienen un origen exterior A. Alonso y A. Grimal, quienes consideran que la amplia distribución del arte Esquemático en todo el ámbito mediterráneo impide asignarle un origen peninsular (1996: 286).

E. Ripoll relacionó el arte Levantino con la cerámica cardial. Este autor señaló que las convenciones estilísticas del Levantino son las mismas que las del arte Paleolítico y que la aparición de figuras humanas esquemáticas puede rastrearse desde finales del Paleolítico o el Epipaleolítico. No obstante, reconocía la ausencia de manifestaciones que prueben la continuidad entre ambos (Ripoll, 1970, 2001).

Hernández Pérez y Martí señalaron el origen mediterráneo del primer Neolítico y, con él, de algunas de las imágenes que caracterizan al arte Macroesquemático, como los orantes (2001: 257), y otros temas que podrían haberse incorporado en distintos momentos. No obstante, se inclinan por considerar un origen autóctono y quizá múltiple. La aportación indígena se manifestaría también en la modificación de determinados temas; por ejemplo, el empleo de soliformes para representar los ojos, que no se aprecia en los modelos orientales (Mateo, 2005: 159).

Arte rupestre y contextos arqueológicos

Al estudio de los paralelos en arte mueble y las estratigrafías cromáticas se sumaron los trabajos que consideran los contextos arqueológicos regionales en relación con las manifestaciones gráficas. Entre los autores que han enfocado el estudio de las dinámicas del arte postpaleolítico desde el análisis del marco arqueológico a nivel global, cabe destacar los trabajos de Hernández Pérez y Martí en relación con el modelo dual de neolitización.

Estos autores relacionaron el contexto arqueológico de las comarcas alicantinas con la presencia de arte postpaleolítico en la zona (Hernández Pérez y Martí, 2001). Así observaron que sólo aparecía representada en el registro arqueológico la primera fase del Epipaleolítico (A), mientras que no se habían detectado niveles de las fases B y C. Por tanto, los yacimientos de Neolítico cardial eran ocupaciones *ex novo* en la región estudiada. De ello se infería que tanto el Macroesquemático como el Levantino, que aparece superpuesto al primero, debían corresponder necesariamente a una cronología neolítica, no habiendo posibilidad de que el Levantino formase parte de una tradición anterior, inexistente en este territorio (Martí, 2003: 72). En definitiva, y sumando el argumento de los paralelos muebles, estos autores admitían una datación neolítica para los tres horizontes artísticos, al menos en cierto momento de su desarrollo y para esta área.

Utrilla y Calvo también señalaron la asociación del Levantino “clásico” con yacimientos neolíticos con tradición de Epipaleolítico geométrico en el Bajo Aragón (Els Secans, Plano del Pulido, Abrigo de Ángel). Así, estas autoras aceptan la propuesta de Hernández Pérez y Martí de considerar el desarrollo de este arte en contextos epipaleolíticos, probablemente en cronología neolítica (Utrilla y Calvo, 1999).

No obstante, Mateo ha cuestionado el argumento de la falta de poblamiento en la fase B propuesto por los autores de la escuela valenciana. Este investigador señala que la única diferencia existente entre las fases A y B es el porcentaje de triángulos y trapecios, aspecto que considera insuficiente para poder hablar de una diferencia cultural. Este mismo autor presenta el caso aragonés, para el que afirma que la asociación entre yacimientos epipaleolíticos y arte Levantino y yacimientos neolíticos y Esquemático, impide mantener una cronología neolítica para el Levantino (Mateo, 2005: 161).

El equipo de V. Villaverde señaló la imposibilidad de resolver la cuestión de si el Levantino tiene su origen en un Mesolítico en vías de neolitización o bien en un horizonte plenamente neolítico exclusivamente a partir del análisis de la temática o la arqueología espacial, pues todas las hipótesis de trabajo plantean problemas. Apuntan al potencial de las dataciones absolutas y al desarrollo de las secuencias arqueológicas a nivel regional

(Villaverde *et al.*, 2012: 33). Extendemos esta consideración al estudio de la cronología del arte postpaleolítico en general, pues por el momento los paralelos muebles y el estudio del poblamiento sólo pueden informarnos sobre la existencia del arte Esquemático ya en cronología de Neolítico Antiguo, pero no sobre su origen y perduración temporal.

Por su parte, Martí y Juan-Cabanilles definieron un “territorio cardial”, que estaría señalado por la presencia de arte Macroesquemático y sus paralelos cerámicos (1997). Torregrosa y Galiana ampliaron la propuesta considerando que la existencia de paralelos de arte mueble con motivos del horizonte Esquemático también debería aceptarse como marcador de los territorios cardiales (Torregrosa y Galiana, 2001: 167). Estas autoras consideran que el arte Macroesquemático y Esquemático corresponden a una misma “unidad sociocultural”, los primeros neolíticos cardiales, apoyándose en el hecho de que las grafías esquemáticas aparecen por toda la costa oriental y septentrional del Mediterráneo, siguiendo el recorrido de la neolitización. Para apoyar su argumentación se refieren a los paralelos formales que ya pusiera de relieve J. Guilaine (1994).

Torregrosa, por su parte, considera que se ha magnificado la importancia del sudeste como foco difusor del arte Esquemático y que actualmente no se puede sostener la idea de un único punto de origen. Esta autora opina que todos los grupos neolíticos “puros”, o al menos los cardiales, aceptando que la penetración de la neolitización se produce desde distintos puntos, desarrollarían manifestaciones gráficas de tipo esquemático, actuando como focos difusores. Por tanto, se trataría de un proceso múltiple y complejo (Torregrosa, 1999: 29-32).

Los horizontes artísticos “pre-levantinos”

a debate

La identificación del horizonte Lineal-Geométrico por parte de Fortea (1974) proporcionó un término *post quem* para el desarrollo del arte Levantino, que aparecía superpuesto a este. El contexto estratigráfico de las plaquetas de la Cueva de Cocina y la aparición en este mismo yacimiento de grafías rupestres, cubiertas por sedimento y adscritas al Epipaleolítico Geométrico, permitieron determinar un marco cronológico preciso para este tipo de manifestaciones.

Con anterioridad, Beltrán se había ocupado en varios textos de lo que denominó pinturas “prelevantinas”, las cuales aparecían en toda el área del arte Levantino y siempre por debajo de las pinturas de este ciclo, por lo que consideraba que correspondían a una cronología anterior y un concepto estético distinto (Beltrán, 1986; 1989a: 17).

Beltrán cuestionaba la existencia de un periodo sin manifestaciones artísticas entre el final del arte paleolítico naturalista y la aparición de los geometrismos en soportes muebles azilienses y epipaleolíticos del este peninsular. Consideraba que este supuesto vacío podría llenarse con ejemplos mobiliarios procedentes de la costa cantábrica y el sur de Francia, de estratos postmagdalenenses, que probarían la prolongación del arte paleolítico en esta etapa (Beltrán, 1989a: 17). Además de los ejemplos de arte mueble, citaba otras grafías adscritas al Epipaleolítico: algunos motivos animales naturalistas grabados en yacimientos de la Val Camonica (Luine y Mezarro), o los ciervos de la roca F-155 de Fratel (Valle del Tajo, Portugal), la cierva grabada de Sant Gregori de Falset (Tarragona), el bóvido de Levanzo, los grabados de Murat (Rocamadour) o el bóvido naturalista grabado de La Borie del Rey. Opinión que también fuera planteada por Graziosi, dentro del concepto de “provincia mediterránea”, según el cual se mantendrían las convenciones del Gravetiense hasta el desarrollo de los esquematismos. La consecuencia sería la prolongación de los convencionalismos naturalistas en fecha postpaleolítica y la aparición de los esquematismos con anterioridad al desarrollo del Levantino, sin establecer la relación estilística entre Linear-Geométrico, Levantino y Paleolítico (Beltrán, 1989a: 25, 1998: 33).

Beltrán identificó motivos del llamado Linear-Geométrico en varios yacimientos aragoneses, después recogidos también por Calvo: los zigzags de Los Chaparros (Albalate del Arzobispo), Labarta (San Pelegrín-Alquézar), Barfaluy (Lecina-Bárcabo) (Calvo, 1993: 572). Calvo añadió que en el caso aragonés los zigzags se encontraban tanto superpuestos a motivos levantinos (Labarta), como infrapuestos (Los Chaparros), aunque esta última superposición es objeto de debate en la actualidad.

Por su parte, I. Barandiarán señaló la amplia extensión temporal de los motivos de tipo geométrico, aunque esto no indique necesariamente una pervivencia en sentido estricto. Según señala este autor, algunas representaciones del arte mueble del Paleolítico cantábrico “prefiguran temas del arte mueble postpaleolítico” (Barandiarán, 1987). Se refiere seguidamente a los escaleriformes de El Pendo, Altamira o Cueto de la Mina, cuadrículas complejas de Candamo, El Pendo y Abauntz. Y presenta otros ejemplos epipaleolíticos y neolíticos que pone en relación con el geometrismo de Cocina. Ya Fortea había señalado la convivencia de motivos naturalistas y otros de tipo lineal-geométrico en El Parpalló (1974: 231).

En el lado opuesto, muchos autores se han mostrado críticos ante la distinción del Lineal-Geométrico como horizonte artístico autónomo (Hernández Pérez y Martí, 2001: 256; Mateo, 2002: 52; 2005: 161; Hernández Pérez, 2006b: 20).

Alonso y Grimal, quienes defienden un origen epipaleolítico para el arte Levantino, cuestionan algunos elementos de datación: por una parte, no aceptan que las cerámicas de la Cova de l'Or sean paralelos de arte Levantino, argumentando que las diferencias técnicas no pueden deberse únicamente a los diferentes soportes (Alonso y Grimal, 1994: 58; 1996: 282). Por otra parte, consideran de tipo levantino y no Lineal-Geométrico las pinturas parietales de la Cueva de Cocina y les asignan una datación de 5600 a.C., en concordancia con un episodio de ocupación epipaleolítica de la cueva. Defienden que no hay argumentos suficientes para individualizar como ciclo artístico las manifestaciones que Beltrán agrupó bajo el título de pre-levantino, al menos en su manifestación rupestre. Consideran que los motivos de La Araña, La Sarga y Cantos de la Visera II no responden a una identificación común más allá de su carácter abstracto (Alonso y Grimal, 1994: 60; 1996: 282-283).

Mateo también rechazó el paralelo de la cerámica de l'Or con el arte Levantino, por considerar que las diferencias formales son muy marcadas. Asimismo, rechazó los argumentos que sustentan la existencia de una fase “pre-levantina” y defendió una cronología preneolítica para el arte Levantino (Mateo, 2002; 2005: 162).

Siguiendo a estos autores, J. Aparicio ha defendido igualmente la adscripción levantina y cronología mesolítica de las pinturas parietales de Cocina (Aparicio, 2001: 9). Además, este investigador cree que el arte Levantino es una derivación del Paleolítico y que el Macroesquemático debe fecharse en el Calcolítico. Una opinión que no ha gozado de repercusión en la investigación, por cuanto se aceptan como válidos los paralelos de motivos macroesquemáticos y representaciones presentes en la cerámica cardial.

La asignación de una cronología epipaleolítica al arte Levantino reposa sobre varios argumentos difíciles de comprobar o rebatir: los temas pintados en el arte Levantino, que reflejarían un modo de vida cazador-recolector; la coincidencia de las áreas de distribución de Levantino y yacimientos epipaleolíticos; y, finalmente, la pervivencia de grupos de cultura epipaleolítica en cronología neolítica. Autores como Hernández Pérez y Martí han rechazado el argumento iconográfico, defendiendo que la discusión no puede basarse en el supuesto significado de las escenas, sino que debe apoyarse en el estudio de los contextos (Hernández Pérez y Martí, 2000-2001: 254; Martí, 2003: 70).

En los últimos años ha predominado la datación neolítica del arte Levantino, debido fundamentalmente a los paralelos muebles, las superposiciones y el estudio de los contextos arqueológicos regionales en el País Valenciano y Aragón. No obstante, no faltan las voces críticas que, sin negar la existencia de arte Levantino en cronología neolítica, defienden que este hunde sus raíces en momentos anteriores. Para ello se basan en las evidencias, cada vez

más numerosas, que muestran la continuidad de manifestaciones gráficas en cronologías finipaleolíticas. El descubrimiento de nuevos ejemplos en los últimos años, repartidos por todo el Mediterráneo septentrional y la Península Ibérica, hace imposible seguir hablando de ruptura total. Aunque la referencia a ciertos casos ha sido recurrente en la bibliografía y han sido insistentemente señalados por autores como Beltrán o Carrasco Rus, los autores que han expuesto más claramente la tesis de la continuidad en los últimos años son P. Bueno y R. de Balbín, presentando ejemplos tanto de arte naturalista como de arte esquemático (Bueno y Balbín, 2016). También R. Viñas ha defendido recientemente la existencia de conexiones paleolíticas en los orígenes de la tradición levantina (Viñas *et al.*, 2016). Este autor destaca el hecho de que se obtienen fechas *ante quem* para motivos levantinos de áreas periféricas de este ciclo, anteriores a las fechas calibradas más antiguas del Neolítico ibérico. Esto señalaría la existencia de grafías más antiguas en otras zonas (Viñas *et al.*, 2016: 106).

Hacia una periodización del Esquemático. Arte Esquemático Antiguo

Se han realizado distintos intentos por esclarecer la evolución de un ciclo artístico tan amplio y extendido como el Esquemático. Las periodizaciones internas no resultan sencillas ni evidentes, dado que apenas contamos con marcadores cronológicos y buena parte de los motivos parecen contar con un prolongado desarrollo temporal.

Torregrosa y Galiana realizaron una propuesta de periodización del arte Esquemático en el ámbito levantino, que comprendía cuatro fases: una primera de aparición del Esquemático en el Prebético valenciano, en relación con el complejo cardial; en el Neolítico Medio se produce la extensión de este horizonte a otras áreas anexas; en el Neolítico Final-Calcolítico se produce la generalización de los ídolos en el ámbito levantino; finalmente, adscriben a la Edad del Bronce únicamente algunos motivos, de difícil determinación (Torregrosa y Galiana, 2001: 170).

Anteriormente hemos hecho referencia a la periodización del arte Esquemático andaluz propuesta por equipo de J. Carrasco, basándose también en paralelos muebles aparecidos en esta área, según la cual el Esquemático se iniciaría en el Neolítico Antiguo, para alcanzar un primer gran desarrollo en el Neolítico Medio de Cuevas y un segundo

desarrollo coincidiendo con la fase Millares I, finalizando en la Edad del Bronce (Carrasco *et al.*, 1985; Carrasco *et al.*, 2006a: 110; Carrasco *et al.*, 2006b).

Los paralelos establecidos con materiales muebles y el estudio de las superposiciones con motivos de tipo levantino llevaron a la identificación de al menos dos momentos distintos para el arte Esquemático, uno desarrollado en el Neolítico Antiguo y que se relaciona con la expansión del proceso de neolitización y otro a partir del Neolítico Avanzado y el Calcolítico, que se pone en relación con el fenómeno de los enterramientos colectivos (Hernández, 2009: 73 y ss.).

En los últimos años se ha generalizado el empleo de la expresión “Arte Esquemático Antiguo”, con la que se pretende señalar los motivos correspondientes a las primeras fases de desarrollo del esquematismo y con ello avanzar en la periodización interna de este conjunto de grafías. No obstante, como ya señalara Hernández Pérez, se utiliza sin que haya habido una clara caracterización previa del concepto (Hernández Pérez, 2006b: 24). Según este autor, el título englobaría todas las representaciones anteriores a la aparición del fenómeno megalítico, antes de la aparición de los ídolos en el Calcolítico, que marcan una nueva etapa, la de mayor expansión del Arte Esquemático.

El mismo Hernández Pérez planteaba acuñar la etiqueta de “Esquemático Reciente” para clasificar los conjuntos de la Edad del Bronce y Edad del Hierro e incluso de época histórica (Hernández Pérez, 2006b: 24). Aunque el propio autor reconoce que esta teórica división en etapas es por el momento imposible de concretar.

Se han considerado definatorios del Esquemático Antiguo los motivos ondulados semejantes a los del Macroesquemático, el tema del orante, los ramiformes o los soliformes. La identificación del llamado Modelo Antiguo no resulta en absoluto clara, puesto que algunos de los tipos descritos, tales como los soliformes y los ramiformes, presentan una amplia distribución temporal y geográfica. J. Martínez ha defendido la posibilidad de determinar las regularidades que caracterizan al Modelo Antiguo a través del estudio de lo que ha denominado como “paneles fosilizados” (Martínez-García, 2013: 97). Se refiere a conjuntos que presentan una clara unidad conceptual, realizados en un mismo momento, con motivos para los que se acepta una cronología alta: serpentiformes o meandriformes de doble trazo y antropomorfos en doble Y, para el caso de Los Tajos de Lillo. A propósito de los conjuntos aragoneses, este autor cita los abrigos de Labarta, Barfaluy, Estrechos y Chaparros (Martínez-García, 2013: 101).

El ámbito de distribución de estos motivos considerados dentro del Esquemático Antiguo se ha ampliado enormemente en los últimos años. Collado y García Arranz lo han

señalado para el arte de la región de Extremadura, donde los abrigos con arte Esquemático superan ampliamente el millar, gracias a los hallazgos producidos en los últimos años (Collado y García Arranz, 2013). Utrilla los identifica en varios conjuntos del Valle del Ebro, en una serie de ejemplos que agrupa bajo el epígrafe “ecos macroesquemáticos” (Utrilla, 2013: 232).

Periodización de motivos

La comparación con decoraciones de arte mueble ha permitido establecer la cronología de algunos temas. No repetiremos nuevamente todos los paralelos recogidos en la bibliografía; encontramos las recopilaciones más completas y recientes en trabajos de Torregrosa y Galiana para el Levante peninsular (2001), Hernández Pérez para el sudeste (2013) y Martí para País Valenciano, Aragón, y Cataluña (2006). Asimismo, destacamos, por la relevancia para el territorio que nos ocupa, la publicación de los cantos pintados del yacimiento de Chaves (Utrilla y Baldellou, 2001-2002).

Los motivos esquemáticos representados sobre soporte mueble comprenden soliformes, antropomorfos, ramiformes, cuadrúpedos, zigzags, ídolos oculados e ídolos bitriangulares (Torregrosa y Galiana, 2001: 155).

En cuanto a los soliformes o esteliformes, en el Levante peninsular la mayoría corresponden a niveles neolíticos y calcolíticos, salvo algunos ejemplos que se adscriben a la Edad del Bronce. Además, aparecen bastante concentrados en el espacio y la mayoría proceden de Cova de l'Or (Torregrosa y Galiana, 2001: 155).

En lo que respecta a los antropomorfos, en las evidencias de arte mueble del Levante peninsular están restringidos a algunos ejemplos de l'Or, Sarsa y La Falguera correspondientes al horizonte de las cerámicas impresas. Se registran los tipos en Y, doble Y, X, y un antropomorfo de tipo ramiforme, con un vástago central y las extremidades en forma de trazos curvados hacia abajo, algunos de ellos tocados con un arco semicircular (Hernández, 2013: 144). No obstante, Torregrosa y Galiana señalan que en representaciones rupestres aparecen junto a ídolos, por lo que plantean su perduración al menos hasta momentos finales del Calcolítico (Torregrosa y Galiana, 2001: 159). En Chaves aparecen en forma de “orante” en cuatro cantos pintados (Utrilla y Baldellou, 2001-2002).

Los ramiformes presentan paralelos muebles en el Levante peninsular y el sudeste en cronologías que abarcan desde el Neolítico Antiguo a la Edad del Bronce. Los ejemplos muebles aparecen en un área bastante restringida (Torregrosa y Galiana, 2001: 161).

Lo mismo ocurre con los zoomorfos, que aparecen en soportes que abarcan desde cerámicas de los horizontes de cardiales o impresas (casi todas ellas en Cova de l'Or), hasta ejemplos más recientes, como las piezas de Los Millares a Cova de l'Or (Torregrosa y Galiana, 2001: 162). En Aragón encontramos un ejemplo en el yacimiento de Plano del Pulido, donde aparece la convención de las astas unidireccionales de los cérvidos en un fragmento cerámico, realizadas mediante *cardium* (Utrilla y Bea, 2011, 2012: 72).

Zigzags y serpentiformes aparecen prácticamente en todo el arte Esquemático de la península Ibérica y los paralelos cerámicos son muy numerosos en impresas, incisas, esgrafiadas, acanaladas o pintadas, en contextos desde el Neolítico a la Edad del Bronce. Aparecen en soporte parietal en el monumento del Tholos de Montelirio, adscrito a la Edad del Cobre (Bueno *et al.*, 2016: 370). También en los cantos de Chaves (Utrilla y Baldellou, 2001-2002).

En cuanto a los ídolos oculados, son escasos los ejemplos rupestres en el área levantina y no se han constatado paralelos cerámicos, sólo sobre hueso o asta, correspondientes a contextos funerarios del Neolítico IIB o Campaniforme. A nivel peninsular los ejemplos más antiguos corresponden al Neolítico Medio (Gavà y Nerja), del Neolítico Medio-Final aparecen en los Murciélagos de Zuheros, y los más recientes corresponden a las cerámicas de Millares (Torregrosa y Galiana, 2001: 165). En cuanto los bitriangulares, en el área levantina la mayoría se concentran en contextos sepulcrales y conviven en parte con los ídolos oculados. En otras áreas peninsulares, los paralelos cerámicos corresponden al Neolítico Final (La Carigüela de Piñar) y al horizonte de Los Millares (Torregrosa y Galiana, 2001: 166).

Dataciones absolutas

Son pocas las experiencias publicadas para el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica. Buena parte se han realizado sobre pinturas megalíticas en las que la presencia de componentes orgánicos ha permitido realizar dataciones radiocarbónicas directas (Carrera y Fábregas, 2002; Bueno *et al.*, 2007; 2016: 395). Estos trabajos han permitido identificar una larga cronología para el arte megalítico, desde el V m. cal. BC, con los primeros megalitos, hasta prácticamente la Edad del Hierro (Bueno *et al.*, 2007: 590).

En el caso de las manifestaciones pintadas en abrigos al aire libre, las dataciones se han realizado sobre las pátinas de oxalato sobre las que se sitúan las pinturas, que a su vez son cubiertas por otras capas sucesivas. Esto nos proporciona una datación indirecta, un término *post quem* y *ante quem*. Destacaremos los trabajos del equipo de J. F. Ruiz, quien ha

realizado distintas dataciones en abrigos de la zona de Cuenca desde 2005 (Ruiz *et al.*, 2006, 2012) o los de Viñas en el conjunto de Ermites de la Serra de la Pietat, en Tarragona (Viñas *et al.*, 2016).

El protocolo seguido pasa por la toma de láminas delgadas a partir de micromuestras, la identificación de la presencia de pátinas y la determinación de su posición estratigráfica con respecto a las pinturas, con el apoyo de microscopio estereoscópico y macrofotografías. La técnica ha permitido obtener rangos cronológicos para la elaboración de distintos motivos, que están en concordancia con las fechas supuestas a partir del estudio estilístico. Es el caso de los motivos en zigzags en Tío Modesto o los oculados del Abrigo de los Oculados de Henarejos (Ruiz *et al.*, 2006; 2012).

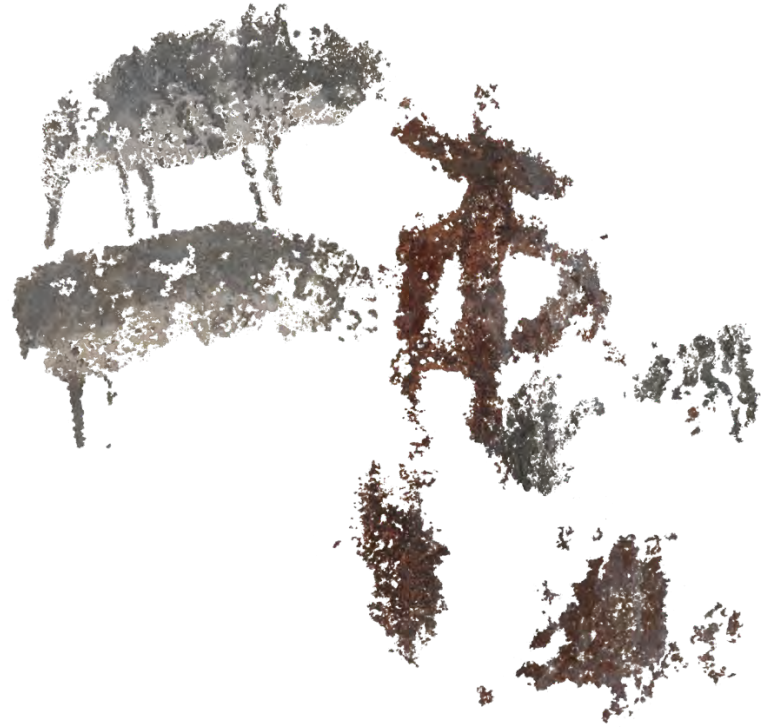
A pesar de las limitaciones de la técnica -que proporciona rangos a veces muy amplios-, sin duda la depuración de los protocolos de actuación y la aplicación de forma sistemática en conjuntos completos permitirá disponer de un banco de datos más amplio, que autorice a realizar mayores precisiones cronológicas en cuanto a temas y tipos concretos.

Consideraciones finales

En el momento de abordar el estudio de la cronología del arte postpaleolítico, resulta necesario considerar una serie de precauciones. En primer lugar, y como ya advirtió Acosta, el empleo de una cronología general resulta cuando menos cuestionable, por cuanto supone la extensión de una cronología absoluta definida para un motivo y un área geográfica concretos a toda la Península, sin tener en cuenta diferentes desarrollos regionales. Los paralelos de motivos esquemáticos aparecen en materiales de diferentes horizontes culturales, de modo que es necesario cotejar las evidencias parietales con las evidencias arqueológicas que configuran el discurso histórico regional, del que debe hacerse partícipe al arte rupestre (Acosta, 1984: 34 y 40; Hernández, 2013: 144; Gómez Barrera, 2001: 13). Además, algunos autores consideran que no basta la asignación automática de la cronología de un motivo de arte mueble a otro pintado, sino que es necesario considerar otros factores (Soria y López, 1989: 377).

Por otra parte, debemos tener en cuenta la existencia de motivos elementales que, por su simplicidad y por ser comunes a distintas culturas y periodos, no pueden considerarse como marcadores cronológicos o al menos no sin ciertas matizaciones. En el arte Esquemático esta constatación se presenta como evidente, dada la sencillez de las formas y las convenciones técnicas. Acosta abogó por comparar únicamente motivos o temas muy tipificados o, preferiblemente, conjuntos de ellos (Acosta, 1984: 34).

Cabe finalizar recordando la necesidad de acoger e integrar en la investigación todos aquellos indicadores de cronología que parecen no encajar en los esquemas más ampliamente aceptados. De lo contrario y como ya indicó Acosta, corremos el peligro de aplicar las conclusiones cronológicas de obras clásicas de manera acrítica, sin tener en cuenta variaciones geográficas o culturales (Acosta, 1984: 31).



SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS DE LAS MANIFESTACIONES GRÁFICAS

7. Sobre la información

disponible



En este apartado procederemos a desglosar la información extraída a partir del estudio de los motivos individualizados. Se incluyen en nuestra base de datos un total de 1.119 unidades gráficas, 878 de las cuales han sido documentadas directamente para este trabajo; el resto se ubican en estaciones que no han sido visitadas o para las cuales no se ha desarrollado el estudio completo. En esos supuestos se ha obtenido la información necesaria a partir de las publicaciones correspondientes, en los casos en que estas se encontraban disponibles, o bien a partir del trabajo de tesis doctoral de M^a J. Calvo (1993). En último término, para las estaciones inéditas, se ha recurrido a la información contenida en el Inventario de Arte Rupestre de Aragón (IARA). Hemos preferido no incluir las figuras de aquellas estaciones para las cuales no se dispone de los datos mínimos.

Por último, hemos de hacer referencia a una serie de abrigo que se encuentran inscritos en el IARA, pero que hemos creído conveniente no incluir, por considerar que no se adscriben al ciclo de pintura esquemática prehistórica. Nos inclinamos por mantener la prudencia ante estos casos dudosos. Se trata, en primer lugar, del Abrigo de Los Gitanos de Agüero (Huesca). La estación aparece mencionada en la Tesina de Licenciatura de L. Montes, consagrada al estudio de los vestigios de Neolítico y Edad del Bronce en las Sierras Exteriores pirenaicas. Esta autora ya mostró sus dudas acerca de la autenticidad de las pinturas, argumentando que se situaban sobre una capa ahumada y que no habían sido detectadas hasta el momento, a pesar de encontrarse en un abrigo muy frecuentado y ser bien visibles (Montes, 1983: 150). Tras nuestra visita al abrigo mantenemos las reservas de esta investigadora: observamos que, efectivamente, los motivos fueron pintados sobre una capa ahumada, que fueron efectuados con un pigmento semejante al yeso, aplicado con algún tipo de brocha o pincel, del cual se aprecian las huellas de las cerdas en algunos trazos. La tipología de las figuras responde a tipos esquemáticos, antropomorfos de tipo cruciforme o de brazos

en asa. Podría tratarse de un repintado sobre motivos anteriores, actualmente velados por la capa ahumada; pintura reciente, imitando modelos de la pintura esquemática prehistórica; o bien símbolos de tipo cristiano. En cualquier caso, preferimos mantener la prudencia a falta de análisis específicos de los pigmentos.

En este mismo grupo de abrigos que aparecen incluidos en el Inventario de Arte Rupestre de Aragón pero ofrecen dudas en cuanto a su adscripción cronocultural se cuentan Mas del Aspra y el Abrigo de la Ermita de San Urbez. El primero fue incluido en la tesis de M^a J. Calvo, pero en el trabajo se indicaban las dudas acerca de su cronología prehistórica y no se incluían los calcos (Calvo, 1993, T. I, pp. 86-90). El Abrigo de la Ermita de San Urbez, según Calvo, debe considerarse de cronología reciente, pues la pintura está realizada sobre estructuras históricas (comunicación personal).



Abrigo de Los Gitanos (Agüero, Huesca).



La Coveta de la Canal (Valle de Lierp, Egea, Huesca). Cruces cristianas, señalización de caminos, pinturas de aspecto reciente e inscripciones conviven con motivos apenas visibles, cuya adscripción cronológica resulta problemática.

Mencionaremos finalmente el abrigo de La Coveta de la Canal (Valle de Lierp, Huesca). Se trata de un abrigo descubierto recientemente por H. Arcusa, que fue incluido en el Inventario de Arte Rupestre de Aragón. Sin embargo, no ha sido objeto de una publicación o un trabajo monográfico. En una visita realizada al lugar consideramos que la mayoría de las pinturas no corresponden a una cronología prehistórica -se observan una cruz cristiana, una inscripción, un posible anagrama y motivos de aspecto reciente y difícil encuadre cronocultural-, y sólo algunos motivos podrían relacionarse con el arte postpaleolítico. Sin embargo, su tipología no permite adscribirlas de forma concluyente a los tipos característicos del arte Esquemático. No obstante, no rechazamos la posibilidad de que se trate de pintura esquemática prehistórica, aspecto que deberá confirmarse con ulteriores análisis.

Hemos recurrido a la tesis de M^a J. Calvo para extraer la información relativa a los abrigos del Barranco de Solencio (Calvo, 1993, t. I: 208), los cuales no pudimos visitar puesto que los propietarios de la finca nos negaron el acceso por encontrarse esta inmersa en un proceso judicial en relación con la malograda Cueva de Chaves; el abrigo del Barranco Miguel (t. I, p. 214 y ss.); la Artica de Campo (t. I, p. 191 y ss.); y Fajana Casabón (t. I, p. 131 y ss.).

Entre los yacimientos que no se incluyen en la tesis de Calvo pero que sí aparecen en el Inventario de Arte Rupestre de Aragón están Sivil y otras estaciones que han sido incorporadas a los mapas para el estudio de la distribución espacial, pero no se incluyen en la base de datos de figuras ni en los análisis de temas representados, puesto que carecemos de la información mínima necesaria para tratarlos (número y tipología de los motivos). Es el caso de Peña Miel I y II, donde sólo sabemos que hay digitaciones y barras, pero no en qué cantidad; Os Arruellos; Revilla y Argantín I y II.

Finalmente, hemos preferido no incluir Chimiachas E y La Raja E, aunque están recogidos en el IARA, puesto que en una visita a los yacimientos contiguos de Chimiachas L y La Raja L no pudimos localizarlos y sus descubridores nos expresaron sus dudas acerca de su existencia (M^a J. Calvo y P. Ayuso, comunicación personal). Se trataría de sendas digitaciones.

8. Técnica



Técnica empleada

Como se indicó al inicio de este trabajo, sólo hemos tenido en cuenta las manifestaciones pintadas. En cualquier caso, debemos señalar que los grabados que pueden adscribirse con claridad al ciclo esquemático prehistórico son realmente escasos en el Alto Aragón. De hecho, se reducen prácticamente a los que encontramos en Arpán E2, donde se representaron motivos de tipo geométrico-abstracto, cubiertos en la actualidad por una densa colada calcítica (Baldellou *et al.*, 1993a). Calvo menciona en su tesis doctoral el abrigo de Val de Manzanas, también en la cuenca del Vero (Calvo, 1993: 14). No obstante, contiene únicamente un motivo cruciforme, con todos los problemas de adscripción cronológica que comportan este tipo de motivos (Hernández, 2006a: 201). Debemos referirnos igualmente al grupo de grabados descubiertos durante los trabajos de acondicionamiento de la presa de Santa Ana en 1989; sin embargo, no se efectuó un estudio de los mismos y no contamos con documentación para su análisis (González *et al.*, 2003: 243-248).

La situación general en lo que respecta al conocimiento de los grabados no es muy diferente de la presentada por Calvo en su tesis doctoral; esto podría deberse a la falta de trabajos específicos, como proponía la autora, o bien a una ausencia real de este tipo de manifestaciones en el área de estudio, puesto que la nómina de estaciones pintadas sí se ha incrementado notablemente, a pesar de no haberse realizado prospecciones sistemáticas.

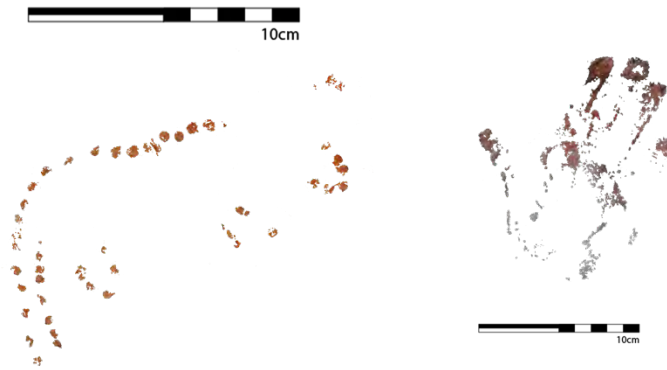
Centrándonos en la pintura, hemos podido determinar la técnica empleada en 868 casos. En muchas ocasiones, lo fragmentario de los restos conservados impide incluso determinar la técnica de pintura. Observamos que las más frecuentes son el trazo simple y la digitación, siendo menos habituales los motivos en tinta plana y casi inexistentes los

silueteados. La tinta plana se emplea a veces para el tronco de los cuadrúpedos de tipo seminaturalista, combinada con el trazo simple empleado para representar las extremidades.

Técnica (%)		Trazo simple	Tinta plana	Trazo simple y tinta plana	Digitación	Trazo simple y digitación	Silueteado	Indet.
Grupo								
SECTOR OCCIDENTAL	Salvatierra de Esca	86,5	-	-	8	2,7	-	2,8
SECTOR CENTRAL	Vero	64,3	2,7	1,7	2,6	-	-	28,7
	Mascún	96,5	-	-	3,5	-	-	-
SECTOR ORIENTAL	Sierra Ferrera (Codronazo)	90	-	10	-	-	-	-
	Cinca-Ésera	44	13,6	2,5	22	-	0,8	17
	Arén (Bubu)	42	-	-	21	-	-	37
	Santa Ana	87,5	3,2	-	6,3	-	-	3
	Mont Roig	68,3	2,4	-	24,4	4,9	-	-

En todos los grupos la técnica más empleada es el trazo simple, seguida de la digitación. El silueteado sólo se da en el grupo del Cinca-Ésera, en el cual se aprecia la mayor diversidad técnica (faltando únicamente la combinación de trazo simple y digitación). En el lado opuesto, en los grupos de Salvatierra de Esca, el Mascún y Arén sólo se registran el trazo simple y la digitación, y en Sierra Ferrera, trazo simple y trazo simple combinado con tinta plana.

Debemos hacer referencia a dos técnicas cuya aparición puede considerarse anecdótica: el silueteado mediante puntiformes en la UG5 de Remosillo y las manos en positivo de Cova del Bubu II. En cuanto a estas últimas, debemos dejar constancia de nuestras dudas en cuanto a su pertenencia al ciclo esquemático prehistórico, aunque han sido incluidas en nuestro catálogo.



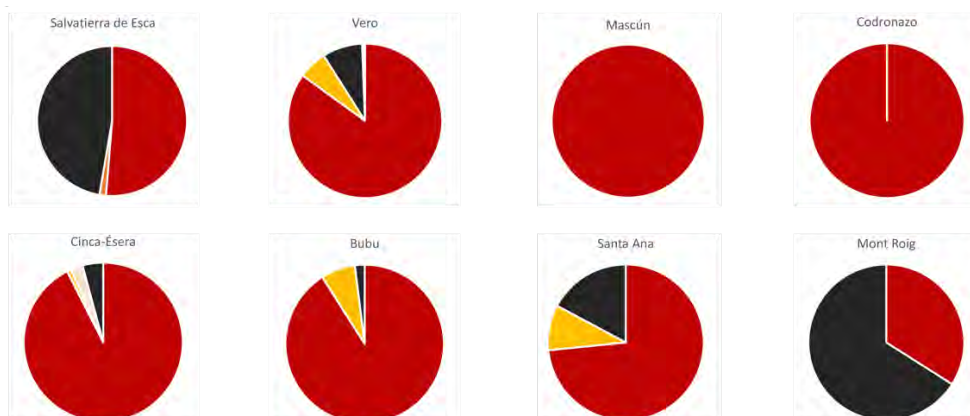
Silueteados con puntiformes. Remosillo (Sector 1, UG5) y mano en positivo en Cova del Bubu II (UG4).

Color

El color más empleado es el rojo, muy por encima del resto de gamas. Le siguen el negro y el naranja, mientras que los motivos blancos sólo se registran en tres unidades gráficas. El blanco se documenta únicamente en Lecina Superior, donde se combina con el negro para formar dos cuadrúpedos bicromos (Sector 3, UG.1 y 2). Esto constituye una nueva excepción, pues el resto de figuras son monocromas. El tercer ejemplo lo encontramos en El Palomarón (UG12).

Hemos catalogado como “Otros” el color de las figuras denominadas “fantasma”, para las cuales no resulta posible determinar si son el negativo dejado por pigmento desprendido o bien un pigmento blanco muy diluido. Encontramos ejemplos en Remosillo (UG 43, 44, 45, 47 y 48). En esta categoría se incluyen también los motivos para los cuales no resulta posible distinguir el color original, debido a la mala conservación del pigmento.

Color	Rojo	Anaranjado	Negro	Blanco	Otros
Total (nº)	751	42	121	3	7



Grupo		Color (%)				
		Rojo	Anaranjado	Negro	Blanco	Otros
SECTOR OCCIDENTAL	Salvatierra de Esca	51,3	1,4	47,3	-	-
SECTOR CENTRAL	Vero	85	6	8,4	0,3	0,3
	Mascún	100	-	-	-	-
SECTOR ORIENTAL	Sierra Ferrera (Codronazo)	100	-	-	-	-
	Cinca-Ésera	92,3	0,8	2,5	-	4,2
	Arén (Bubu)	91	7	2	-	-
	Santa Ana	73,4	9,4	17,2	-	-
	Mont Roig	34	-	66	-	-

Descendiendo al análisis por grupos, observamos que el predominio del rojo se mantiene en todos ellos -e incluso es el único empleado en el Mascún y el Codronazo-, salvo en dos. El negro es más frecuente que el rojo en el grupo del Mont Roig, debido a que todas las figuras del Abric de la Diva son de este color, y son más numerosas que las unidades gráficas registradas en el Tabac, en rojo. En el grupo de Salvatierra los porcentajes de figuras rojas y figuras negras son semejantes, aunque las negras aparecen de forma casi exclusiva en un único yacimiento, Balcón de Forniello IV. Sólo el grupo del Vero presenta ejemplos de empleo de todos los colores. En este grupo los motivos en negro presentan una amplia distribución geográfica, y se emplean tanto para figuras de tipo esquemático (Barfaluy III y IV, Gascona II, Cueva Palomera, Regacens y Arpán E2), como de tipo naturalista o seminaturalista (Labarta y Lecina Superior). En Barfaluy III y IV son el único color en el abrigo.

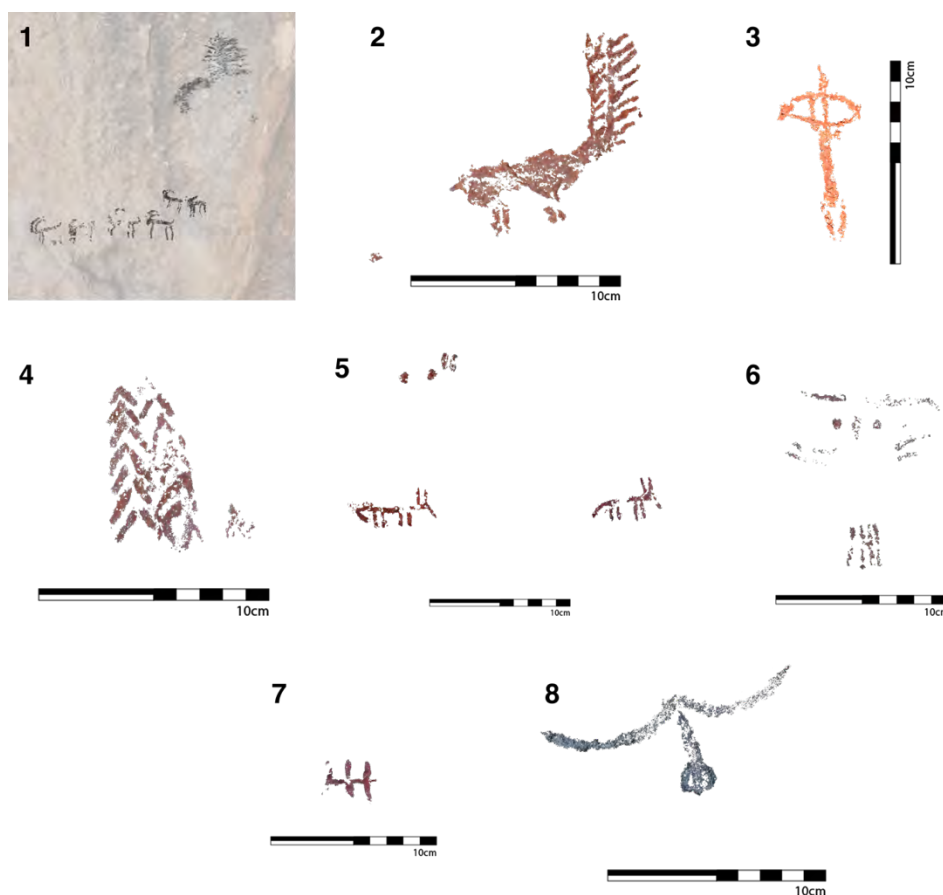
Tamaño de las figuras

Sólo se han tenido en cuenta las medidas de las figuras para las que puede observarse su desarrollo completo (575), puesto que no se considera un dato significativo la medida de las figuras incompletas.

La altura de los motivos oscila entre 0,9 y 86 cm, estando la media en 12,3 cm. Por otra parte, sólo 23 figuras superan los 30 cm, mientras que 282 se encuentran por debajo de 10 cm, por lo que observamos una amplia mayoría de motivos se sitúan dentro de este rango inferior.

En cuanto a la anchura de los motivos, el valor mínimo es de 0,2 cm y el máximo de 120 cm, teniendo en cuenta que este último valor corresponde a un grupo de digitaciones que se ha considerado como una única unidad gráfica, y que la media general es de 10,6 cm, lo que nos indica que la mayoría de los motivos presentan valores muy inferiores.

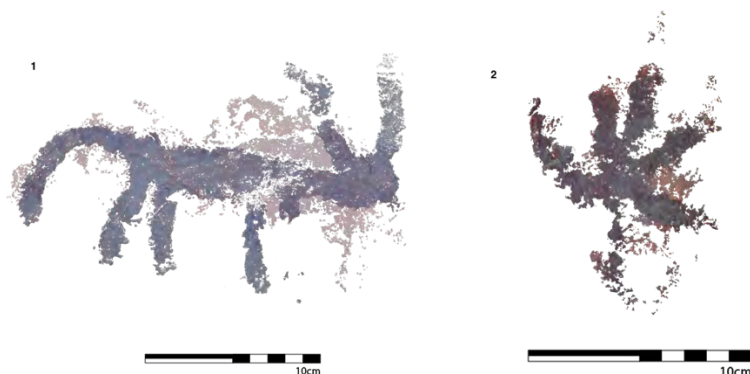
El último valor considerado ha sido el grosor del trazo. El procedimiento técnico seguido en la mayor parte de las figuras, la aplicación de trazos rectos mediante el propio dedo o un instrumento grueso, determina que buena parte de los valores se sitúen próximos a la media (1,1 cm). No obstante, también se han documentado trazos muy gruesos (hasta 5,8 cm) y otros que por el contrario son muy finos (0,2 cm) y que indican el recurso a instrumentos de punta fina. El empleo de trazos finos se detecta en la representación de motivos tanto figurativos como abstractos. Puede observarse en Barfaluy I, donde toda la escena del Sector 1 está realizada con trazo de media 0,2 cm; en la representación de los motivos geométricos de Labarta y del Corral de la Gascona, los motivos figurativos de El Codronazo, o varias figuras abstractas en Balcón de Forniellos IV. El trazo fino combinado con tinta plana se empleó en Quizans I para representar a un cérvido seminaturalista (UG1).



Motivos pintados con trazo fino. 1. Barfaluy III; 2. Quizans I; 3. El Codronazo; 4. Labarta; 5 y 6. Barfaluy I; 7. Corral de la Gascona; 8. Balcón de Forniellos IV.

Repintados

Sólo hemos detectado dos casos de repintado, procedentes del mismo yacimiento. Uno de ellos se encuentra en Gallinero IIIA, donde un esteliforme (UG11) aparece pintado sobre restos de pigmento anaranjado, resultando imposible determinar si se trata de otro motivo o de una simple mancha. El segundo se registra en Gallinero IIIB (UG8), abrigo contiguo, donde un cuadrúpedo en color rojo oscuro-violáceo fue pintado sobre otro de características semejantes, en color rojo anaranjado.

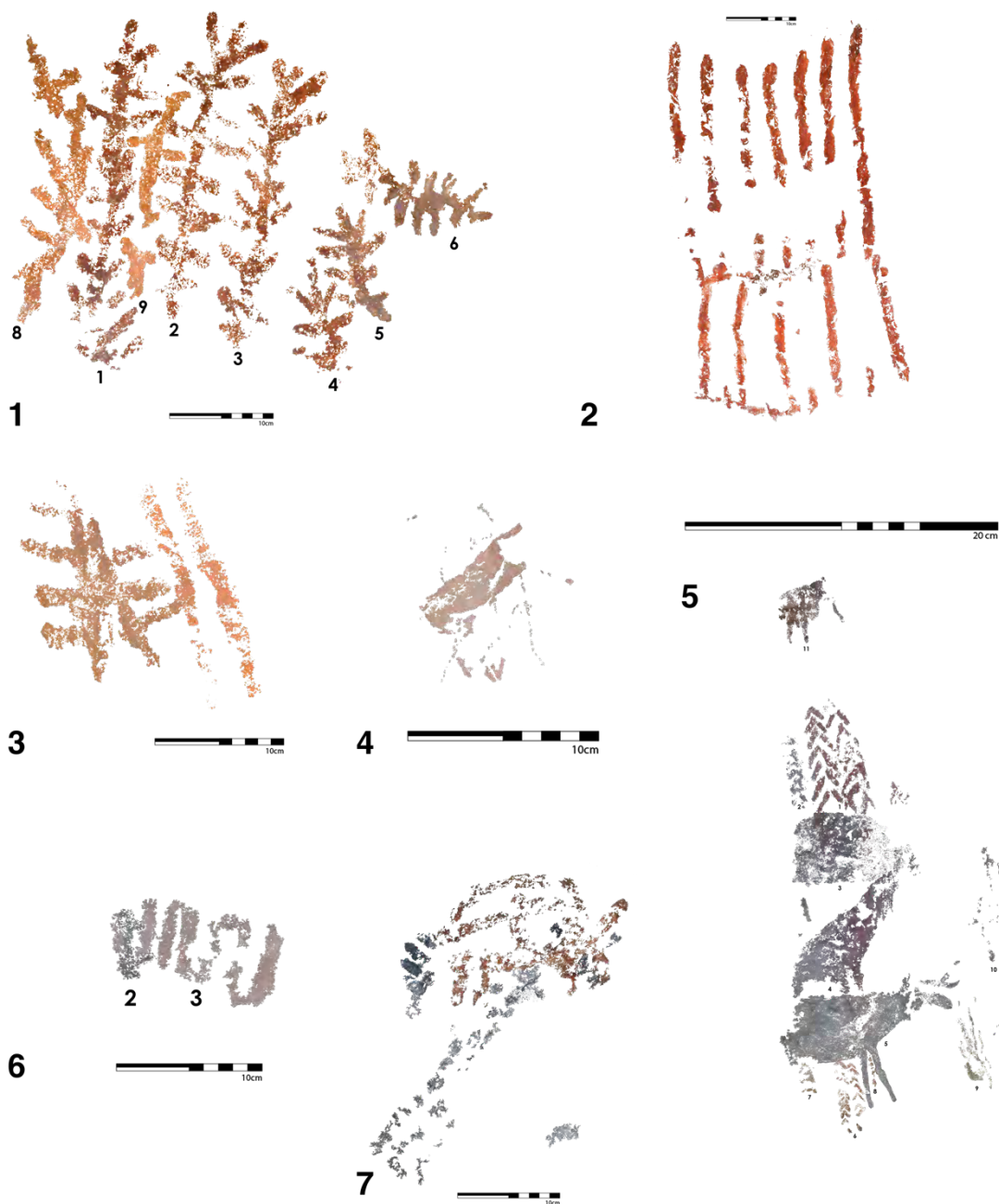


Repintados. 1. Gallinero IIIB (UG8); 2. Gallinero IIIA (UG11).

Superposiciones

Las superposiciones son escasas en nuestra área de estudio, aunque algunos ejemplos resultan altamente significativos y por ello aparecen citados con frecuencia en la literatura científica. El yacimiento de Labarta, concretamente, presenta una serie de superposiciones que han sido esgrimidas como argumento a favor de la existencia de un arte Lineal-Geométrico de tipo parietal. Nos referimos a este caso de manera más amplia en el apartado correspondiente del catálogo, aunque presentamos aquí una recopilación de todas las superposiciones detectadas.

Hemos distinguido las superposiciones entre motivos del mismo estilo y motivos de estilos diferentes. Son estas últimas las que nos pueden ofrecer mayor información para la construcción de secuencias cronoestilísticas, aunque resulta imposible establecer el tiempo transcurrido entre la realización de un motivo y el que se superpone. Por otra parte, las superposiciones entre motivos del mismo estilo pueden informarnos sobre la perduración en la frecuentación de un abrigo y la relación que se establece entre las pinturas más recientes y las que existían con anterioridad.



Superposiciones. 1. Mallata B; 2. Forau del Cocho 1; 3. Gallinero I; 4. Regacens; 5. Labarta; 6. Frontón de Forniello III; 7. Les Coves de Baldellou.

Entre las superposiciones de motivos del mismo estilo figuran:

- Mallata B, Sector 3. Un ramiforme (UG9), en rojo anaranjado, aparece infrapuesto a la UG2, también de tipo ramiforme.
- Gallinero I. Dos barras verticales naranjas (UG3) aparecen infrapuestas a un pectiniforme doble/ramiforme en rojo oscuro (UG2).

- Barfaluy II. Un zigzag (UG5), aparece infrapuesto a la UG1b, una barra vertical. Ambas están pintadas en rojo anaranjado.
- Forau del Cocho 1. Una serie de barras verticales en rojo (UG11) se sitúa por debajo de la UG12, un posible cuadrúpedo en negro, de pequeñas dimensiones.
- Les Coves de Baldellou. La UG4, serie de digitaciones en negro, está bajo la UG3, un antropomorfo sobre un cuadrúpedo, pintados en rojo.
- Frontón de Forniellos III. La UG3, un serpentiforme rojo, aparece infrapuesta a la UG2, un cuadrúpedo vertical en negro.

Las superposiciones entre motivos de diferentes estilos se registran en:

- Regacens. Un cuadrúpedo naturalista (UG3), está infrapuesto a trazos finos en negro (UG16).
- Labarta. Se trata sin duda de la superposición más compleja, y la que más literatura ha generado. En este yacimiento se observan motivos esquemáticos por encima de naturalistas (UG1 sobre UG3), y uno de tipo naturalista sobre otro naturalista (UG5 bajo UG4).

9. Conservación



En el apartado de conservación hemos distinguido entre figuras completas, cuando se conservan íntegras o faltan pequeños sectores que no influyen en la identificación; figuras incompletas, en las que se han perdido partes relevantes, pero podemos identificar el tema; y, finalmente, restos inidentificables, para aquellos casos en los que los trazos permiten señalar la pertenencia a un motivo, pero este se encuentra tan degradado e incompleto que no se puede adscribir a un tema concreto.

De las figuras incluidas en nuestra base de datos, carecemos de información sobre la conservación en 94 registros, los extraídos a partir de trabajos previos. De los 1.025 registros restantes, hemos considerado 390 unidades gráficas completas (38%), 336 incompletas (32%) y 299 como restos inidentificables (29%).

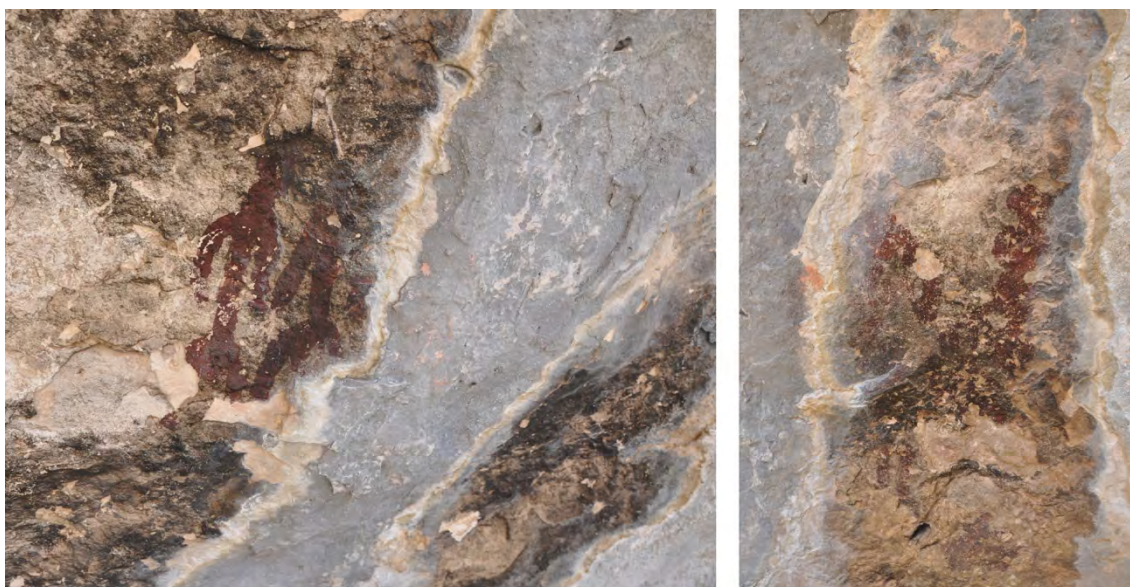
Entre las posibles afecciones a la pintura, hemos considerado descamados, desconchados, grietas, pérdida del pigmento, concreciones, agresiones antrópicas, plantas, insectos (nidos, telarañas), ennegrecimiento del soporte y polvo/suciedad.

Tipo de afección	Frecuencia (nº)
Pérdida del pigmento	253
Concreciones	248
Descamado	183
Desconchado	148
Ennegrecimiento del soporte	142
Polvo/suciedad	113
Agresiones antrópicas	66
Grieta	3
Plantas	1
Insectos	0

Los tipos de afección de mayor incidencia son la pérdida del pigmento y las concreciones, aunque a menudo se presenta una combinación de varias alteraciones.

El porcentaje más alto corresponde a la pérdida del pigmento, esto es, cuando el pigmento se presenta muy desvaído y apenas visible, sin que podamos identificar una causa determinada.

Las concreciones, la segunda afección más frecuente, lo es en cuanto que enmascara y dificulta la correcta observación de los motivos. Sin embargo, no supone la eliminación completa del pigmento y en muchos casos contribuye incluso a su conservación, al quedar protegido bajo esta capa. Su identificación resulta muy interesante de cara a realizar posibles dataciones en el futuro.

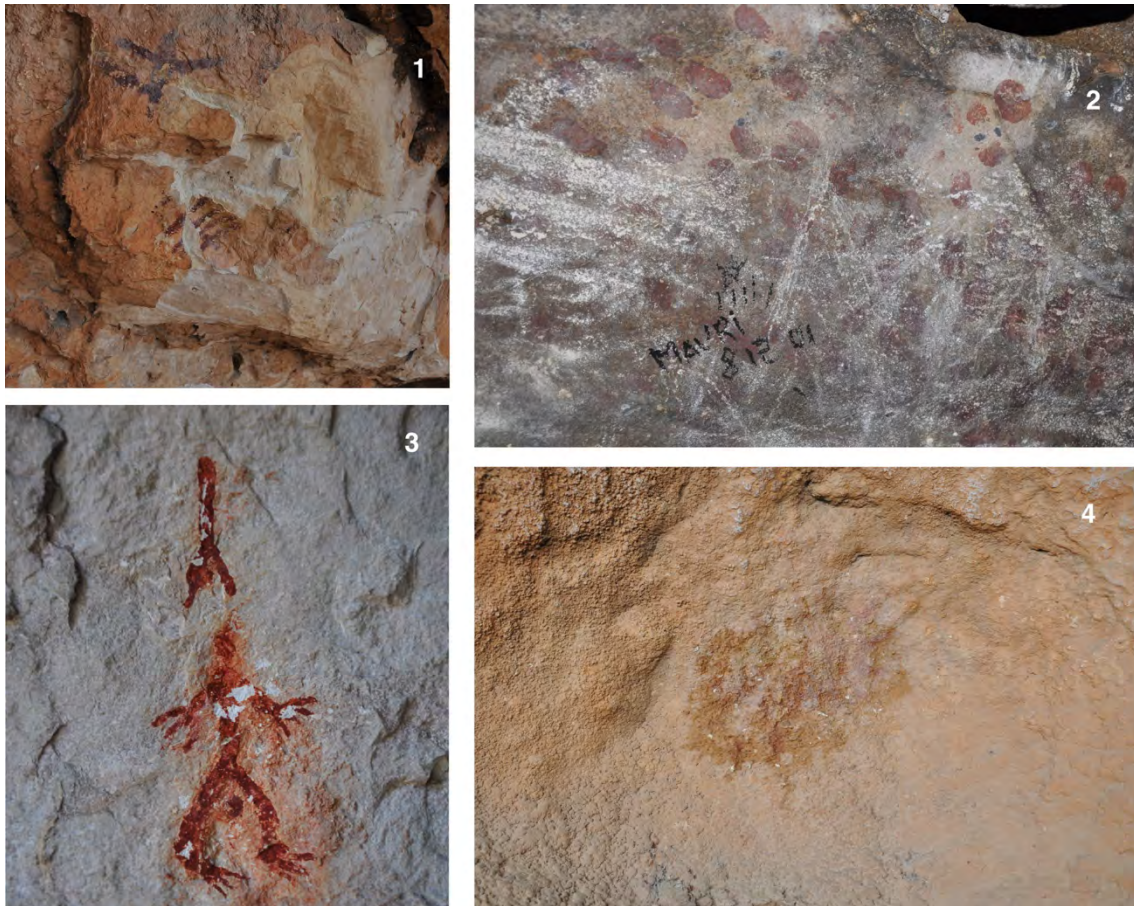


Las concreciones cubren parcialmente algunos de los motivos de Mallata B.

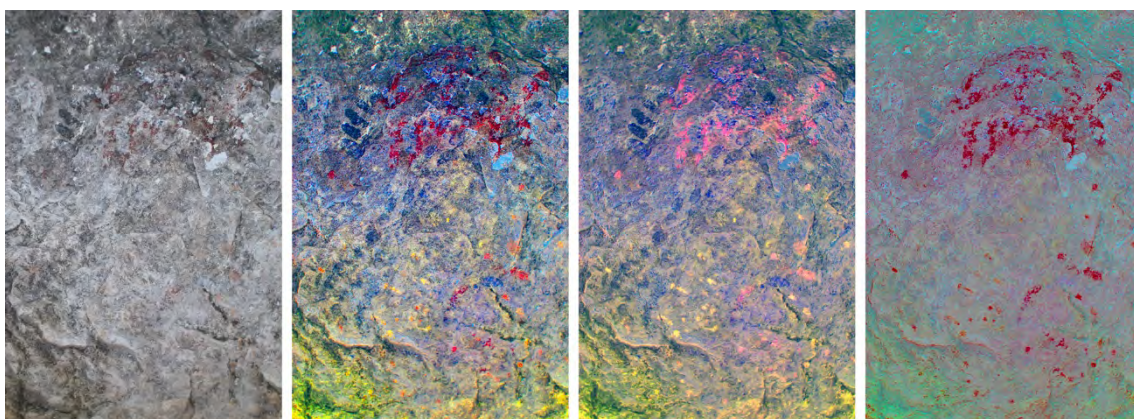
Hemos identificado agresiones antrópicas directas en al menos 66 motivos. Se trata de piqueteados intencionales (cérvido en Mallata I, figuras de Barfaluy I), rayado de los motivos (antropomorfos en Mallata B, Les Coves de Baldellou, Palomarón), grafitis modernos (Cova del Bubu I y II, Cova del Tabac) e incluso vertido de líquidos, presumiblemente para mejorar la visibilidad del motivo, y que han dejado huella sobre el soporte (Arpán E1). No se han observado agresiones en los abrigos del conjunto de Salvatierra de Esca, muy inaccesibles y conocidos desde hace pocos años en relación a otros conjuntos.

Las grietas sólo afectan a tres motivos, uno de ellos en Remosillo y los dos restantes en Lecina Superior, donde se efectuaron labores de consolidación del soporte para evitar el

desprendimiento de fragmentos de roca. La presencia de plantas o nidos de insecto no parece tener ninguna incidencia en la conservación de las pinturas dentro de nuestra zona de estudio.



Ejemplos de afecciones: 1. Grietas en Lecina Superior; 2. Grafitis en Cova del Bubu I; 3. Piqueteado en Barfaluy I; 4. Líquido aplicado sobre el cérvido de Arpán E1.



Les Coves de Baldellou. En algunos casos el tratamiento digital de la imagen ha resultado imprescindible para la elaboración de los calcos.

10. Análisis iconográfico



Estilos

Grupo		Estilo (%)				Nº TOTAL FIGURAS
		Esquemático	Seminaturalista	Naturalista	Manchas/restos	
SECTOR OCCIDENTAL	Salvatierra de Esca	85	1,5	-	13,5	74
	Vero	64,5	2,2	2,9	30,4	647
CENTRAL	Mascún	58	-	-	42	57
	Sierra Ferrera (Codronazo)	90	-	-	10	10
SECTOR ORIENTAL	Cinca-Ésera	61	9,3	-	29,7	118
	Arén (Bubu)	48,9	-	11,6	39,5	43
	Santa Ana	73,4	-	1,6	25	64
	Mont Roig	78	-	-	22	41

La práctica totalidad de los motivos analizados para los cuales se ha podido determinar el estilo se adscriben al Esquemático. El mayor porcentaje de figuras seminaturalistas se encuentra en el grupo del Cinca-Ésera, debido a la amplia representación de este estilo en las estaciones de Remosillo y Forau del Cocho 1 y 2. Se encuentran en

porcentaje mucho menor el grupo del Vero y en apenas un motivo en el núcleo de Salvatierra de Esca. En cuanto a los tipos naturalistas, tanto en el Vero como en el Embalse de Santa Ana encontramos motivos de tipo levantino o naturalista en convivencia con los motivos esquemáticos -en el caso de Santa Ana, una única figura, en el yacimiento de Monderes-. El alto porcentaje que arrojan los motivos naturalistas en el grupo de Arén se debe a que hemos considerado las improntas de manos dentro de este grupo.

Tipos de figuras

Grupo		Tipo de figura (%)					
		Antropomorfo	Zoomorfo	Abstracto	Objeto	Digitaciones	Ind. / resto
SECTOR OCCIDENTAL	Salvatierra de Esca	9,5	4	63,5	-	2,7	20,3
SECTOR CENTRAL	Vero	9,6	17,2	39	0,6	3,4	30,2
	Mascún	10,5	-	56,1	-	5,3	28,1
SECTOR ORIENTAL	Sierra Ferrera (Codronazo)	10	10	60	-	-	20
	Cinca-Ésera	10,1	16,8	23,5	4,2	18,5	26,9
	Arén (Bubu)	16,2	-	14	-	25,6	44,2
	Santa Ana	25,8	15,2	34,8	-	-	24,2
	Mont Roig	19,1	11,9	40,5	-	7,1	21,4

El mayor número de antropomorfos se da en Mallata B (13), seguida de Remosillo (11) y Monderes I (10), donde representan el porcentaje más elevado con respecto al total de figuras. En relación a los grupos diferenciados, los antropomorfos representan en todos ellos en torno al 10% del total de figuraciones, salvo en el Mont Roig (19,1%) y el Embalse de Santa Ana (25,8%), donde la cifra se eleva por encima del 20%. El tema aparece en 27 estaciones y encuentra una amplia representación en todos los grupos, salvo en el de Salvatierra de Esca, donde apenas se han catalogado 7. Los antropomorfos no son tema único en ninguna de las estaciones estudiadas.

La cifra más alta de zoomorfos -cuadrúpedos-, se observa en Gallinero IIA, donde se documentan 32 ejemplos. Los cuadrúpedos se registran en 23 abrigos diferentes y los porcentajes más elevados sobre el total de motivos se observan en los grupos del Vero y el Cinca-Ésera, estando ausentes en el grupo del Mascún y los covachos del Bubu y siendo muy

		Estación	Antropomorfo	Zoomorfo	Abstracto	Objeto	Digitaciones	Indeterminados/ Restos	Nº Figuras	
GRUPO OCCIDENTAL		Planiello I			1			2	3	
		Planiello II						3	3	
		Balcón F. II			1					1
		Balcón F.III	1		2				1	4
		Balcón F. IV	3	2	20				4	29
		Balcón F. V			5				1	6
		Peñarroya			2			1		2
		Terraza F.	2		5					7
		Frontón F.I			2					
		Frontón F. II						1		1
Frontón F. III	1	1	2				2	6		
La Raja F.			9				2	11		
GRUPO CENTRAL	Mascún	Palomaron	4		7			1	12	
		C. Pacencia	2		22		3	14	41	
		Mascún II			1					1
		Mascún III			1					1
		Mascún IV			1					1
	A. del Camino			1					1	
	Vero	Labarta		3	5				6	14
		Lecina Superior	3	8	5				6	23
		Escalaretas			5			1	4	10
		Gallinero I		5	2		2		1	10
		Gallinero IIA	3	32	10				9	55
		Gallinero IIB							1	1
		Gallinero IIIA		2	6				7	16
		Gallinero IIIB	1	5	1				2	9
		Fajana de Pera			15			2	4	21
		Fajana de Pera Sup.	1		3			2	8	14
		Barfaluy I	5	4	6			1	5	21
		Barfaluy II	4		12			1	8	25
		Barfaluy III		10	1				3	14
		Barfaluy IV			1					1
		Barfaluy V							1	1
		Mallata I	5	6	10		2		17	40
		Mallata II						1	3	2
		Mallata III							1	3
		Mallata IV							1	1
		Mallata B1	13	3	17		2	1	10	45
		Mallata B2						1		1
		Mallata C	2		22				12	37
		Arpán E1		1						1
		Arpán E2			8					8
		Gascona I			5				6	11
		Gascona II			3				3	6
		Quizans I		2	2			5	8	17
Quizans II				1					1	
Palluala I			2				1	3		
Palluala II							1	1		
Palluala III			1					1		
C. Palomera	3	7	8				6	23		
Regacens	4	8	8			1	13	35		
GRUPO ORIENTAL		El Codronazo	1	1	6			2	10	
	Cinca-Éspera	La Miranda			1					1
		Remosillo	11	16	13	5	1	24	70	
		Forau del Cocho 1		2	7		21	4	33	
		Forau del Cocho 2		1	1			2	4	
	C. Engardaixo	1	1	7			2	11		
	Arén	Bubu I	2		6		11	5	24	
		Bubu II	5				1	13	19	
		Santa Ana I	4	5	10				19	
	Embalse de Santa Ana	Pas de la Sabineta	2		1				3	
		Monderes I	10		2			6	18	
		Monderes II						3	3	
		Monderes III						1	1	
	Mont Roig	Monderes IV			4				4	
Abric de la Diva		2	5	13		3	5	27		
Cova del Tabac		6		4			4	14		

escasos en el grupo de Salvatierra. Es tema único en el abrigo de Arpán E1, donde sólo se pintó el cérvido.

Los tipos abstractos encuentran una amplia representación en todos los grupos, siendo mayoritarios en Salvatierra, el Vero, el Mascún, el Codronazo, Santa Ana y el Mont Roig. El porcentaje más bajo se da en los covachos del Bubu, donde predominan los restos indeterminados y las manchas, así como las digitaciones. El mayor número de ejemplos se encuentra en Cueva Pacencia y Mallata C (22 figuras). Los tipos abstractos constituyen tema único en Balcón de Forniellos II, Frontón de Forniellos I, Mascún II, III y IV, Abrigo del Camino, Barfaluy IV, Arpán E2, Quizans II, Palluala III y Monderes IV.

Los objetos reconocibles se documentan únicamente en tres estaciones: Mallata I, Mallata B y Remosillo, que figuran entre aquellas en las que se registra un mayor número de unidades gráficas y en las que se registran grupos con carácter escénico.

Finalmente, las digitaciones están presentes en todos los grupos (18 estaciones en total). En el grupo de Salvatierra se reducen a un solo yacimiento, Peñarroya, donde no obstante aparecen en número muy abundante y constituyen el tema único del abrigo. En los covachos del Bubu figuran como el principal motivo decorativo.

Tipología de los motivos antropomorfos

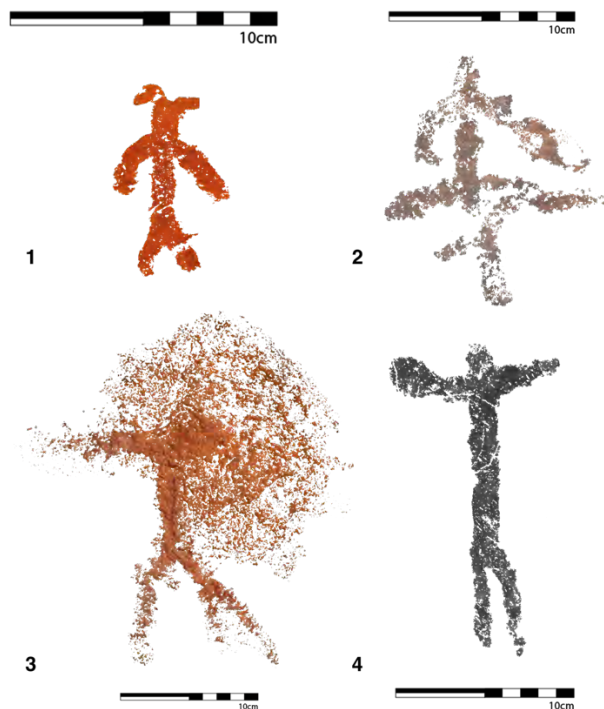
Grupo Tipo antropomorfo	SECTOR OCCIDENTAL	SECTOR CENTRAL		SECTOR ORIENTAL				
	Salvatierra de Esca	Vero	Mascún	Sierra Ferrera (Codronazo)	Cinca-Ésera	Arén (Bubu)	Santa Ana	Mont Roig
Subnaturalista	1							
Extremidades en arco	1	1			3		3	
Extremidades en ángulo					2		1	2
Extremidades en cruz	1		1				1	
Extremidades combinadas	1	4		1	6		3	
Brazos en asa								
Tipo golondrina	1	3					3	
Anconiforme		3	3		1			3
Cruciforme								
Polilobulado							3	1
En "I"								
En "X"								
En "Y"								
En doble "Y"		3						1
Salamandra		10						
Ídolo		1						
Mano						5		
Representación de mano							1	
Otros	2	12	2			2	2	1

Los presentamos por frecuencia de aparición. No aparecen representados los antropomorfos de brazos en asa, los de tipo cruciforme, en forma de "I", "X" e "Y".

ANTROPOMORFOS DE EXTREMIDADES COMBINADAS (13)

Los más numerosos son los antropomorfos de extremidades combinadas, categoría que agrupa diferentes tipologías.

- Los antropomorfos de brazos en arco y piernas en ángulo aparecen en Santa Ana I (UG10 y 12); Remosillo (UG39) y Gallinero IIIB (UG7).
- Los de brazos en cruz y piernas en ángulo, en Mallata I (UG5), Cueva Palomera (UG9) y Monderes I (UG17).
- Otros tipos: Balcón de Forniello IV (UG10); Codronazo (UG4) y Remosillo (UG65).



Antropomorfos de extremidades combinadas. 1. Remosillo: UG39; 2. Santa Ana I: UG12; 3. Mallata I (UG5); 4. Monderes I: UG17.

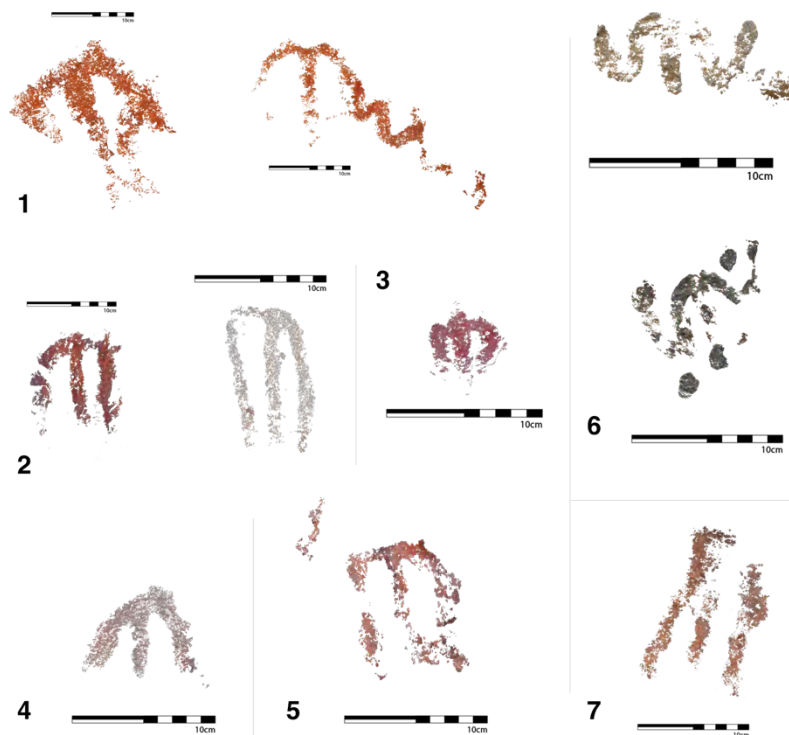
ANTROPOMORFOS TIPO SALAMANDRA (10)

Adscribimos a esta categoría los representados en Mallata B (UG1, 2, 5, 6a, 6b, 7, 8a, 10, 11, 21).

ANTROPOMORFOS ANCORIFORMES (8)

Este tipo aparece representado en casi todos los grupos, salvo en el de Salvatierra, donde los motivos antropomorfos son muy escasos. Son más abundantes en el Sector Central (Sierra de Guara), y en el Abric de la Diva (Sector Oriental) presentan una morfología muy característica, con los brazos curvados hacia arriba.

- Grupo del Vero: Gallinero II (UG42); Mallata C (UG11 y UG14).
- Grupo del Mascún: Palomarón (UG8 y 12), Cueva Pacencia (Sector 4, UG1).
- Grupo del Cinca-Ésera: Coveta del Engardaixo (UG11).
- Grupo del Mont Roig: Abric de la Diva (UG7 y 12), pintados en negro y, en el caso de la UG12, asociado a puntiformes; y Cova del Tabac (UG11).



Antropomorfos de tipo ancoriforme. 1. Mallata C (UG11 y UG14); 2. Palomarón (UG 8 y 12); 3. Cueva Pacencia (Sector 4, UG1); 4. Gallinero IIA (UG42); 5. Engardaixo (UG11); 6. Abric de la Diva (UG7 y 12); 7. Cova del Tabac (UG11).

ANTROPOMORFOS DE EXTREMIDADES EN ARCO (8)

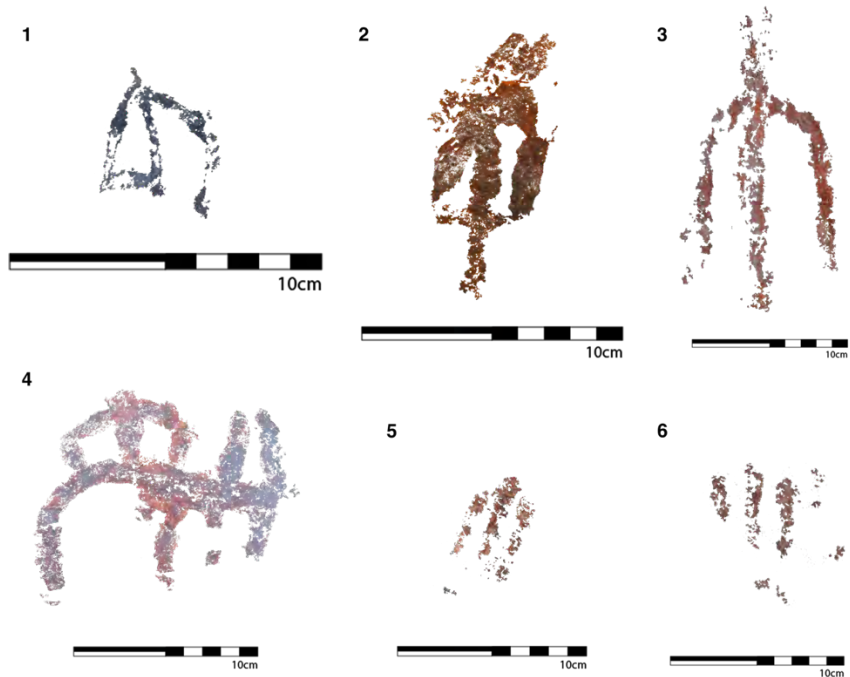
Este tipo se encuentra representado en todos los sectores:

- Grupo de Salvatierra: Frontón de Forniello III (UG4).
- Grupo del Vero: Mallata I (UG4a).
- Grupo del Cinca-Ésera: Remosillo UG 32, 37 y 63.
- Grupo del Embalse de Santa Ana: Monderes I (UG 3 y 4) y Santa Ana I (UG1).

ANTROPOMORFOS DE TIPO GOLONDRINA (7)

Este tipo aparece representado en todos los sectores, alcanzando un alto porcentaje de las figuraciones antropomorfas en el grupo de Salvatierra.

- Grupo de Salvatierra: Balcón de Forniello IV (UG13).
- Grupo del Vero: Mallata B (UG5a), Regacens (UG4), Gallinero IIA (UG29).
- Grupo del Embalse de Santa Ana: Monderes I (UG12, 13 y 15).

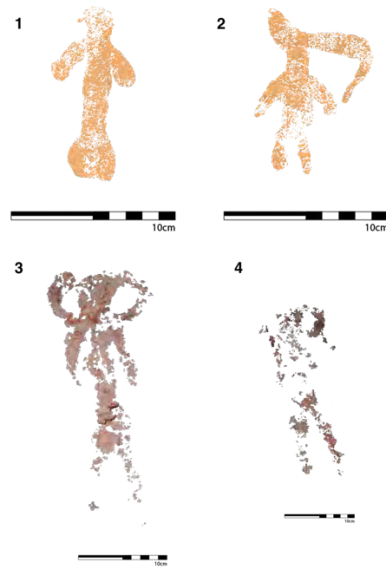


Antropomorfos de tipo golondrina. 1. Balcón de Forniellos IV (UG13); 2. Mallata B (UG5a); 3. Regacens (UG4); 4. Gallinero IIA (Fig. 29); 5 y 6. Monderes I (UG 13 y 15).

ANTROPOMORFOS DE EXTREMIDADES EN ÁNGULO (5)

Los ejemplos se limitan al Sector Oriental, y se encuentran fundamentalmente en dos yacimientos, Remosillo y Cova del Tabac, ya que el motivo de Pas de la Sabineta se encuentra incompleto y su catalogación resulta problemática.

- Grupo del Cinca-Ésera. Remosillo: (UG 44 y 47, figuras “fantasma”).
- Grupo del Embalse de Santa Ana: Pas de la Sabineta/Santa Ana II (UG2, muy incompleta).
- Grupo del Mont Roig: Cova del Tabac (UG3 y UG9).

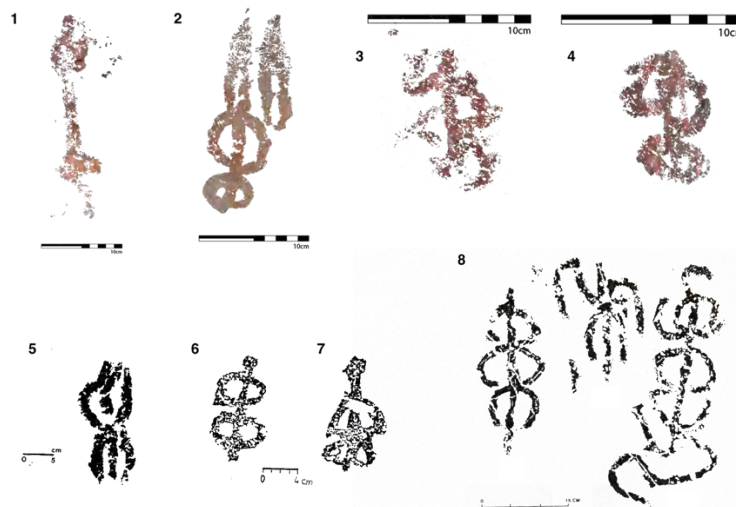


Antropomorfos de extremidades en ángulo. 1 y 2. Remosillo (UG 44 y 47); 3 y 4. Cova del Tabac (UG 3 y 9).

ANTROPOMORFOS DE TIPO POLILOBULADO (4)

Este tipo aparece únicamente en el Sector Oriental. Cabe señalar que es un tipo frecuente en el vecino núcleo leridano, donde se encuentra en Vall de la Coma, L'Albi, Llérida (Castells i Camp, 1990, vol. I, fasc. 11). El tema aparece representado también en estaciones levantinas, como Barranc de l'Infern (Conjunto II, Abrigo I, Paneles 2 y 3) y Las Colochas (Abrigo I, Panel 2) (Torregrosa, 1999, t. II).

- Núcleo del Embalse de Santa Ana: Pas de la Sabineta (UG1), Monderes I (UG11 y 16).
- Núcleo del Mont Roig: Cova del Tabac (UG6).

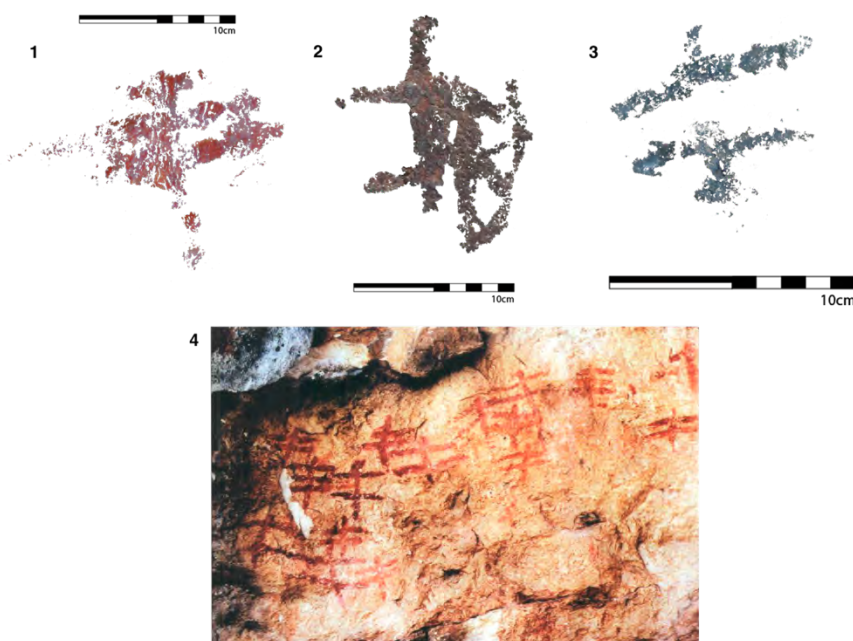


Antropomorfos polilobulados. 1. Cova del Tabac (UG6); 2. Pas de la Sabineta (UG1); 3 y 4. Monderes I (UG 11 y 16); 5. Barranc de l'Infern (Torregrosa, 1999, t. II); 6 y 7. Las Colochas (Torregrosa, 1999, t. II); 8. Vall de la Coma (Castells i Camp, 1990).

ANTROPOMORFOS ESQUEMÁTICOS DE EXTREMIDADES EN CRUZ (3)

Constituyen un tipo poco frecuente, aunque su dispersión geográfica abarca toda el área de estudio. El tipo nos remite a paralelos como el Abrigo de la Ventana I (Mateo Saura, 2005: lámina 2).

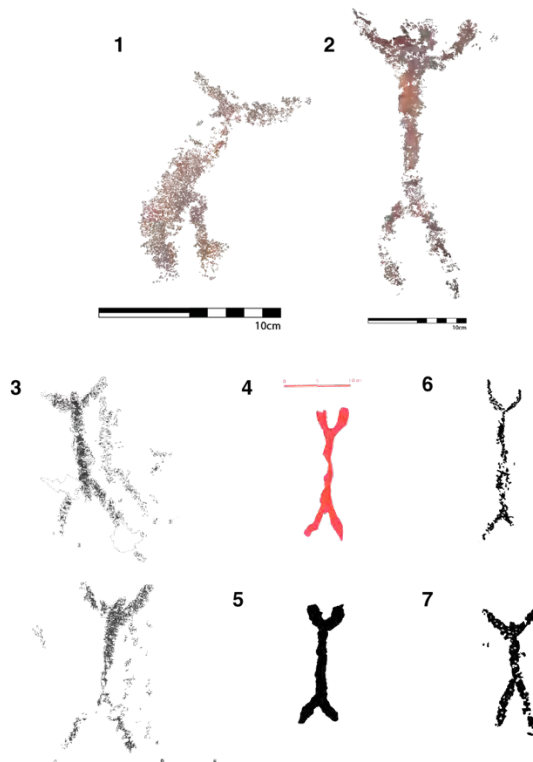
- Grupo de Salvatierra de Esca. Balcón de Forniello III (UG4).
- Grupo del Mascún. Cueva Pacencia (UG2).
- Grupo del Embalse de Santa Ana. Santa Ana I (UG9, pintado en rojo y asociado a un objeto indeterminado).



Antropomorfos con extremidades en cruz. 1. Cueva Pacencia (UG2); 2. Santa Ana I (UG9); 3. Balcón de Forniello III (UG4); 4. Abrigo de la Ventana I (según Mateo Saura, 2005: lámina 2).

ANTROPOMORFOS EN DOBLE "Y" (2)

Aparece sólo en dos yacimientos, Gallinero II (UG37) y Cova del Tabac (UG13). Quizá podría incluirse en esta categoría la UG8 de Les Coves de Baldellou, aunque hemos preferido catalogarlo como abstracto. Se ha considerado uno de los tipos representativos del Esquemático Antiguo, como veremos posteriormente, y presenta una amplia distribución territorial, con paralelos en el Abrigo de los Paradores, Lorca, Murcia (Mateo Saura, 1999: 192), La Mella (Jaén), (Carrasco *et al.*, 1985: Fig. 54), Barranc de Bolulla (Bolulla, Marina Baixa, Alicante; Torregrosa, 1999, vol. II), Barranc de l'Infern, Conjunto IV, Abrigo IV, Paneles 1.1 y 1.2 (Vall de Laguart, Alicante; Torregrosa, 1999, vol. II) o Racó de Gorgorí, Abrigo I, Panel I (Castell de Castells, Marina Alta, Alicante; en Torregrosa, 1999, vol. II).



Antropomorfos en doble “Y”. 1. Gallinero II (UG37); 2. Cova del Tabac (UG13); 3. Abrigo de Los Paradores (Lorca, Murcia; según Mateo Saura, 1999:192); 4. La Mella (Jaén; según Carrasco Rus, 1985: Fig.54); 5. La Bolulla (Bolulla, Alicante; Torregrosa, 1999, vol. II); 6. Barranc de l’Infern (Vall de Laguart, Alicante; Torregrosa, 1999, vol. II.); 7. Racó de Gorgorí I (Castell de Castells, Alicante; en Torregrosa, 1999, vol. II).

MANOS EN POSITIVO (5) Y REPRESENTACIÓN DE MANOS (1)

El tema no es único, pero sí bastante excepcional dentro del conjunto de la pintura esquemática. En nuestra área de estudio aparece sólo en el Sector oriental: en Monderes I interpretamos las grañas como representaciones de manos y no como manos en positivo, mientras que en Cova del Bubu II sí responden a improntas de manos. Ya hemos expresado nuestras dudas acerca de la adscripción prehistórica de las figuras del Bubu. Fuera de nuestra área de estudio, presentamos el ejemplo de las representaciones de manos en la Cueva de los Ladrones (Casas Viejas, Cádiz) (Cabré, 1914: Lam.VIII).

- Grupo de Arén. Bubu II (UG4, 14, 15,16,17).
- Grupo del Embalse de Santa Ana. Monderes I (UG18).



Representaciones de manos o manos en positivo. 1. Monderes I; 2 y 3. Bubu II; 4. Cueva de Los Ladrones (Cabré, 1914).

ANTROPOMORFOS SUBNATURALISTAS (1)

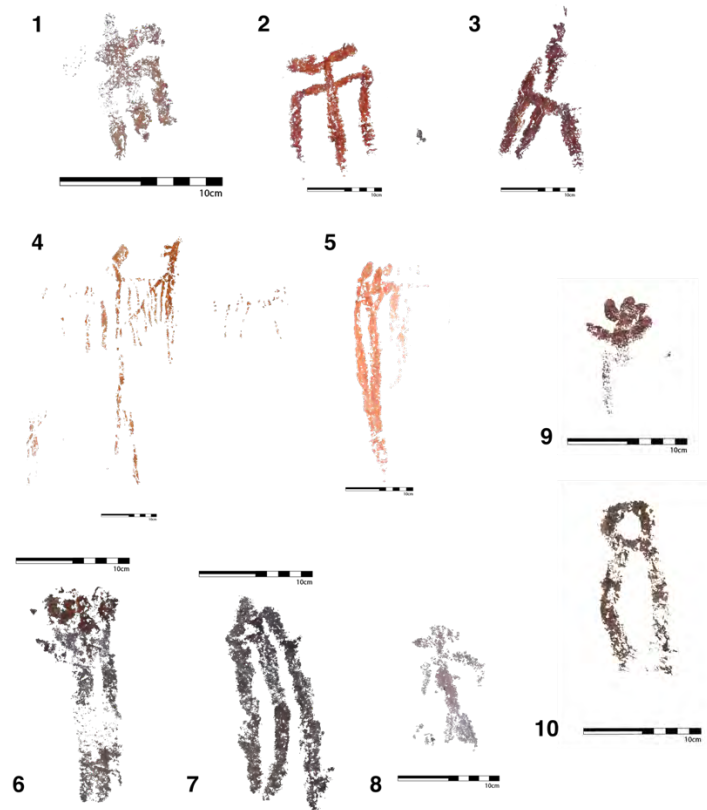
Sólo identificamos como tal una figura, en Balcón de Forniello IV, en el grupo de Salvatierra (UG 9).

ÍDOLOS (1)

El único ejemplo documentado en toda el área de estudio se encuentra en Barfaluy I (Sector 2, UG1).

OTROS ANTROPOMORFOS ESQUEMÁTICOS (19)

Aquellos que no se adscriben exactamente a las categorías tipo.



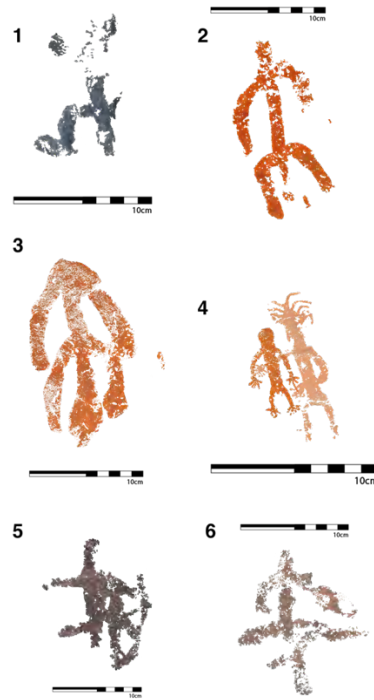
Otros antropomorfos. 1. Barfalu II (UG2); 2 y 3. El Palomarón (UG 2 y 4); 4 y 5. Regacens (Sector III, UG 1 y 2); 6 y 7. Cueva del Bubu I (UG 18 y 19); 8. Cueva Palomera (UG14); 9 y 10. La Terraza (UG 4 y 1).

REPRESENTACIÓN DE DETALLES

LA REPRESENTACIÓN DEL SEXO (8)

Sólo se ha podido determinar el sexo de los antropomorfos en ocho casos, todos ellos representaciones masculinas. El resto los consideramos como indeterminados, al no existir ningún detalle que permita deducir su categoría. Las representaciones con sexo masculino aparecen en:

- Grupo de Salvatierra. Balcón de Forniello VI (Sector 5, UG 10).
- Grupo del Cinca-Ésera. Remosillo (Sector 2, UG37, 59 y 63).
- Grupo del Embalse de Santa Ana. Santa Ana I (Sector 2, UG9 y 10).

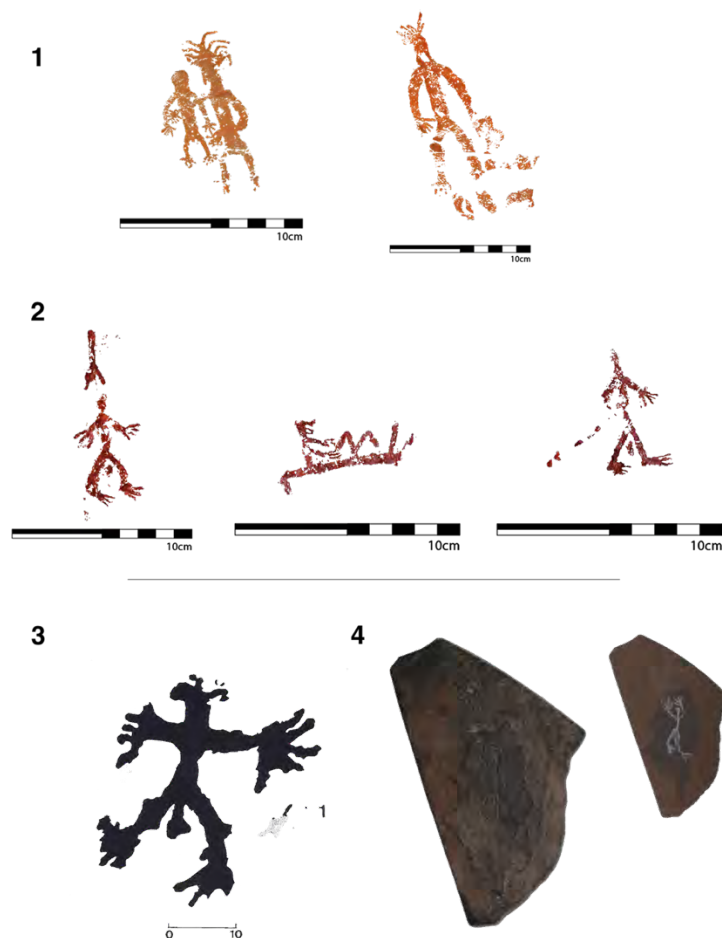


Antropomorfos masculinos. 1. Balcón de Forniellos VI (Sector 5, UG 10). 2, 3 y 4. Remosillo (Sector 2, UG 63, 37, 59); 5 y 6. Santa Ana I (Sector 2, UG9 y 10).

REPRESENTACIÓN DE MANOS Y PIES (6)

Bajo este epígrafe agrupamos las figuras en las que se han figurado los dedos de manos y pies, de manera desproporcionada. Las encontramos en dos yacimientos, en el grupo del Vero y el grupo del Cinca-Ésera. Presentamos como paralelos más o menos próximos la placa de la cueva de La Dobra (Vega de Liébana, Gómez *et al.*, 2016: 162), con representación de un arma entre las piernas; y el antropomorfo del Abri Ganson-Lassus (Aydius, Pirineo occidental, Pyrénées Atlantiques, Blanc y Bauer, 1998). En el grupo del río Martín, en Teruel, aparecen en el abrigo de Los Estrechos de Albalate del Arzobispo.

- Remosillo (UG 59 y 60, y 57), en el grupo del Ésera-Cinca. Las primeras están pintadas en rojo, aparecen asociadas a la escena de carácter agrícola representada en este abrigo, si bien presentan un tamaño menor con respecto a las restantes figuras antropomorfas del grupo, de tipo esquemático. Debe señalarse la figuración de un tocado o peinado en la UG60, a modo de trazos radiados en torno a la cabeza. Más pequeñas que las UG57 y 63, incluidas en la misma escena y, en el caso de la 57, también con dedos marcados.
- Barfaluy I: aparecen en la escena de transporte de un antropomorfo por parte de otros dos.



Antropomorfos con dedos de pies y manos remarcados. 1. Remosillo: Figuras 59 y 60 y 57; 2. Barfaluy I: Figuras 1, 7ab y 7c; 3. Abri Ganson-Lassus, Aydius, Pirineo occidental, Pyrenees Atlantiques (según Blanc y Bauer (1998)); 4. placa de la cueva de La Dobra, Vega de Liébana (según Gómez *et al.*, 2016: 162)

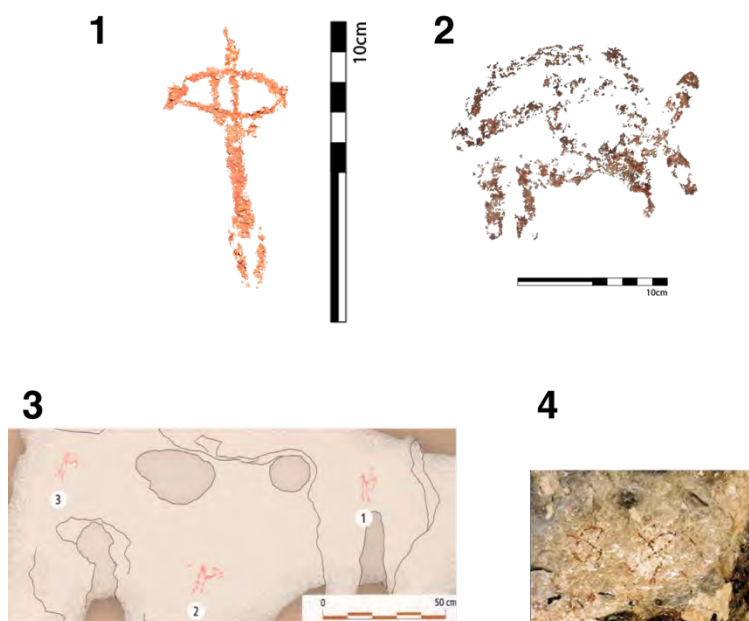
ANTROPOMORFOS ASOCIADOS A OBJETOS (11)

No hemos registrado representaciones de flechas (sólo en el caso del motivo levantino de Monderes I), ni de recipientes-bolsas, ni tampoco de armas de mano. En esta categoría sólo se han documentado representaciones de arcos y de cuerdas/ronzales.

Los antropomorfos con arco aparecen en dos estaciones:

- Les Coves de Baldellou (UG3), donde lo lleva un antropomorfo sobre un posible cuadrúpedo.
- El Codronazo (UG4).

Encontramos paralelos tanto hacia la parte occidental, en la Cueva de los Arqueros (Viveda, Santillana del Mar; Martínez Velasco, 2016a: 230-231), como en Cataluña, en el Abrigo de Els Segarulls (Olèrdola, Alto Penedés; IDEARQ).



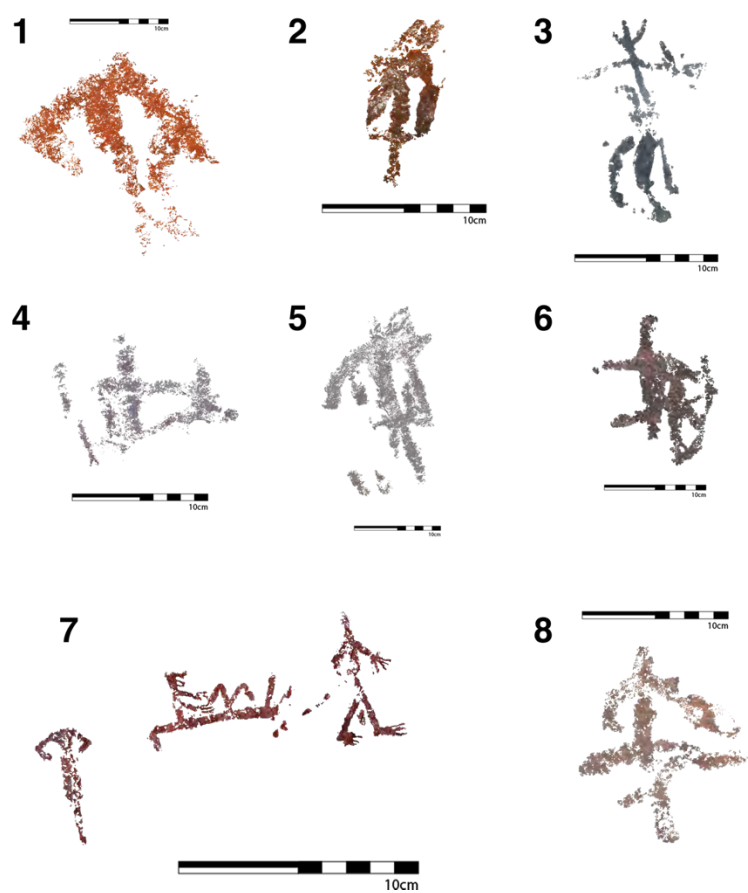
Antropomorfos con arco. 1. El Codronazo (UG4); 2. Les Coves de Baldellou (UG3); 3. Cueva de Los Arqueros (Martínez Velasco, 2016a); 4. Els Segarulls (IDEARQ).

Los antropomorfos que sujetan una cuerda o ronzal se documentan en tres casos. En todos los ejemplos el cabo une al antropomorfo con un zoomorfo, por lo que los tratamos de manera más extensa en el apartado de posibles escenas de domesticación.

- Grupo del Vero. Mallata I (Sector 2, UG4a), Mallata B (Sector 1, UG21).
- Grupo del Cinca-Ésera. Remosillo (Sector 2, UG57).

En numerosos casos se aprecia que el antropomorfo porta un objeto, el cual resulta irreconocible:

- Grupo de Salvatierra. Balcón de Forniellós IV (Sector 5, UG9).
- Grupo del Vero. Mallata C (Sector 3, UG11), Mallata B (Sector 2, UG5a), Barfaluy II (Sector 3, UG2), Barfaluy I (Sector 1b, UG7), Gallinero IIIB (Sector 2, UG7).
- Grupo del Embalse de Santa Ana. Santa Ana I (Sector 2, UG9), (Sector 2, UG12).

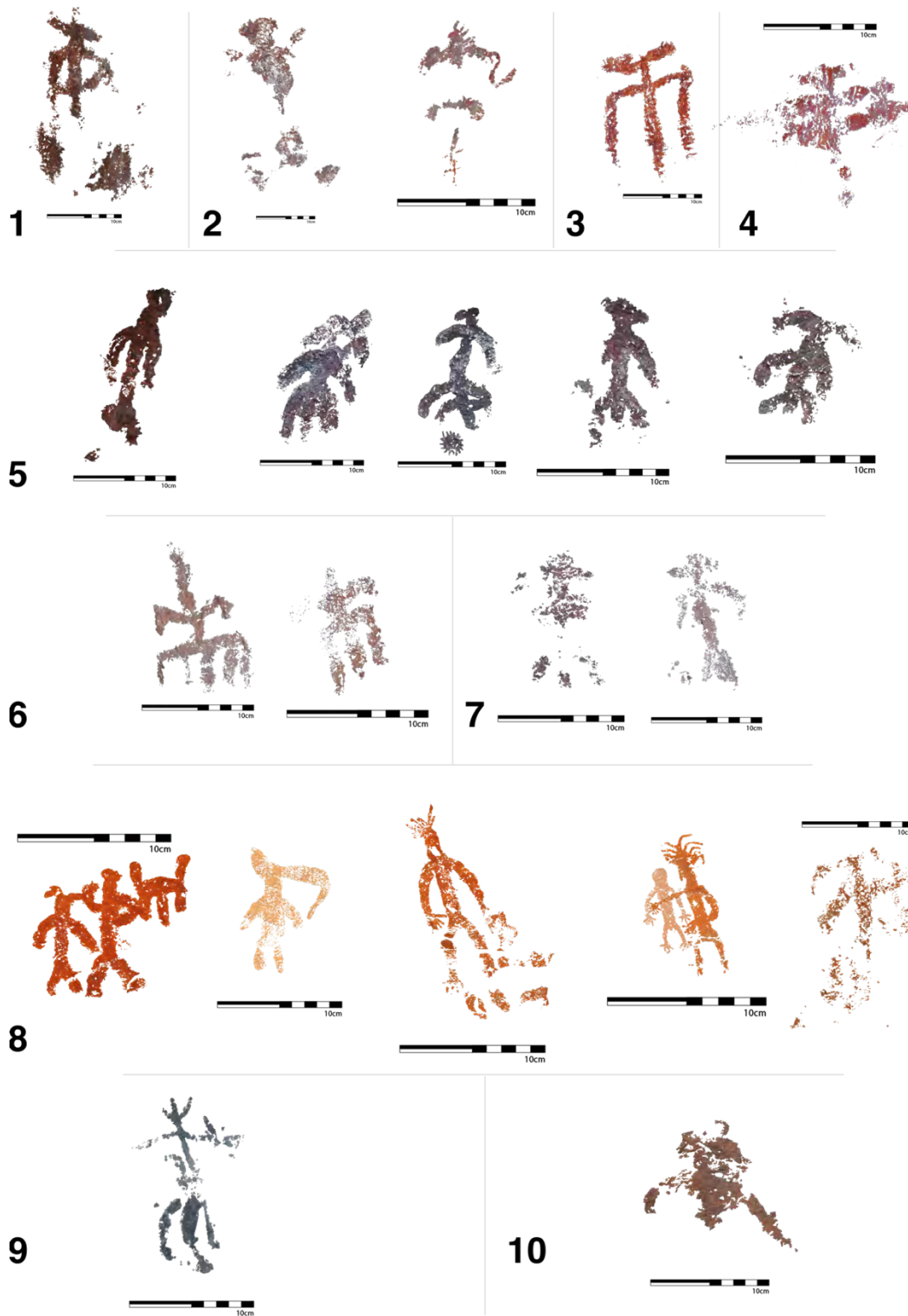


Antropomorfos asociados a objetos indeterminados. 1. Mallata C (Sector 3, UG11); 2. Mallata B (Sector 2, UG5a); 3. Balcón de Forniello IV (Sector 5, UG9); 4. Barfaluy II (Sector 3, UG2); 5. Gallinero IIIB (Sector 2, UG7); 6. Santa Ana I (Sector 2, UG9); 7. Barfaluy I (Sector 1b, UG7); 8. Santa Ana I (Sector 2, UG12).

ANTROPOMORFOS CON PEINADO-TOCADO (22)

Incluimos en esta categoría los antropomorfos en los que se ha representado algún tipo de decoración en la zona de la cabeza, sin que podamos determinar su categoría:

- Grupo de Salvatierra de Esca: Balcón de Forniello IV (Sector 5, UG9).
- Grupo del Mascún: El Palomarón (UG2), Cueva Pacencia (Sector 2, UG2).
- Grupo del Vero: Lecina Superior (Sector 3, UG4), Mallata I (Sector 1, UG1; Sector 2, UG1b), Mallata B (Sector 1, UG 2, 7, 8a, 10, 11), Barfaluy II (Sector 1, UG 1 y 2), Cueva Palomera (Sector II, UG 14, 19).
- Grupo del Cinca-Ésera: Remosillo (Sector 2, UG 39, 40, 47, 57, 60, 65).
- Grupo del Embalse de Santa Ana: Santa Ana I (Sector 1, UG1).



Antropomorfos con tocado o representación del peinado. 1. Lecina Superior (Sector 3, UG4); 2. Mallata I (Sector 1, UG1; Sector 2, UG1b); 3. El Palomarón (UG2); 4. Cueva Pacencia (Sector 2, UG2); 5. Mallata B (Sector 1, UG 2, 7, 8a, 10, 11); 6. Barfaluy II (Sector 1, UG 1 y 2); 7. Cueva Palomera (Sector II, UG 14, 19); 8. Remosillo (Sector 2, UG 39, 40, 47, 57, 60, 65); 9. Balcón de Forniellos IV (Sector 5, UG9); 10. Santa Ana I (Sector 1, UG1).

Agrupaciones de antropomorfos

En esta categoría incluimos las agrupaciones de antropomorfos que parecen guardar entre sí cierta unidad compositiva. El tema aparece únicamente en los grupos del Vero (yacimiento de Mallata B) y del Cinca-Ésera (Remosillo). Podríamos incluir igualmente el ejemplo de la Cova del Tabac, donde se representaron tres individuos juntos.

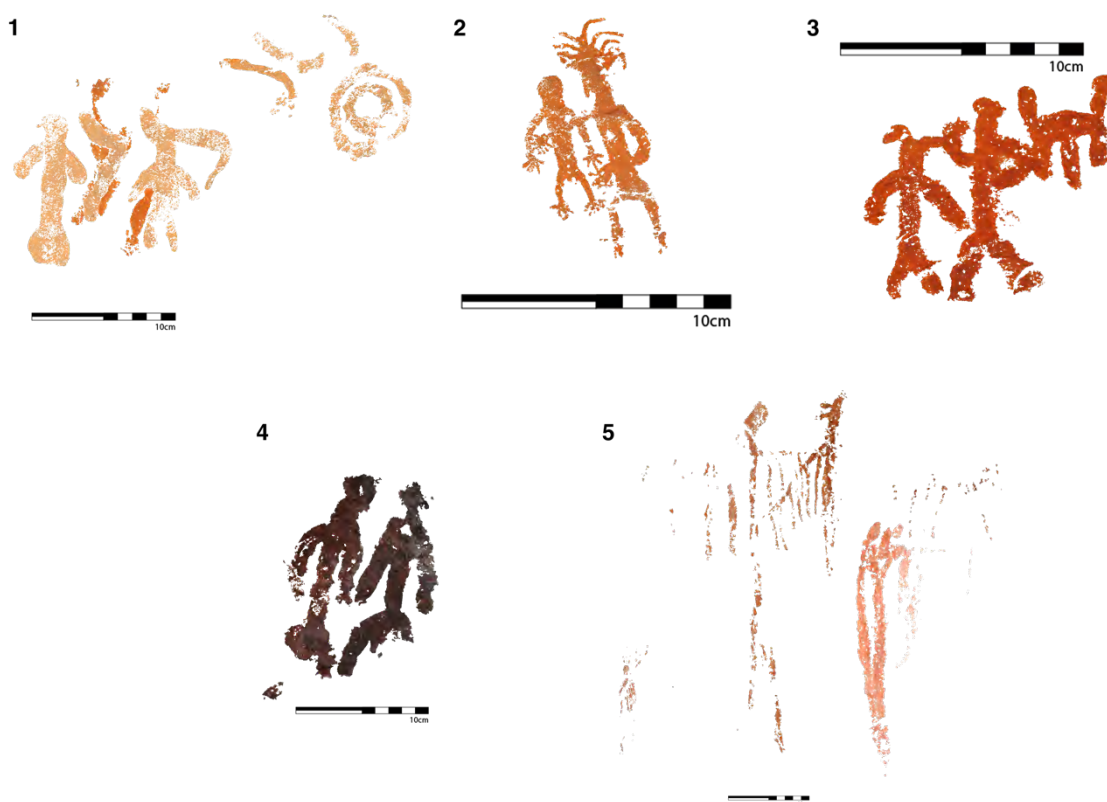


Mallata B. Sector 1.

En el Sector 1 de Mallata B se aprecia una composición integrada por antropomorfos y otros elementos que no podemos identificar. Se trata de uno de los pocos casos dentro de nuestra área de estudio para los que podemos definir una distribución jerarquizada de los motivos. En la parte superior se presenta una pareja de antropomorfos, de tamaño superior al resto de figuras. Ambos presentan una morfología semejante, aunque aparecen parcialmente cubiertos por una colada calcítica y resulta difícil apreciar su forma completa. En la parte media del panel observamos un grupo de cuatro antropomorfos; el situado en el extremo izquierdo corresponde a un tipo diferente al resto y se sitúa a una altura ligeramente superior. Por debajo de ellos, un quinto antropomorfo, incompleto, aparece sobre una serie

horizontal de pequeñas puntuaciones. En un nivel inferior observamos varios grupos de antropomorfos: la parte izquierda está ocupada por un grupo de cuatro antropomorfos y un cuadrúpedo, que aparece unido por un cabo o ronzal a la mano de una de las figuras humanas. Todos los antropomorfos aparecen tocados y, además, uno de ellos se presenta sobre un pequeño esteliforme. A su derecha, un elemento indeterminado, en forma de pectiniforme doble. En el extremo derecho del panel se aprecia un grupo formado por un antropomorfo que sujeta mediante un cabo a un cérvido. Ambos aparecen flanqueados por dos polilobulados. Bajo ellos, dos motivos abstractos en forma de arco y de pectiniforme doble vertical. Aunque no alcanzamos a determinar el componente escénico del grupo, parece claro que trataron de representarse diferencias entre los motivos antropomorfos, por medio de su tamaño, morfología y disposición en el panel.

Una categoría especial la constituyen las parejas de antropomorfos, cuyos ejemplos quedan restringidos a los grupos y yacimientos mencionados más arriba: Remosillo y Mallata B. Incluimos además un ejemplo procedente de Regacens, si bien debemos indicar que los motivos no presentan unidad cromática ni estilística.



1, 2 y 3. Remosillo. 4. Mallata B. 5. Regacens.

Tipología de los motivos zoomorfos

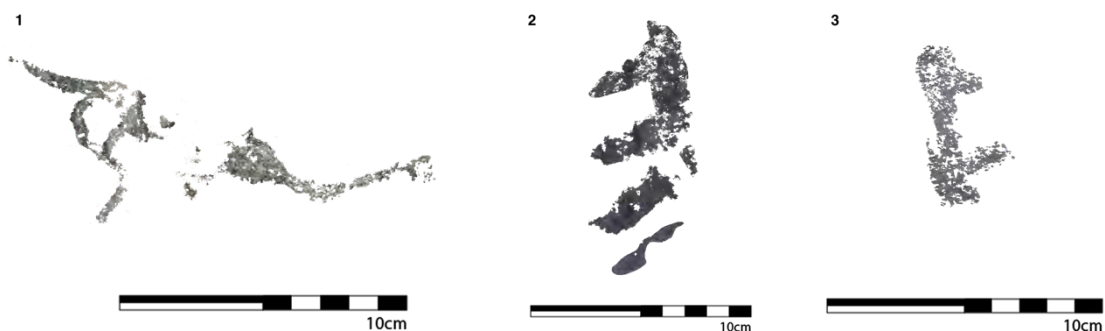
Aunque se trata de una categoría ampliamente desarrollada en el arte Esquemático, en el grupo del Mascún y en la Cova del Bubu no se registran representaciones zoomorfas. El mayor porcentaje de zoomorfos sobre el total de motivos se da en el grupo del Vero (17,2%), un dato muy similar al del grupo del Cinca-Ésera (16,8%) y al de Santa Ana (15,2%). La proporción más baja se aprecia en el grupo de Salvatierra (4%).

Por otro lado, todos los zoomorfos documentados son cuadrúpedos, salvo uno de tipo indeterminado, en Balcón de Forniello IV (Salvatierra de Esca). Los cuadrúpedos sólo son motivo único de un abrigo en el caso de Arpán E1 (cérvido) y en Barfaluy III (cápridos y un posible cérvido). Aparecen combinados con tipos abstractos en Quizans -dos zoomorfos (un cérvido y un cuadrúpedo indeterminado), asociados a trazos-; en Labarta, junto a zigzags; en Forau del Cocho 1 y en Gallinero I.

Grupo		Tipo de zoomorfo (%)						Nº Total zoomorfo
		Cuadrúpedo	Ave	Insecto	Serpiente	Otros	Indet.	
SECTOR OCCIDENTAL	Salvatierra de Esca	66,7	-	-	-	-	33,3	3
SECTOR CENTRAL	Vero	100	-	-	-	-	-	93
	Mascún	-	-	-	-	-	-	-
SECTOR ORIENTAL	Sierra Ferrera (Codronazo)	100	-	-	-	-	-	1
	Cinca-Ésera	100	-	-	-	-	-	20
	Arén (Bubu)	-	-	-	-	-	-	-
	Santa Ana	100	-	-	-	-	-	10
	Mont Roig	100	-	-	-	-	-	5

Grupo \ Tipo de zoomorfo (n°)		Tipo de zoomorfo (n°)						N° Total zoomorfo esq./semi.
		Cuadrúpedo	Ave	Insecto	Serpiente	Otros	Indet.	
SECTOR OCCIDENTAL	Salvatierra de Esca	2	-	-	-	-	1	3
SECTOR CENTRAL	Vero	93	-	-	-	-	-	93
	Mascún	-	-	-	-	-	-	-
SECTOR ORIENTAL	Sierra Ferrera (Codronazo)	-	-	-	-	-	-	1
	Cinca-Ésera	20	-	-	-	-	-	20
	Arén (Bubu)	-	-	-	-	-	-	-
	Santa Ana	10	-	-	-	-	-	10
	Mont Roig	5	-	-	-	-	-	5

Grupo \ Tipo de cuadrúpedo		Tipo de cuadrúpedo						N° Total cuadrúpedos esq./semi.
		Cérvido	Cáprido	Bóvido	Équido	Cánido	Otros/Indet.	
SECTOR OCCIDENTAL	Salvatierra de Esca	-	-	-	-	-	2	2
SECTOR CENTRAL	Vero	17	10	2	-	5	61	93
	Mascún	-	-	-	-	-	-	-
SECTOR ORIENTAL	Sierra Ferrera (Codronazo)	-	-	-	-	-	1	1
	Cinca-Ésera	1	1	1	1	1	13	20
	Arén (Bubu)	-	-	-	-	-	-	-
	Santa Ana	-	-	-	-	-	10	10
	Mont Roig	-	-	-	-	-	5	5



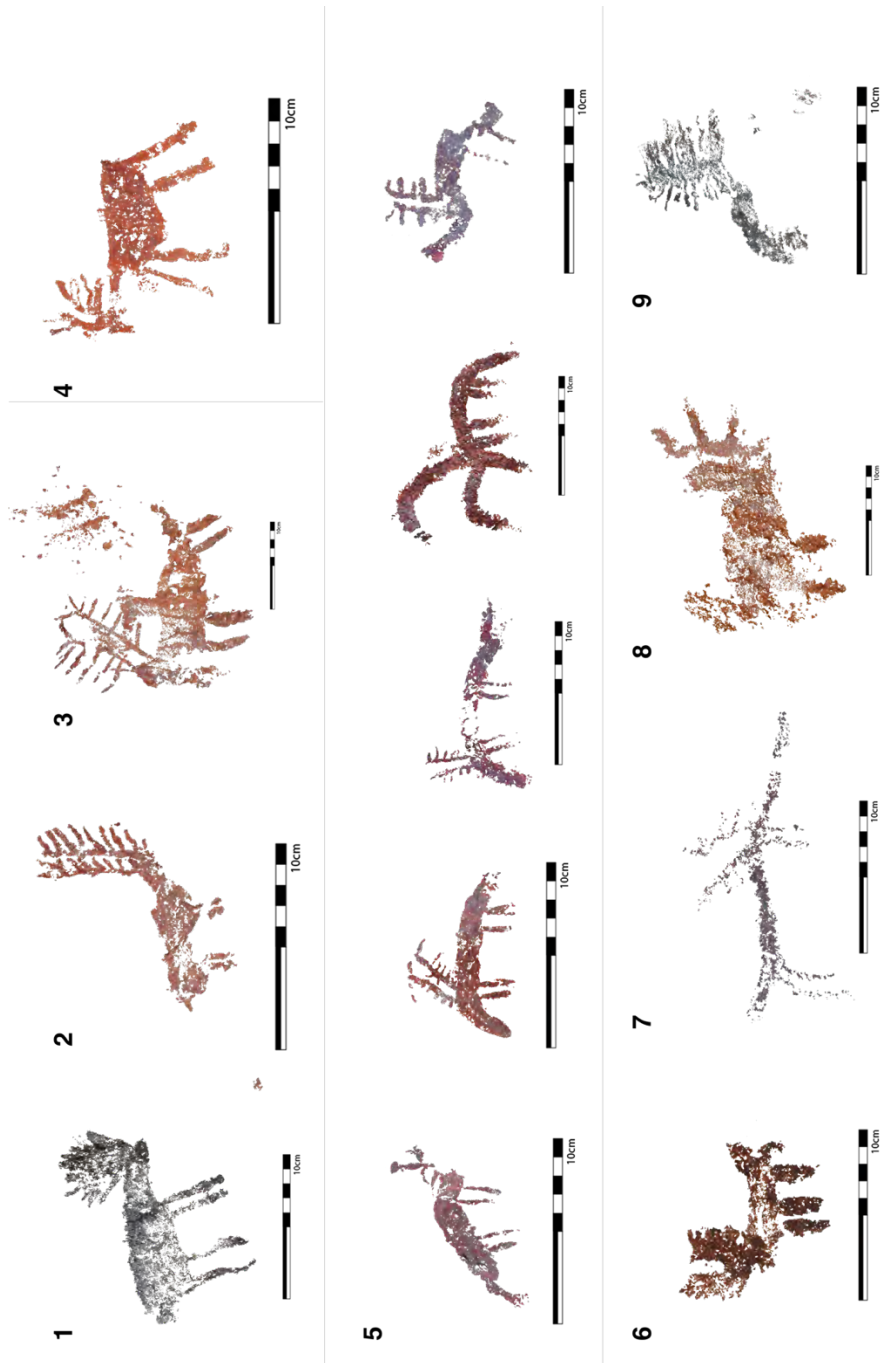
Cuadrúpedos en el grupo de Salvatierra. 1 y 2. Balcón de Forniellos IV; 3. Frontón de Forniellos III.

En el grupo de Salvatierra únicamente se han documentado 2 cuadrúpedos, indeterminados. Se trata de un pectiniforme vertical y un cuadrúpedo con sólo una pata por par, en vertical, con posibles cuernos orientados hacia atrás.

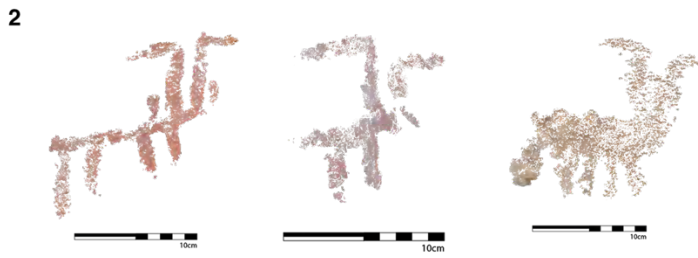
En el grupo del Vero los zoomorfos constituyen la segunda categoría más representada (17,2%), por detrás de los tipos abstractos. La mayoría son cérvidos, de los que se documentan 17 muestras (13 esquemáticos y 4 seminaturalistas). Les siguen en frecuencia los cápridos (10, todos esquemáticos, en Barfaluy III y Gallinero II). Se registran 5 cánidos, todos ellos de tipo esquemático y ubicados en Gallinero II, aunque hemos de señalar que su identificación resulta poco segura. Los bóvidos son los cuadrúpedos menos frecuentes, ya que sólo se documentan dos seguros, ambos de tipo seminaturalista y pintados en Lecina Superior. Finalmente, no se ha catalogado ningún équido.

En el Codronazo (Sierra Ferrera) aparece un único cuadrúpedo, indeterminado, con cuernos largos, curvados y orientados hacia delante.

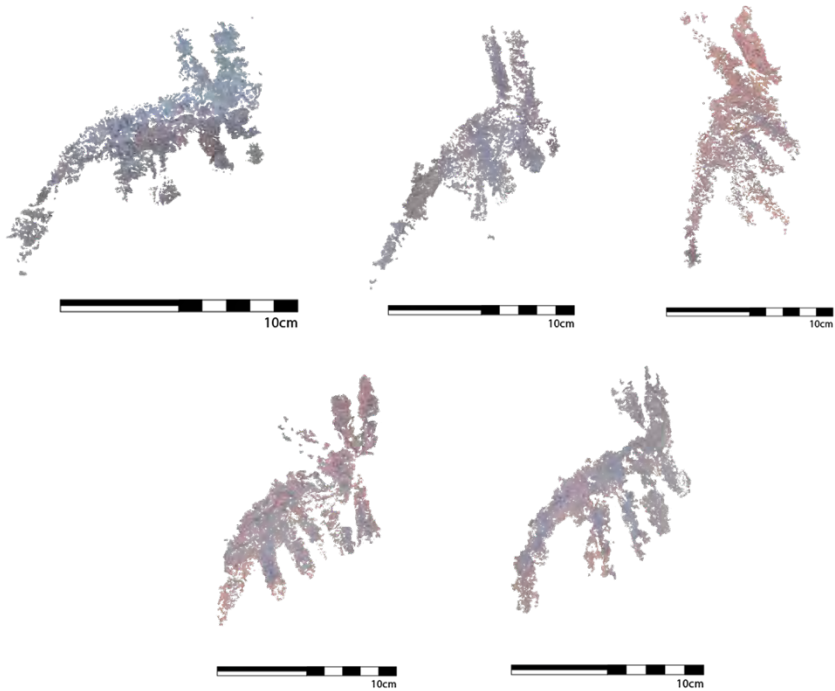
En el grupo del Cinca-Ésera todos los cuadrúpedos para los cuales se puede reconocer la especie son de tipo seminaturalista: un cérvido, un cáprido, un bóvido, un équido y un cánido. Los 13 ejemplos restantes son indeterminados y pertenecen tanto a estilos esquemáticos como seminaturalistas.



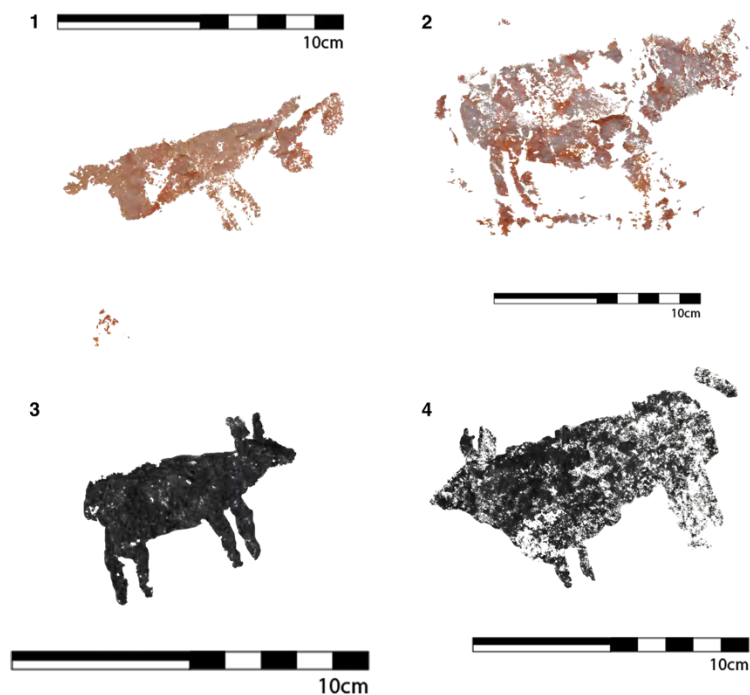
Cérvidos. Seminaturalistas, en el grupo del Vero: 1. Lecina Superior; 2. Quizans; 3. Regacens; y en el grupo del Cinca-Ésera: 4. Forau del Cocho. Esquemáticos, en el grupo del Vero: 5. Mallata I; 6. Mallata B; 7. Barfaluy II; 8. Arpán E1; 9. Barfaluy III.



Cápridos. 1. Barfaluy III; 2. Gallinero IIA; 3. Forau del Cocho II.



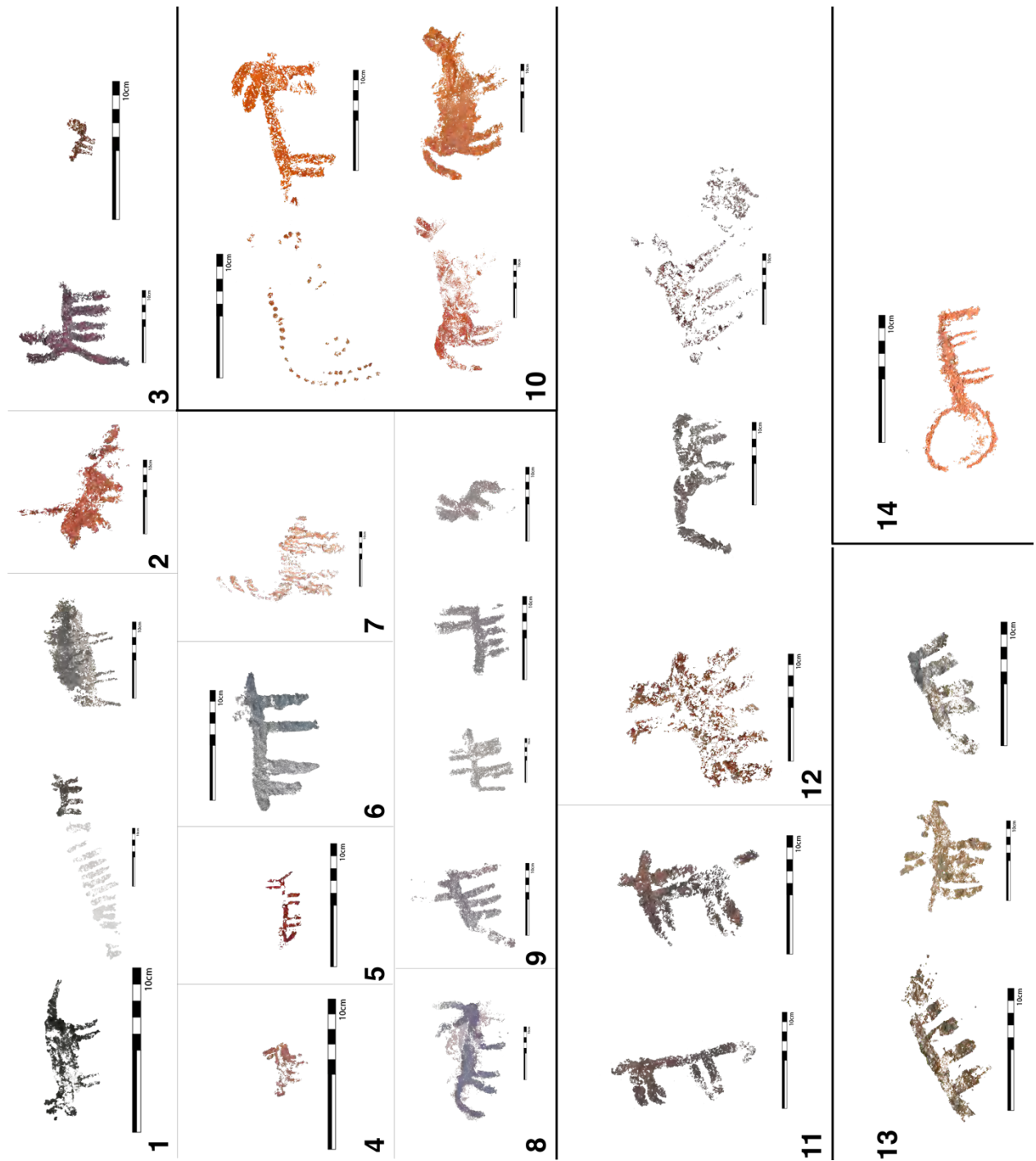
Cánidos. Gallinero IIA.



Varios zoomorfos. 1. Posible équido en Remosillo; 2. Bóvido seminaturalista en Remosillo; 3 y 4. Bóvidos seminaturalistas en Lecina Superior.

ESTILO DE LOS ZOOMORFOS

De los 130 zoomorfos catalogados, 110 son de tipo esquemático y 20 de tipo seminaturalista (no computamos los de tipo naturalista). Los seminaturalistas aparecen en el Grupo del Vero (yacimientos de Lecina Superior, Quizans, Regacens y Mallata I) y en el Grupo del Cinca-Ésera (Remosillo, Forau del Cocho 1 y 2), mientras que los de tipo esquemático aparecen en todos los grupos en los que se constata la presencia de zoomorfos.



Cuadrúpedos indeterminados. **Grupo del Vero:** 1. Lecina Superior; 2. Mallata I; 3. Mallata B; 4. Quizans; 5. Barfaluy I; 6. Cueva Palomera; 7. Regacens; 8. Gallinero IIIB; 9. Gallinero IIA. **Grupo del Cinca-Ésera:** 10. Remosillo. 11. Santa Ana I; 12. Les Coves de Baldellou. **Grupo del Mont Roig:** 13. Abric de la Diva. **Sierra Ferrera:** 14. El Codronazo.

RECONOCIMIENTO DE LA ESPECIE

Casi todos los zoomorfos corresponden a la categoría de cuadrúpedos, pero sólo hemos identificado la especie en 39 casos (30%). Entre los elementos que contribuyen a la identificación específica se cuentan la presencia de cuernos, orejas, la longitud de la cola o la morfología general de cabeza, tronco y patas, cuando se aprecia un tratamiento volumétrico de las figuras. No obstante, aun cuando se aprecia la representación de detalles anatómicos, estos no siempre permiten precisar la especie. De hecho, en numerosas ocasiones se aprecia la representación de dos trazos rectos sobre la cabeza, pero resulta imposible definir si son cuernos u orejas. La cornamenta de cérvidos y cápridos es la que permite una interpretación más clara. La cornamenta de los cérvidos se presenta en forma de trazos rectos, normalmente orientados hacia arriba o hacia delante, de los que parten otros perpendiculares, mientras que la cornamenta de los cápridos se representa en forma de dos trazos paralelos entre sí y curvados hacia atrás. Algunos individuos se han identificado como cánidos, en virtud de la presencia de patas cortas y cola larga. La diferenciación de équidos y bóvidos se antoja muy compleja, si no se aprecia una representación clara de los cuernos, en el caso de los bóvidos.

Agrupaciones de cuadrúpedos

Encontramos conjuntos de cuadrúpedos de tipo esquemático que responden a una unidad temática y estilística en dos núcleos:

- Grupo del Vero. Lecina Superior (seminaturalista) y Cueva Palomera, Gallinero IIA y Barfaluy III (esquemático).
- Grupo del Embalse de Santa Ana. Les Coves de Baldellou.

Además, podemos mencionar el grupo de cápridos naturalistas de Regacens, que se presentan en el catálogo pero no se incluyen en nuestro estudio.



Agrupaciones de cuadrúpedos. 1. Lecina Superior; 2. Cueva Palomera; 3. Barfaluy III; 4, 5, 6 y 7. Gallinero IIA; 8. Les Coves de Baldellou.

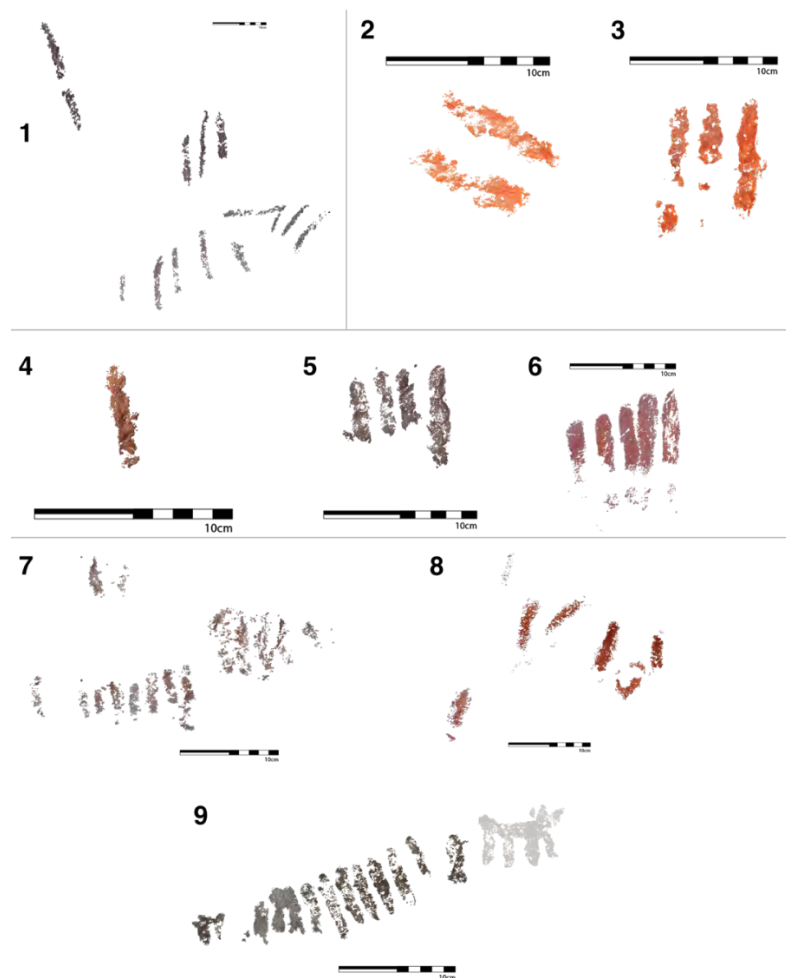
Tipología de los motivos abstractos

Grupo Tipo de figura	SECTOR OCCIDENTAL	SECTOR CENTRAL		SECTOR ORIENTAL				
	Salvatierra de Esca	Vero	Mascún	Sierra Ferrera (Codronazo)	Cinca-Ésera	Arén (Bubu)	Santa Ana	Mont Roig
Escaliforme	-	3	-	-	-	-	3	-
Serie digitaciones	3	4	-	-	2	2	1	9
Grupo digitaciones	1	3	-	-	17	6	3	2
Arco	2	3	1	-	1	-	-	-
Triángulo	1	-	-	-	-	-	-	-
Romboide	-	-	-	-	-	-	-	-
Circulares	7	3	-	-	4	2	1	-
Rectangulares	1	-	1	-	-	-	2	-
Barra	9	84	22	2	10	-	2	1
Puntiforme	6	14	1	2	3	-	-	2
Ángulo	3	12	1	-	-	-	2	-
Zigzag	-	5	-	-	-	-	3	-
Serie zigzags	-	3	-	-	-	-	-	-
Serpentiformes	1	1	-	-	-	-	-	-
Cruciforme	-	10	-	-	-	-	1	-
Cruciforme círculo	-	2	-	-	-	-	-	-
Esteliforme	-	9	-	1	1	-	-	1
Pectiniforme	3	6	-	-	-	-	1	-
Ramiforme	2	20	-	-	1	-	-	-
Trazo	2	20	4	-	3	2	-	-
Serie trazos	2	14	1	-	1	-	2	-
Polilobulado	-	2	-	-	-	-	1	-
T	-	4	-	-	-	-	-	-
Y	-	2	1	-	-	-	1	-
Y invertida	-	1	-	-	-	1	-	-
X	-	2	-	-	-	-	1	-
Cayado	-	2	-	-	-	-	-	1
Indeterminado	4	5	2	-	4	1	-	1

Hemos clasificado 468 unidades gráficas como abstractas. Esta categoría es la que comprende un porcentaje más alto de motivos en la mayoría de los grupos. Incluye más de la mitad de las unidades gráficas registradas en los grupos de Salvatierra de Esca, el Mascún y Sierra Ferrera. El menor porcentaje se registra en el yacimiento de la Cova del Bubu, donde el tipo de representación mayoritario son las agrupaciones de digitaciones. Debemos tener en cuenta que “abstracto” es una categoría de carácter general, que engloba muchos tipos para los que no sabemos asignar una identificación concreta, de manera que procedemos a desglosar la información por temas. El único tipo que no encuentra representación en nuestra área de estudio es el Rombo.

BARRAS (130)

Es el tipo más frecuente y aparece representado en todos los grupos, salvo en los covachos del Bubu. Es el tema abstracto más frecuente en los núcleos de Salvatierra, el Vero y el Mascún, y en estos dos últimos su número es muy superior al de otros tipos abstractos.

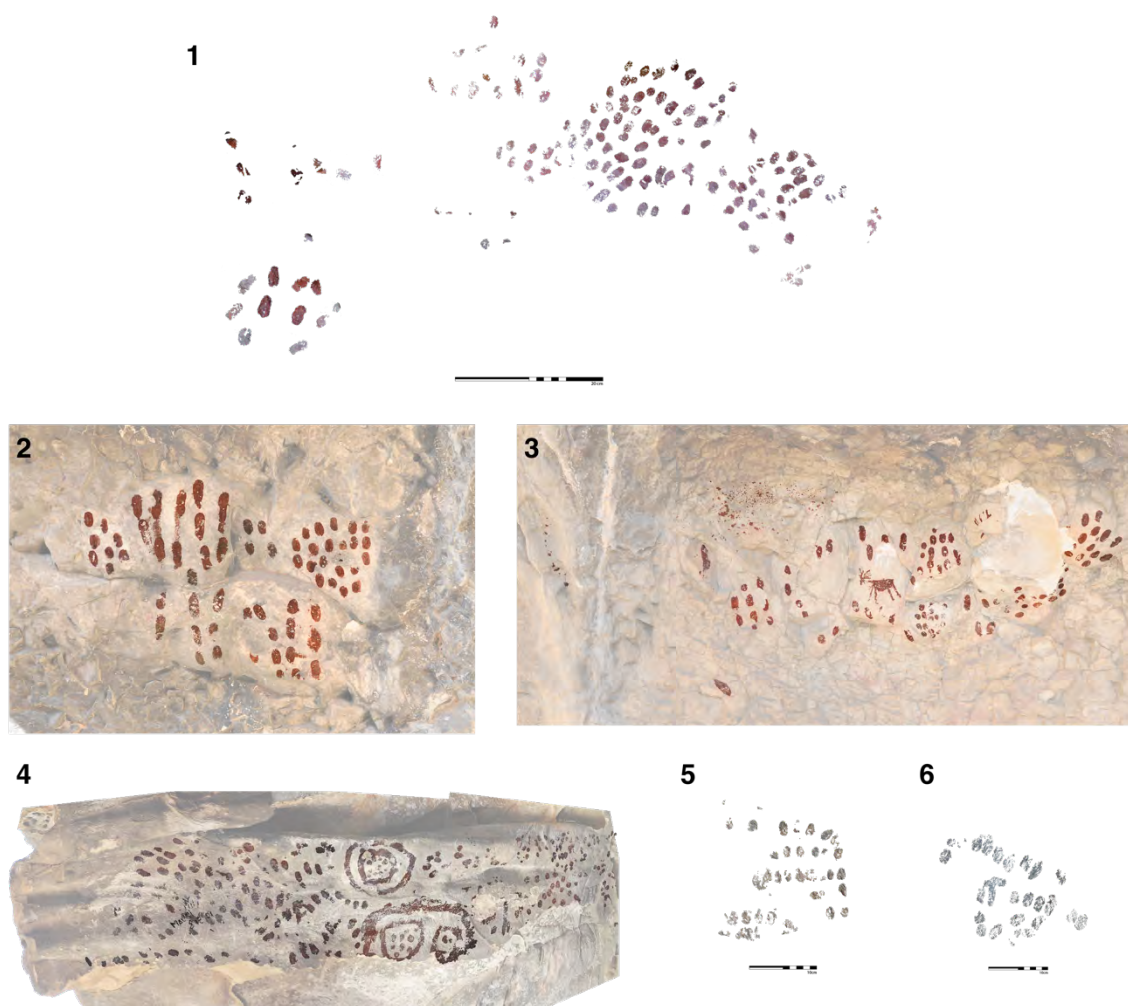


Barras. Grupo de Salvatierra: 1. La Raja de Forniello; Sierra Ferrera: 2 y 3. Codronazo; Grupo del Cinca-Ésca: 4 y 5. Engardaixo; 6. Remosillo; Grupo del Vero: 7. Fajana de Pera Superior; 8. Escaleretas; 9. Lecina Superior.

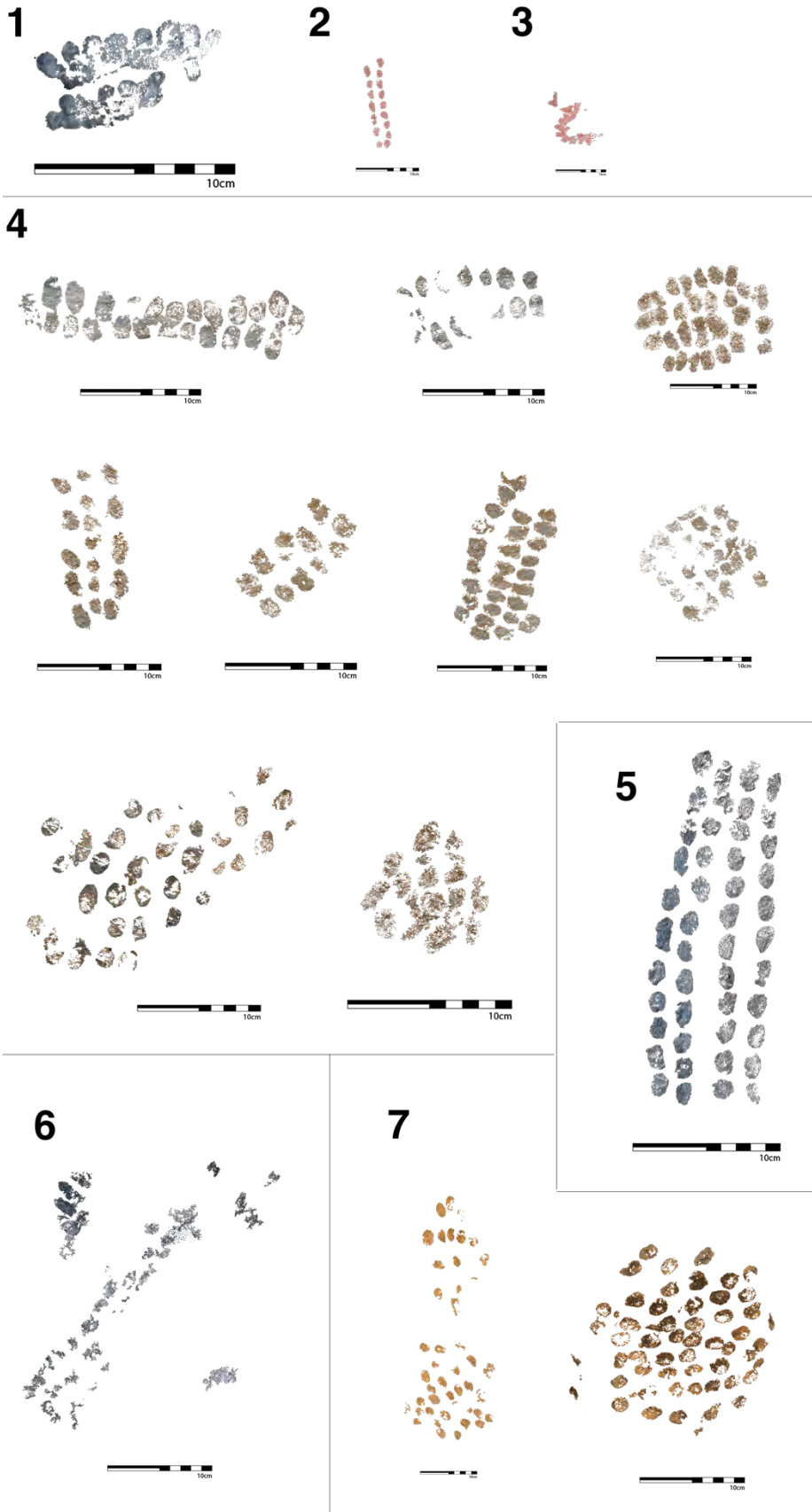
Las barras aparecen tanto en forma aislada como formando parejas, series horizontales de barras paralelas, o agrupaciones aparentemente desordenadas.

DIGITACIONES: GRUPOS (32) Y SERIES (21)

Los motivos a base de digitaciones se encuentran representados en todos los grupos, salvo el Mascún y Sierra Ferrera. En los núcleos del Cinca-Ésera, Bubu y el Mont Roig comprenden el mayor porcentaje de tipos abstractos. En algunos casos se presentan en forma de series verticales paralelas (Cueva Palomera, Forau del Cocho, Corral de la Gascona, Les Coves), en otros parecen adoptar morfologías circulares (Monderes IV) o rectangulares (Abric de la Diva), mientras que en la mayoría de los casos se disponen agrupadas, sin seguir una morfología determinada (Peñarroya).



Grupos de digitaciones. Grupo de Salvatierra de Esca: 1. Peñarroya; Grupo del Cinca-Ésera: 2 y 3. Forau del Cocho 1; Grupo del Vero: 5. Regacens; 6. Barfaluy IV.



Series de digitaciones. 1. Balcón de Forniello IV; 2 y 3. Terraza de Forniello; 4. Abric de la Diva; 5. Cueva Palomera; 6. Les Coves de Baldellou; 7. Monderes IV.

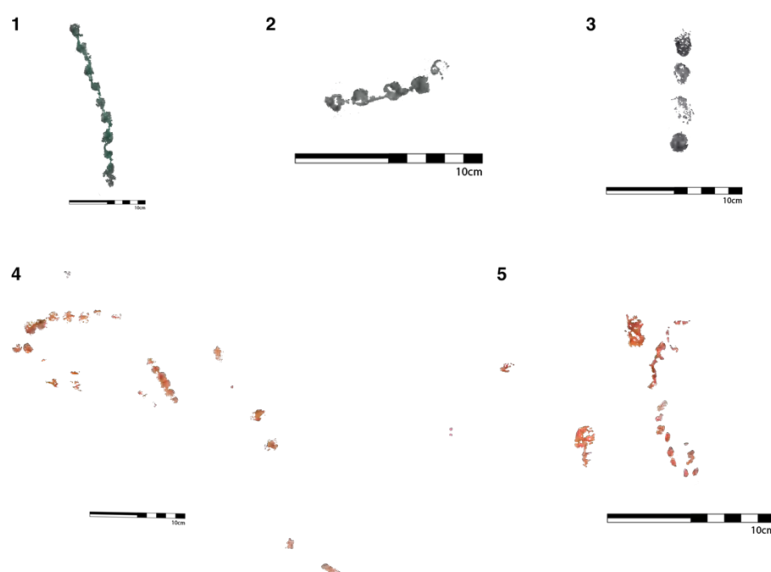
TRAZO (31) Y SERIES DE TRAZOS (20)

Son un tema frecuente y aparecen en todos los grupos, salvo Sierra Ferrera y el Mont Roig. Resulta difícil establecer patrones dentro del tema, puesto que esta categoría agrupa trazos sueltos, cuya única característica común es que no son restos de otras figuras y no pueden adscribirse a ningún tema determinado.

PUNTIFORME (28)

Este tema aparece en todos los grupos, salvo en Arén y el Embalse de Santa Ana. Los puntiformes se presentan normalmente aislados, aunque también aparecen frecuentemente en forma de series, formando incluso motivos figurativos, como en el caso del cuadrúpedo indeterminado de Remosillo, que hemos incluido en la categoría de zoomorfos (UG5). En algunos casos se muestran como series unidas mediante cortos trazos, semejantes a los polilobulados. Encontramos puntiformes en:

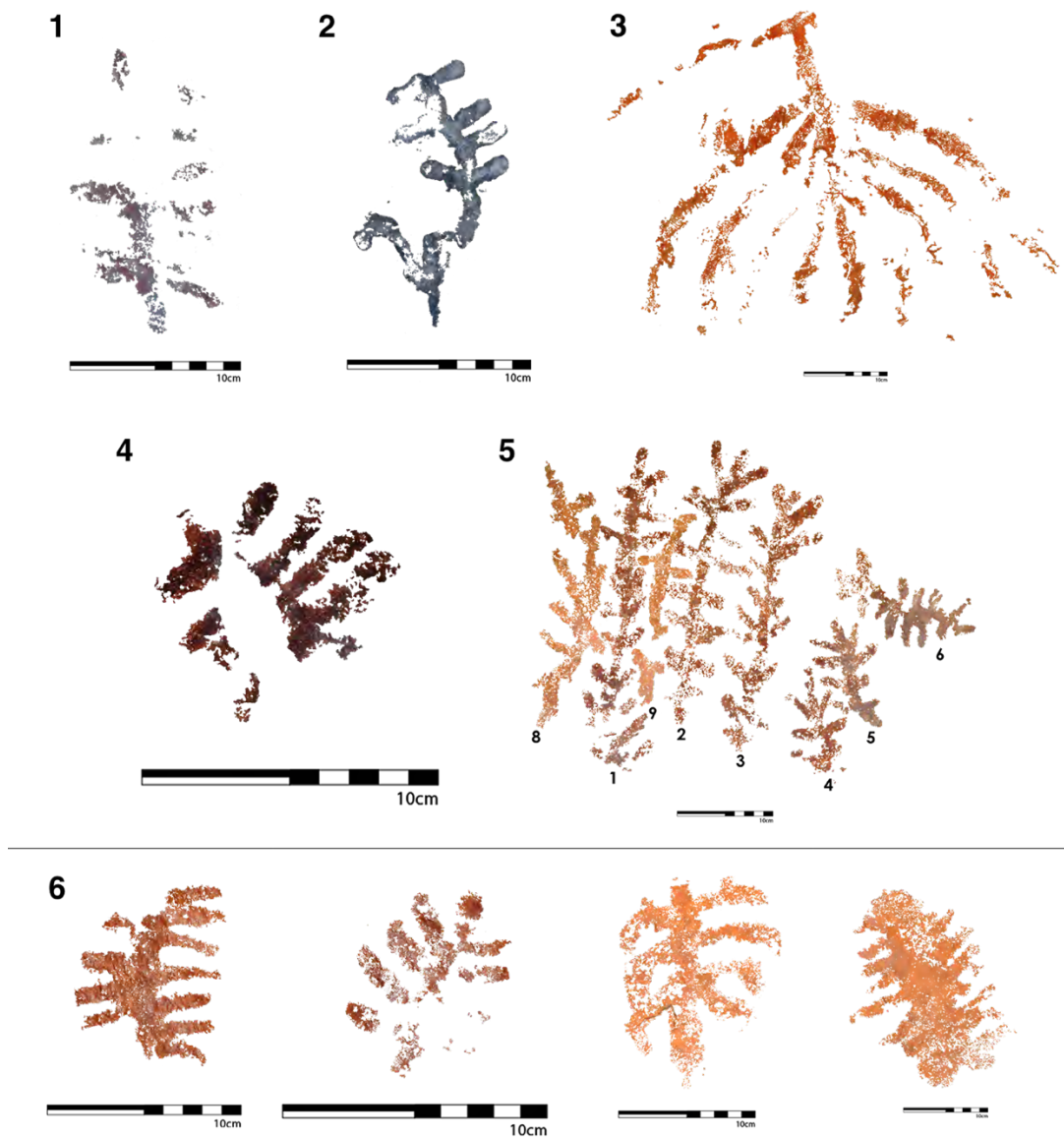
- Grupo de Salvatierra de Esca: Balcón de Forniello IV (en cuatro ejemplos), Balcón de Forniello V, La Terraza.
- Grupo del Vero: Labarta, Cueva Palomera, Regacens, Palluala I, Gallinero IIA.
- Grupo del Mascún: Cueva Pacencia, Artica de Campo, Solencio, Muriecho E2, Malforá, Arpán L.
- Grupo de Sierra Ferrera: El Codronazo.
- Grupo del Cinca-Ésera: Remosillo, Forau del Cocho 1.
- Grupo del Mont Roig: Abric de la Diva.



Puntiformes. 1, 2 y 3. Balcón de Forniello IV; 4. Remosillo; 5. El Codronazo.

RAMIFORME (23)

La práctica totalidad de motivos ramiformes se encuentran en el grupo del Vero, en los yacimientos de Mallata B, Mallata C, Arpán E2, Lecina Superior y Artica de Campo. Fuera de este núcleo, aparecen en Remosillo (grupo del Cinca-Ésera) y en Balcón de Forniellos III y IV (grupo de Salvatierra). El ramiforme de Remosillo (UG19) difiere en cuanto a morfología del resto de figuras documentadas. Presenta brazos largos y curvados hacia abajo, mientras que lo habitual es que presenten trazos cortos, horizontales u orientados hacia arriba.



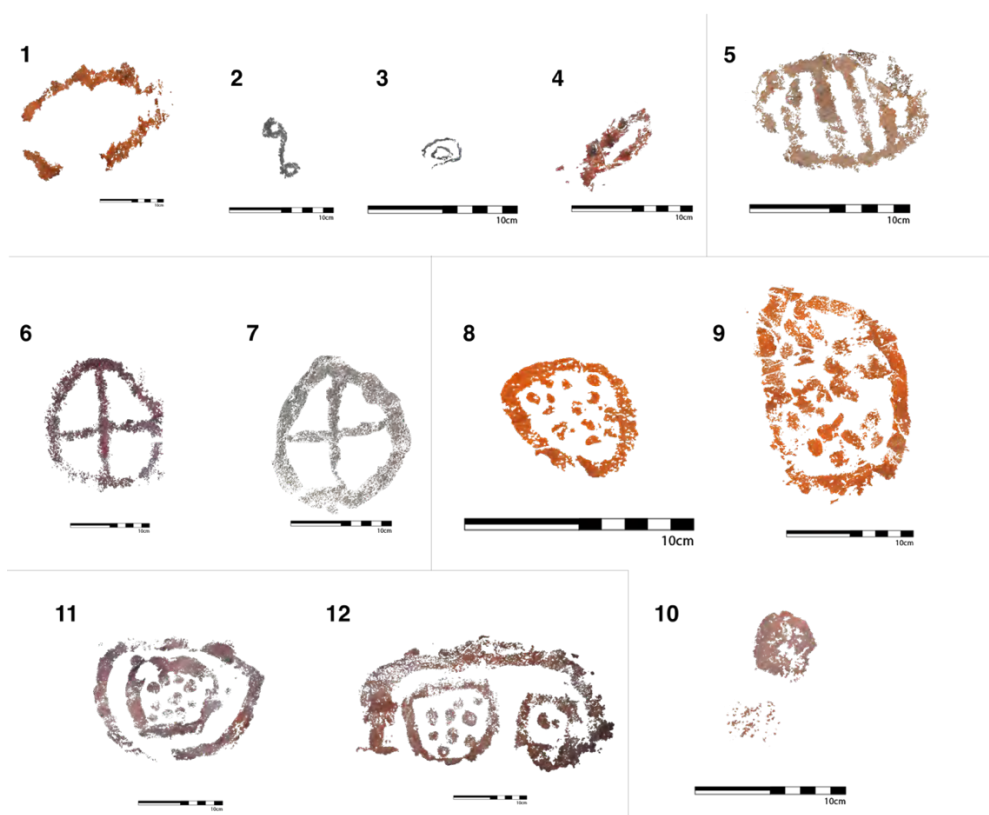
Ramiformes. 1. Balcón de Forniellos III; 2. Balcón de Forniellos IV; 3. Remosillo; 4. Lecina Superior; 5. Mallata B; 6. Mallata C.

ÁNGULO (18)

La mayoría de los ejemplos proceden del grupo del Vero, donde se registran muestras en Mallata C, Barfaluy II (3 unidades gráficas), Escaleretas (3 unidades gráficas), Regacens y en Labarta, donde aparecen formando series verticales. En el grupo de Salvatierra de Esca aparecen en Balcón de Forniellos V (donde aparecen dos ángulos asociados); en el del Embalse de Santa Ana, en Pas de la Sabineta; y en el grupo del Mascún, en el yacimiento de El Palomarón.

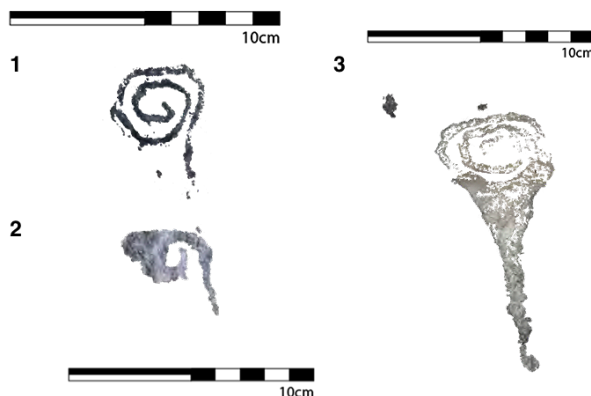
CIRCULAR (17)

Los tipos circulares aparecen en categorías únicas, que sólo se repiten dentro de un mismo yacimiento. En el grupo de Salvatierra de Esca presentan formas simples, circunferencias (Balcón de Forniellos II), circunferencias concéntricas (Balcón de Forniellos IV) u ojivas (Planiello I). El ejemplo de Santa Ana I está listado en el interior, y los dos procedentes de Mallata I muestran una cruz inscrita. En Remosillo podrían estar representando un motivo figurativo, formando parte de la llamada escena de los carros. Los tipos circulares del Bubu I presentan una forma similar, aunque en este caso aparecen rodeados de digitaciones. El ejemplo de Forau del Cocho 2 es un simple círculo aislado.



Motivos de tipo circular. Grupo de Salvatierra: 1. Balcón de Forniellos II; 2 y 3. Balcón de Forniellos IV; 4. Planiello I; Grupo del embalse de Santa Ana: 5. Santa Ana I; Grupo del Vero: 6 y 7. Mallata I; Grupo del Cinca-Ésera: 8 y 9. Remosillo; 11 y 12; 10. Forau del Cocho II; Cova del Bubu I.

Una categoría especial dentro de los circulares la constituyen los tipos en espiral. Los tres únicos ejemplos aparecen pintados en negro, en el yacimiento de Balcón de Forniello IV.



Espiraliformes. 1, 2 y 3. Balcón de Forniello IV.

ESTELIFORME (12)

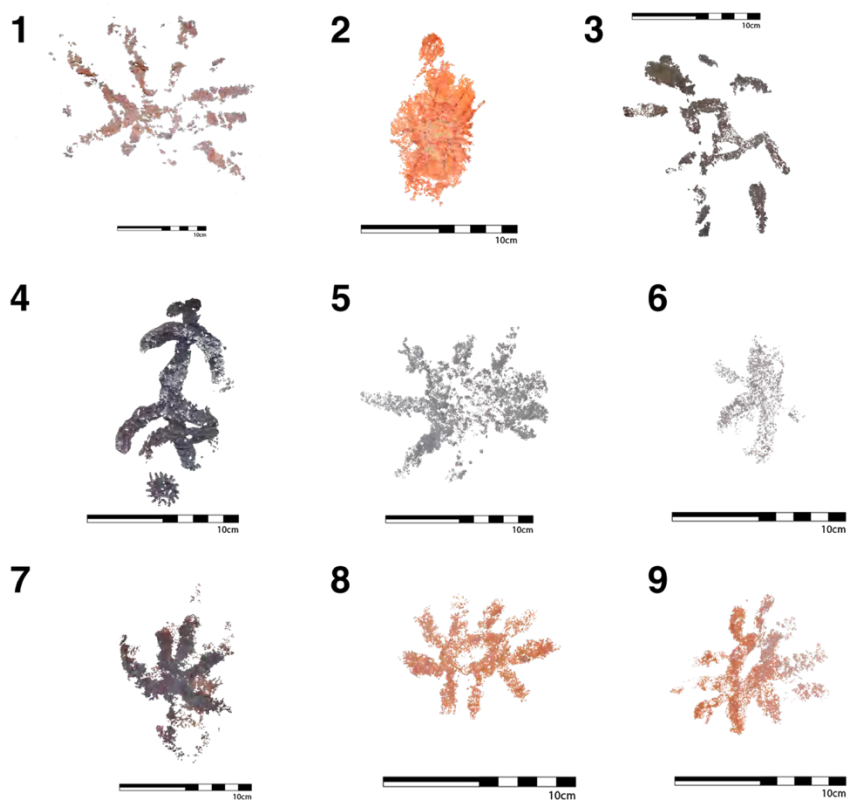
Buena parte de los motivos adscritos a este tipo aparecen en el grupo del Vero y se concentran en su mayoría en el yacimiento de Gallinero (4 ejemplos en IIA y uno en IIIA), aunque también se registran en Solencio, Artica de Campo y Mallata B, donde aparece asociado a un antropomorfo. Los restantes ejemplos se documentan en Cova del Tabac en el sector oriental y en el Codronazo y el Engardaixo en el central.

CRUCIFORME (11) Y CRUCIFORME INSCRITO EN CÍRCULO (2)

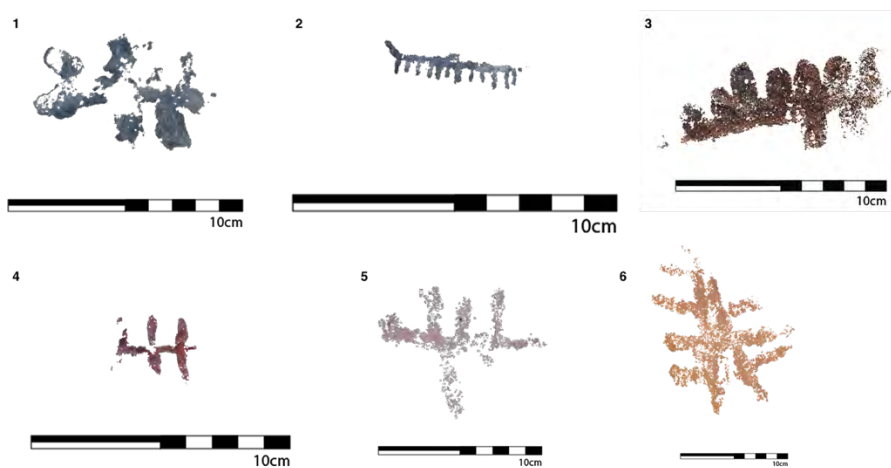
Inscritos en círculo, los ya mencionados de Mallata I, aislados en Mallata C, Gallinero IIIB, Arpán E2, insertos en composiciones en Barfaluy II, Gallinero IIA, Monderes IV.

PECTINIFORME (10)

Aparece en los grupos de Salvatierra de Esca y el Vero y presenta diversas variantes: doble y vertical en Gallinero I, doble y horizontal en Balcón de Forniello IV, Corral de la Gascona II y Mallata C, realizada mediante digitaciones en La Terraza de Forniello o simple y horizontal en Cueva Palomera y Balcón de Forniello IV.



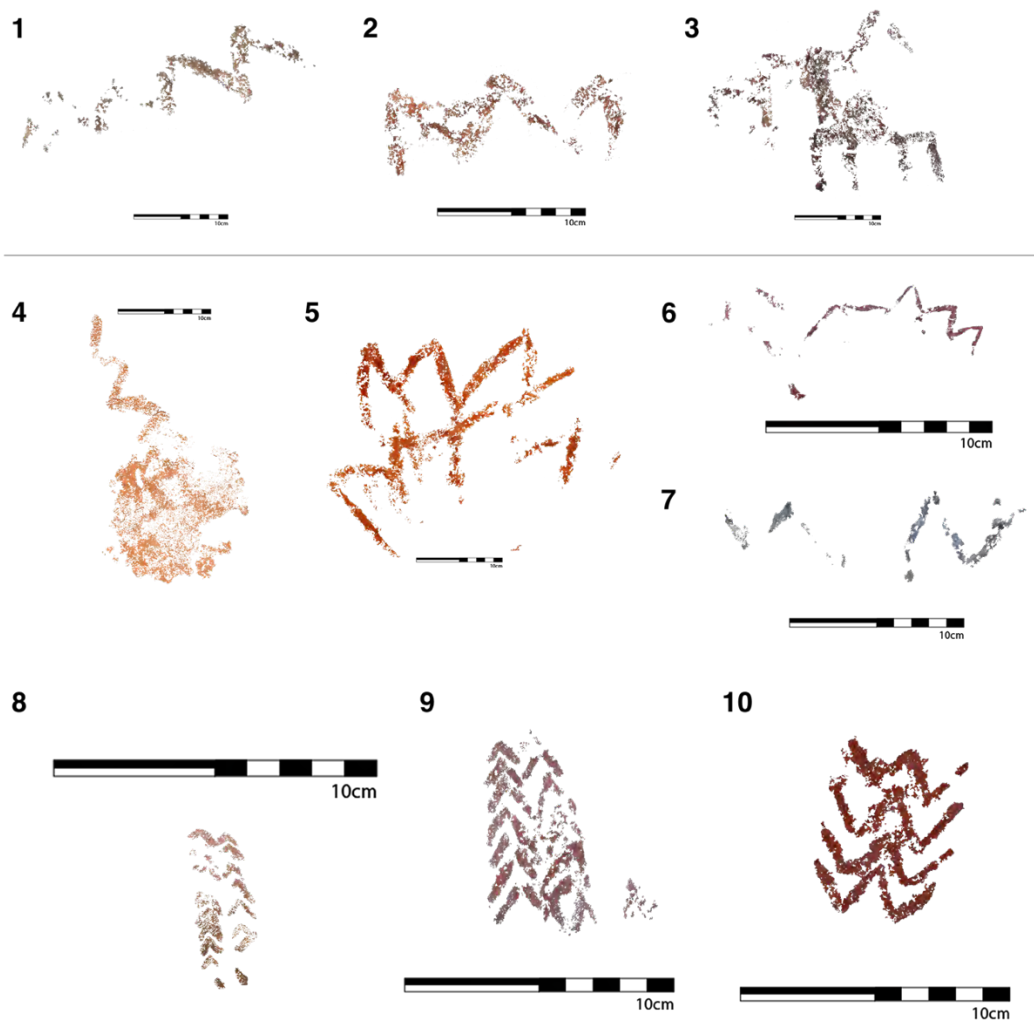
Esteliformes. 1. Cova del Tabac; 2. El Codronazo; 3. El Engardaixo; 4. Mallata B; 5. Gallinero IIIA; 6. Gallinero IIA; 7. Gallinero IIIA; 8 y 9. Gallinero IIA.



Pectiniformes. 1 y 2. Balcón de Forniellos IV; 3. La Terraza de Forniellos; 4. Barfaluy I; 5. Cueva Palomera; 6. Gallinero I

ZIGZAG (8) Y SERIE DE ZIGZAGS (3)

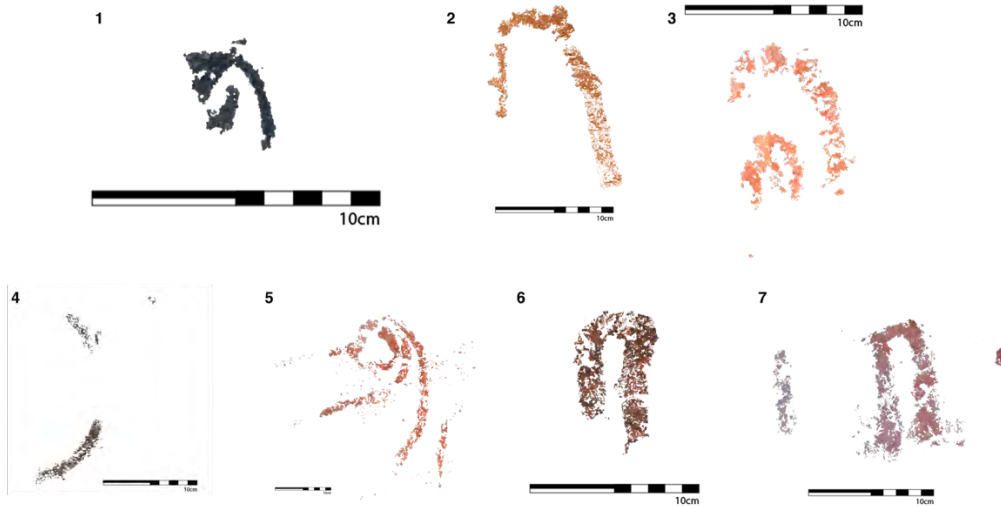
Este tipo aparece únicamente en los grupos del Vero y Santa Ana. Se presenta de forma aislada en Mallata B, Mallata C, Barfaluy I, Corral de la Gascona II y Les Coves de Baldellou (tres casos); y formando series en Barfaluy I y Labarta (2 ejemplos). Además, uno de los motivos de Les Coves aparece formando una figura compleja junto con un pectiniforme. Todos ellos presentan una disposición horizontal, salvo el de Mallata C. Cabe señalar que los zigzags de Corral de la Gascona II, Labarta y Barfaluy I están realizados con trazo fino.



Zigzags. Grupo del embalse de Santa Ana. 1, 2 y 3. Les Coves de Baldellou; Grupo del Vero: 4. Mallata C; 5. Mallata B; 6 y 7. Corral de la Gascona II; 8 y 9. Labarta; 10. Barfaluy I.

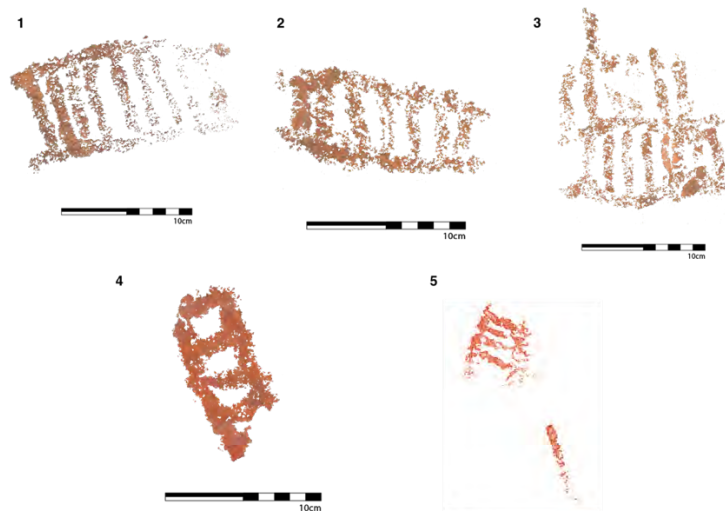
ARCO (7)

Bajo esta categoría hemos agrupado varias grafías un tanto heterogéneas, que aparecen en abrigos del sector occidental y el sector central.



Motivos abstractos en forma de arco. 1. Balcón de Forniellos IV; 2. Mallata C; 3. Regacens; 4. La Terraza de Forniellos; 5. Remosillo; 6. Mallata B; 7. Cueva Pacencia.

ESCALERIFORME (6)

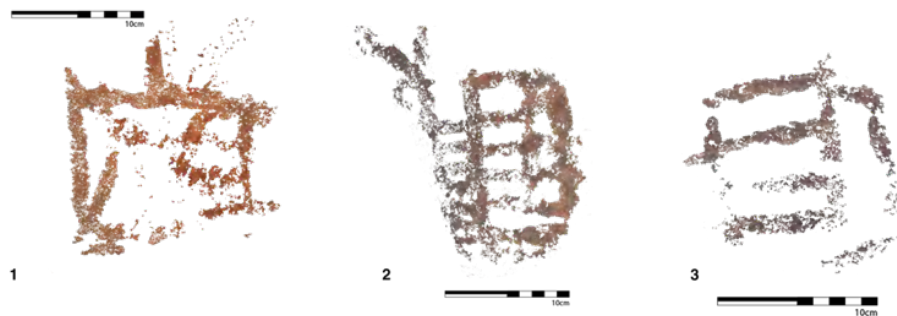


Escaleriformes. 1, 2 y 3. Santa Ana I; 4. Mallata C; Malifeto (según Beltrán, inédito).

RECTANGULARES (4)

Se han documentado 4 ejemplos de este tema, los tres primeros se encuentran en Balcón de Forniellos V y Santa Ana I, y presentan compartimentaciones internas. El cuarto

se ubica en El Palomarón (UG6) y presenta una morfología muy diferente, campaniforme, con un punto inscrito en su interior.



Motivos cuadrangulares con compartimentaciones internas. 1. Balcón de Forniellós V; 2 y 3. Santa Ana I.

MOTIVOS EN "Y" (4)

- Grupo del Vero: Barfaluy II (UG6); Gallinero II (UG35); Cueva Pacencia (Sector 2, UG3).
- Grupo del Embalse de Santa Ana: Les Coves de Baldellou (UG8).

MOTIVOS EN "T" (4)

- Grupo del Vero: Mallata C (UG30 y UG32); Quizans II; Barfaluy IV.

MOTIVOS EN "X" (3)

- Grupo del Vero: Barfaluy I (UG8); Regacens (UG1a).
- Grupo del Embalse de Santa Ana: Les Coves de Baldellou (UG6).

MOTIVOS EN CAYADO (3)

- Grupo del Vero: aparecen aislados en Barfaluy II (UG9) y Gallinero IIA (UG12).
- Grupo del Mont Roig: aparece asociado a un antropomorfo de tipo esquemático(UG12).

POLILOBULADO (3)

Dos de los ejemplos corresponden a los motivos que flanquean la escena de captura del ciervo en Mallata B (UG 18 y 19), mientras que el tercero se encuentra en el abrigo de Monderes I, en el grupo del Embalse de Santa Ana (UG9).

"Y" INVERTIDA (2)

- Barfaluy I, por encima de un motivo antropomorfo (UG1b).

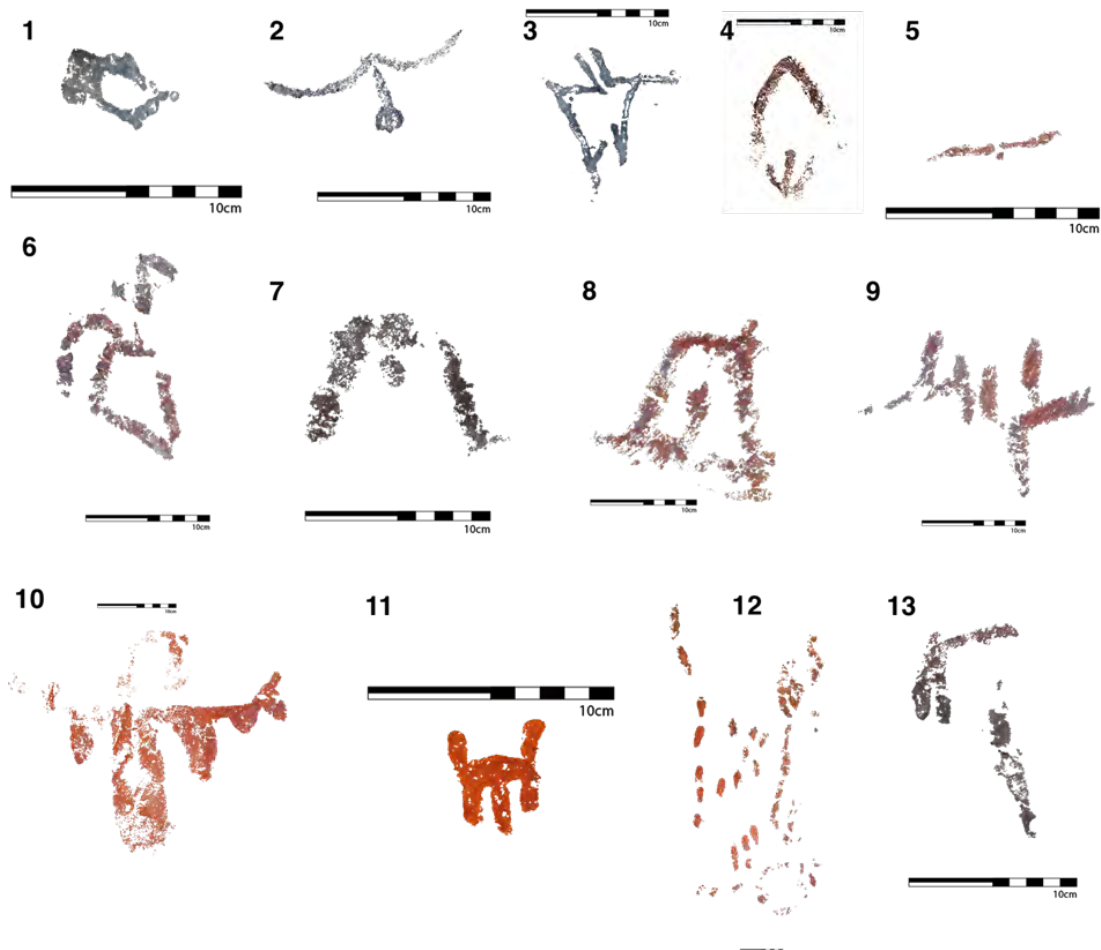
- Cova del Bubu I (UG9).

SERPENTIFORME (2)

- Grupo del Vero: Mallata C (UG14), formando parte de un motivo complejo, como prolongación del brazo derecho de un ancoriforme.
- Frontón de Forniellos (UG3), donde aparece infrapuesto a un cuadrúpedo vertical.

TRIÁNGULO (1)

El único ejemplo de este tema aparece en La Raja de Forniellos (UG8), donde aparece rodeado de trazos informes.



Motivos abstractos indeterminados. 1, 2 y 3. Balcón de Forniellos IV; 4. La Terraza de Forniellos; 5. La Terraza de Forniellos; 6. Mallata I; 7. Cova del Bubu I; 8 y 9. El Palomarón; 10. Remosillo; 11. Remosillo; 12. Forau del Cocho 1; 13. El Engardaixo.

En el grupo de **Salvatierra de Esca** aparecen representadas 15 de las 28 categorías contempladas. Los tipos abstractos constituyen categoría única en Planiello I, Balcón de Forniello I, Balcón de Forniello V y Frontón I. Es en este núcleo donde los tipos abstractos alcanzan el porcentaje más elevado sobre el total de motivos (63,5%).

Aparecen series de digitaciones en Frontón de Forniello (UG1 y 2) y Balcón de Forniello IV (UG 27), y grupos de digitaciones en Peñarroya, donde constituyen el único motivo representado.

Los tipos circulares presentan numerosos ejemplos en este grupo. Se registra una circunferencia simple en Balcón de Forniello II (UG1) y un motivo en forma de ojiva en Planiello I (UG3); espiraliformes (UG2, 17, 26) y círculos concéntricos en Balcón de Forniello IV (UG25). Los puntiformes se documentan en Balcón de Forniello IV (alineados: UG3. 23; y unidos con una línea: UG4, UG 22); y Balcón de Forniello V (UG1). En La Terraza aparecen en serie vertical (UG7).

Las barras son tema casi exclusivo en La Raja de Forniello (UG 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10), así como en Frontón de Forniello III (UG1). Los pectiniformes aparecen en Balcón de Forniello IV (UG20 y 21) y La Terraza (UG6) y los ramiformes en Balcón de Forniello III (UG3) y Balcón de Forniello IV (UG19).

Encontramos representaciones en forma de arco en La Terraza de Forniello (UG2) y Balcón de Forniello IV (UG6), y la única representación triangular registrada en el área de estudio, en La Raja de Forniello (UG8). Los ángulos se encuentran únicamente en Balcón de Forniello V (UG2,4,5). Uno de los escasos motivos rectangulares documentados aparece también en este núcleo, en Balcón de Forniello V (UG3) y uno de los dos serpentiformes, en Frontón de Forniello III (UG3).

En el grupo del **Vero** los tipos abstractos también alcanzan un porcentaje elevado sobre el total de motivos. Se registran 3 figuras escaleriformes, en Mallata C, Malifeto y Arpán L, donde aparece formando parte de una escena de recolección.

El tipo abstracto más frecuente en el grupo son las barras, de las que se han documentado 84 casos. Son muy abundantes y motivo casi exclusivo en Fajana de Pera, Fajana de Pera Superior y Escaleretas, abrigos que se encuentran muy próximos entre sí, pero aparecen en otros muchos yacimientos, ya sea agrupadas (Lecina Superior, Escaleretas, Palluala I, Huerto Raso I y II, Fajana Casabón, Artica de Campo, Solencio o Muriecho E1 y E2) o aisladas (Mallata I, Barfaluy II, Gascona 1, Cueva Palomera, Regacens, Arpán E2, Palluala III, Gallinero I).

Motivos a base de digitaciones se han documentado en Lecina Superior, una serie de 3 digitaciones a gran altura con respecto al suelo. También en Barfaluy IV, pintadas en negro, agrupadas y como único motivo del abrigo; en Escaleretas, 2 digitaciones junto a un motivo en forma de flecha; en Cueva Palomera, donde se observan 4 series verticales de digitaciones negras, junto a un grupo de cuadrúpedos indeterminados. Aparecen aisladas en el caso de Arpán E2; y agrupadas y quizá formando un motivo en la parte inferior del panel IIB de Regacens, aunque la mala conservación impide determinar de qué tipo.

Se documentan tipos puntiformes en Labarta -una serie vertical de diminutos puntiformes, entre las patas de un cuadrúpedo-; en Cueva Palomera, Regacens, Palluala I, Gallinero IIA, Arpán L o Artica de Campo. Los tipos circulares aparecen en Viñamala y Arpán L. En Gallinero IIIA, un círculo aparece combinado con un cuadrúpedo.

Se han catalogado 8 unidades gráficas integradas por zigzag: en Mallata B, Mallata C, Barfaluy I y Gascona II (UG1 en negro, UG3 en rojo). Aparecen en forma de serie en Barfaluy 1 y Labarta.

Los ramiformes se documentan en cinco yacimientos, aunque el grueso de los motivos se concentra en Mallata B (9 unidades gráficas) y Mallata C (7 unidades gráficas).

El grupo del Vero es el que registra el mayor número de esteliformes; los hay en Mallata B, donde aparece asociado a un antropomorfo, Gallinero IIIA, Gallinero II, Artica de Campo y Solencio 2.

Los trazos se registran ampliamente en numerosos yacimientos. En ocasiones se presentan como series ordenadas; es el caso de Lecina Superior, o de Mallata I, donde se integran en una escena de captura del ciervo vivo sin que sepamos discernir su función. No obstante, en la mayoría de los casos aparecen como trazos aislados, como en Mallata C, Quizans I o Corral de la Gascona I. Se registran también en Fajana de Pera, Barfaluy II, Regacens, Gallinero IIIA, Arpán E2, Huerto Raso II, Malforá I, Muriecho E1, Viñamala I y II o Artica de Campo.

Otros tipos registrados en menor número son los dos polilobulados de Mallata B, que se presentan como posibles antropomorfos; los motivos en forma de “T”, que sólo se documentan en este grupo, en Mallata C, Quizans II y Barfaluy IV; en “Y”, en Gallinero IIA y Barfaluy II y en “Y” invertida, en Barfaluy I; motivos en “X”, en Barfaluy I y Regacens; o en cayado, en Gallinero IIA y Barfaluy II. Tres unidades gráficas se identifican como arcos, en Mallata B, Mallata C y Regacens. Los tipos en forma de ángulo aparecen en Mallata C, Barfaluy II (3 casos), Escaleretas (3 casos), Labarta y Regacens. Hay un único serpentiforme, en Mallata C, unido a antropomorfo de tipo ancoriforme. Los cruciformes aparecen en

Mallata C, Barfaluy II (2), Gallinero IIIB, y son dudosos los de Gallinero II (un posible cuadrúpedo) y Mallata I y Arpán E2, que podrían interpretarse como antropomorfos. En Mallata I aparecen dos ejemplos, inscritos en el interior de un círculo. Finalmente, se registran también tipos pectiniformes, en Gascona II, Palomera, Gallinero I y Mallata C.

En el grupo del **Mascún** la práctica totalidad de los motivos pertenecen a la categoría de abstractos, a excepción de algunos antropomorfos y digitaciones. 22 unidades gráficas son barras o grupos de barras. En el Palomarón aparecen acompañando a representaciones antropomorfas, a los lados. En Mascún II y Mascún III se presentan aisladas, siendo el único motivo del abrigo. En Cueva Pacencia aparecen tanto aisladas como formando grupos, sin un orden aparente; en tres casos, en series de 4 (UG 1 y 4) y 5 barras verticales (UG8).

Otros motivos abstractos que se han documentado en este grupo son un arco en Cueva Pacencia; un tipo rectangular (o campaniforme cerrado por abajo con un puntiforme inscrito) en El Palomarón, -que recuerda al motivo 17 de Cueva del Bubu I-; un ángulo en Palomarón y un tipo en “Y” en Pacencia.

En El **Codronazo**, donde el número de grafías es escaso, la mayoría corresponden a tipos abstractos: 2 unidades gráficas a base de barras, la UG1 (dos barras) y la UG 2 (2 barras); y 2 series de puntiformes (UG5 y UG9). Finalmente, uno de los esteliformes catalogados en el estudio se encuentra en esta estación (UG6), sobre una mancha anaranjada.

En el grupo del **Cinca-Ésera** los motivos abstractos representan un porcentaje menor con respecto a los vistos anteriormente (23,5%). Los tipos abstractos más comunes son los formados por digitaciones, de los que se registran 19 unidades gráficas entre grupos y series. Todas ellas se ubican en Forau del Cocho 1, donde constituyen tema casi exclusivo.

Se documentan 11 unidades gráficas formadas por barras, ya sean barras aisladas (Forau del Cocho 1, Engardaixo), formando parejas (Remosillo, Engardaixo) o formando series de barras verticales paralelas (Remosillo, Engardaixo).

Los motivos de tipo circular aparecen representados en 5 casos, 3 en Remosillo -2 de ellos, los círculos rellenos de puntos formando parte de una escena considerada agrícola-; un cuarto en Forau del Cocho 1 y el último en Forau del Cocho 2, en forma de círculo aislado en la parte inferior del panel. Además, en Forau del Cocho 1 encontramos un motivo realizado a partir de arcos o semicírculos.

Se han registrado 2 unidades gráficas a base de puntiformes: la serie de puntiformes de Remosillo, que podría estar formando un motivo figurativo igual que se observa en la figura 5, aunque en este caso no se puede determinar; y la serie vertical de puntiformes que aparece aislada en Forau del Cocho 1.

Se documentan igualmente un posible esteliforme en el Engardaixo, que nos plantea muchas dudas en cuanto a interpretación y un ramiforme en Remosillo.

En el núcleo de **Arén** se registran 2 series de digitaciones, una en Bubu I y otra en Bubu II. El panel principal de Cova del Bubu I está integrada por grupos de digitaciones, en los que no apreciamos formas determinadas, y que separamos en varias unidades gráficas por su situación en el espacio.

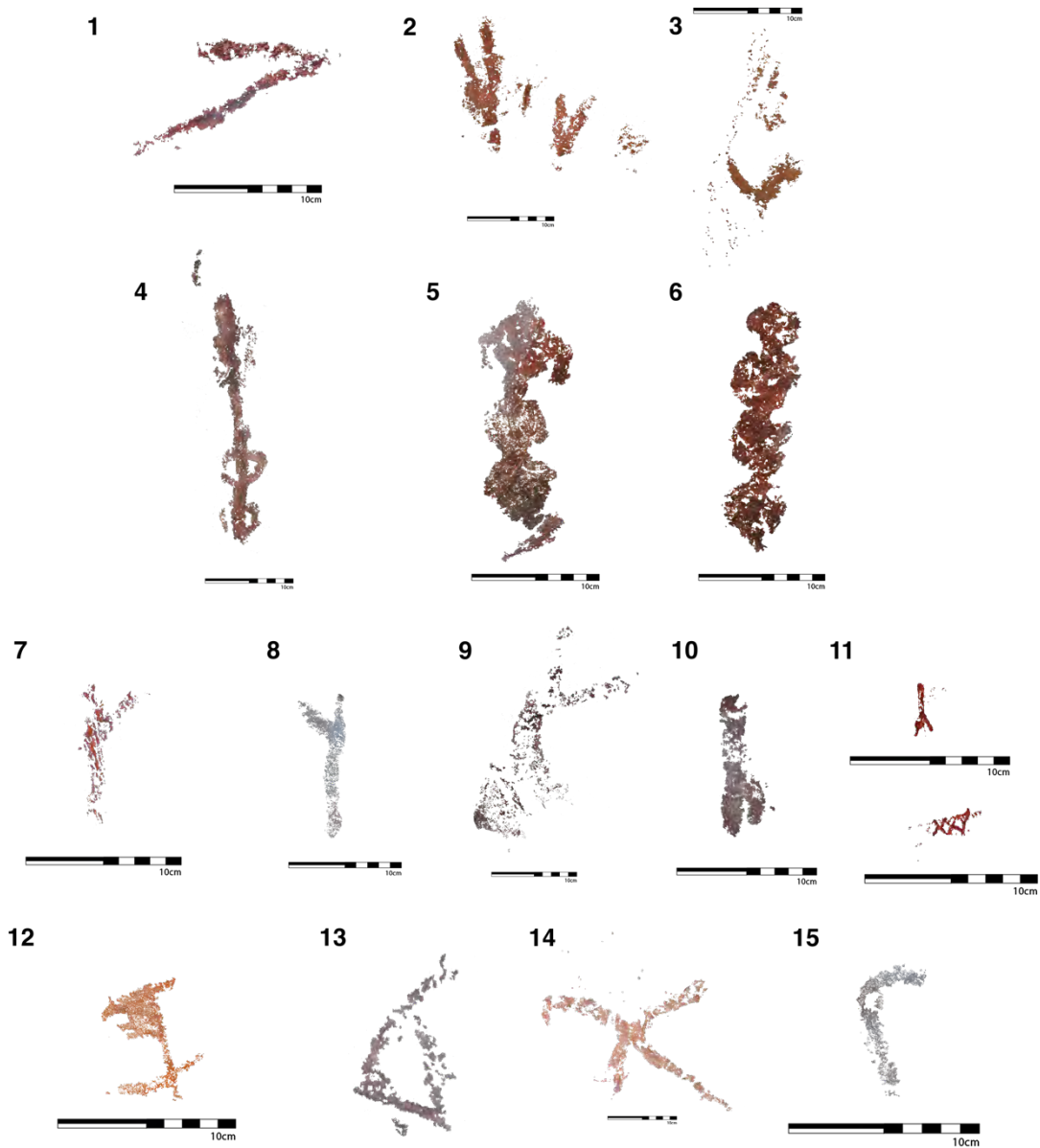
Además, aparecen 2 figuras de tipo circular en Cova del Bubu I: la UG7, dos circunferencias concéntricas, la interior rellena de puntos; y la UG8, dos círculos rellenos de puntos y contiguos. Documentamos también un motivo en “Y” invertida en Bubu I, que podría interpretarse como una posible representación antropomorfa, bastante atípica. Finalmente, se registró un motivo de tipo indeterminado en Bubu I, campaniforme abierto por abajo, con un punto en su interior.

En el grupo del **Embalse de Santa Ana** la categoría de abstractos no alcanza un porcentaje tan elevado como en los otros casos; no obstante, encontramos representación de tipos muy variados: serie de digitaciones en Les Coves de Baldellou y digitaciones agrupadas en Monderes IV; 2 barras aisladas en Santa Ana I; 2 ángulos sobre el antropomorfo bilobulado de Pas de la Sabineta; 3 zigzags en Les Coves de Baldellou; un cruciforme en Monderes IV; un pectiniforme asociado a zigzag, en Les Coves; un polilobulado en Monderes I; un motivo en Y en Les Coves; uno en X en Les Coves, muy degradado.

De carácter más excepcional son los rectangulares y los escaleriformes que aparecen en Santa Ana I y el motivo circular con listones verticales en el interior, en el mismo yacimiento.

El grueso de tipos abstractos documentados en el grupo del **Mont Roig** corresponde a motivos realizados a base de digitaciones. Las series de digitaciones son el motivo predominante en el Abric de la Diva (8 unidades gráficas), flanqueando el panel principal, donde aparecen algunos motivos figurativos. En este yacimiento se documenta también una serie de barras paralelas.

Por otra parte, se registraron 2 unidades gráficas con puntiformes: un grupo de ellos en la Diva y un puntiforme junto a antropomorfo ancoriforme en este mismo abrigo. Se documenta un único esteliforme, en Cova del Tabac.



Motivos abstractos. **Ángulos**: 1. Barfaluy II; 2 y 3. Balcón de Forniello V. **Polilobulados**: 4. Monderes I; 5 y 6. Mallata B. **Tipos en “Y”**: 7. Cueva Pacencia; 8. Gallinero IIA; 9. Les Coves de Baldellou. Tipos en “Y” invertida: 10. Cueva del Bubu I; 11. Barfaluy I. “Y” invertida y tipo en “X”. **Tipo en “T”**: 12. Mallata C; **Triángulo**: 13. La Raja; **Tipo en “X”**: 14. Regacens. **Cayado**: 15. Gallinero IIA.

Grupos con posible componente escénico

En este apartado incluimos los grupos de motivos para los cuales consideramos existe un componente escénico, aunque no podamos precisar su identificación exacta. No hemos identificado en los conjuntos estudiados escenas de tipo funerario, representaciones de paisaje, antropomorfos con elementos vegetales, ni tampoco que reflejen comportamientos violentos, de danza o de caza, como se han descrito en otras áreas peninsulares. Únicamente se han documentado escenas de agricultura, de pastoreo o domesticación y posibles escenas de monta.

ESCENAS DE AGRICULTURA

Hemos catalogado como tal la llamada “escena de los carros” de Remosillo. En la publicación monográfica del conjunto se describió la presencia de “dos representaciones de carros superpuestas, ejecutadas con perspectiva lateral”, tirados por dos posibles bóvidos - aunque no descartaban que pudiera tratarse de équidos- (Baldellou *et al.*, 1996: 196). En el caso de la representación situada en la parte inferior, la interpretación parecía clara, puesto que se figuraron las ruedas y un pasariendas que une las ruedas con el cuerpo y la cabeza del animal, hasta la mano de un antropomorfo. Para el caso de la estructura situada en la parte superior se proponía una interpretación como trineo o narria, un elemento arrastrado mediante tracción animal. En torno al grupo central de los carros o narias se presentan varios cuadrúpedos indeterminados, uno de ellos un posible cánido, de menor tamaño que el resto. En la parte inferior se figuraron dos antropomorfos, uno de los cuales presenta un tocado sobre la cabeza y la representación individualizada de los dedos de las manos y los pies, y sujeta las riendas del posible bóvido situado en la parte inferior. El segundo antropomorfo muestra figurado el sexo. Bajo estas figuras se aprecian sendas circunferencias rellenas de puntiformes.

M. Bea cuestionó la interpretación de las estructuras como carros y propuso una lectura de la escena como representación de dos momentos de la preparación de la tierra para el cultivo: el arado y el rastrillado (Bea, 2013b). La presencia de un arado impondría por tanto una cronología más reciente, como trataremos posteriormente.



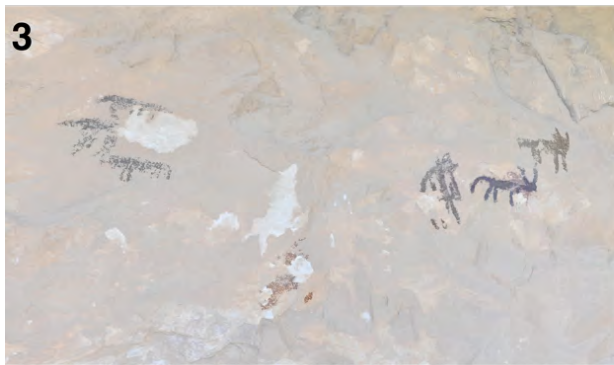
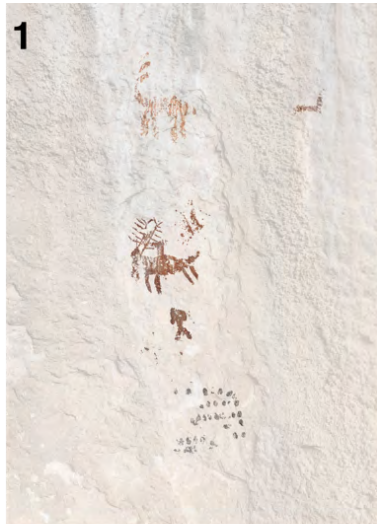
Remosillo. Sector 2 (parcial).

ESCENAS DE PASTOREO/DOMESTICACIÓN

Incluimos en este apartado las asociaciones de cuadrúpedos y antropomorfos en las que parece existir una interacción entre ambos.

Grupo del Vero:

- Regacens (UG3 y UG4).
- Mallata B: un cuadrúpedo indeterminado parece unido por un cabo a la mano de un antropomorfo situado en la parte inferior, si bien la zona de contacto se encuentra afectada por un desconchado (UG9 y UG10).
- Gallinero IIIB (UG3 a UG9). En la parte izquierda de la composición aparecen tres cuadrúpedos indeterminados, mientras que en la parte derecha se observa un antropomorfo esquemático, asociado a algún objeto indeterminado y acompañado de dos cuadrúpedos que interpretamos como cánidos.



Escenas de antropomorfos y cuadrúpedos. 1. Regacens; 2. Mallata B; 3. Gallinero IIIA; 4. Lecina Superior; 5. Santa Ana I; 6. Cueva Palomera.

- Lecina Superior (UG3.1 a 3.5). Un antropomorfo de tipo esquemático, tocado, aparece asociado a tres cuadrúpedos, uno de ellos apenas visible en la actualidad.
- Cueva Palomera. El panel del sector 2 está integrado por tres antropomorfos esquemáticos, dos de ellos tocados, que se distribuyen de forma oblicua en el panel,

rodeados de varios cuadrúpedos apenas visibles debido a la mala conservación del pigmento.

Grupo del Embalse de Santa Ana:

- Santa Ana I. El panel 2 (Sector 2) muestra una agrupación de cuadrúpedos en disposición vertical, asociados a un elemento cuadrangular con compartimentaciones internas y a tres antropomorfos situados en la parte inferior.

Dentro de esta categoría podemos considerar un tipo especial, la captura del ciervo vivo. Se han documentado 3 casos de este tema en Mallata I y un caso en Mallata B. Además, como han puesto de relieve varios investigadores, la escena se repite en un abrigo cercano con arte naturalista, Muriecho L (Baldellou *et al.*, 2000).

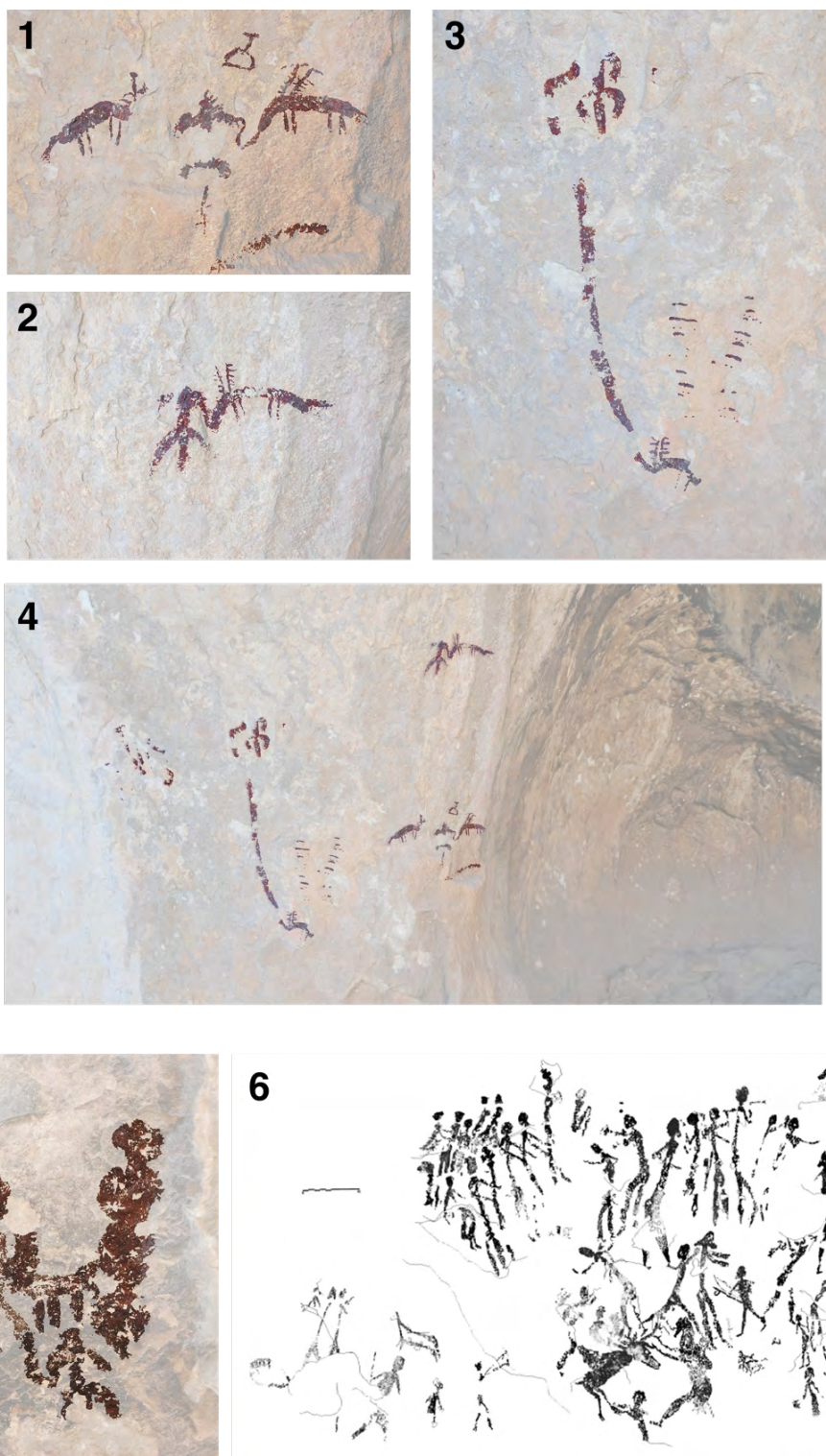
ESCENAS DE MONTA

Se documentan varios posibles ejemplos en los que se ha representado este tema en nuestra área de estudio. Quizá el caso más claro sea la UG29 de Gallinero IIA, donde un antropomorfo de brazos en asa aparece sobre uno de los cuadrúpedos, como ya señalara Beltrán (1972: 35). Sólo se representa la mitad superior del antropomorfo, por lo que se deduce que se trata de un jinete. Este mismo autor interpreta la figura del cuadrúpedo como un équido por el hecho de cargar con un jinete, pero lo cierto es que la identificación específica resulta harto insegura.

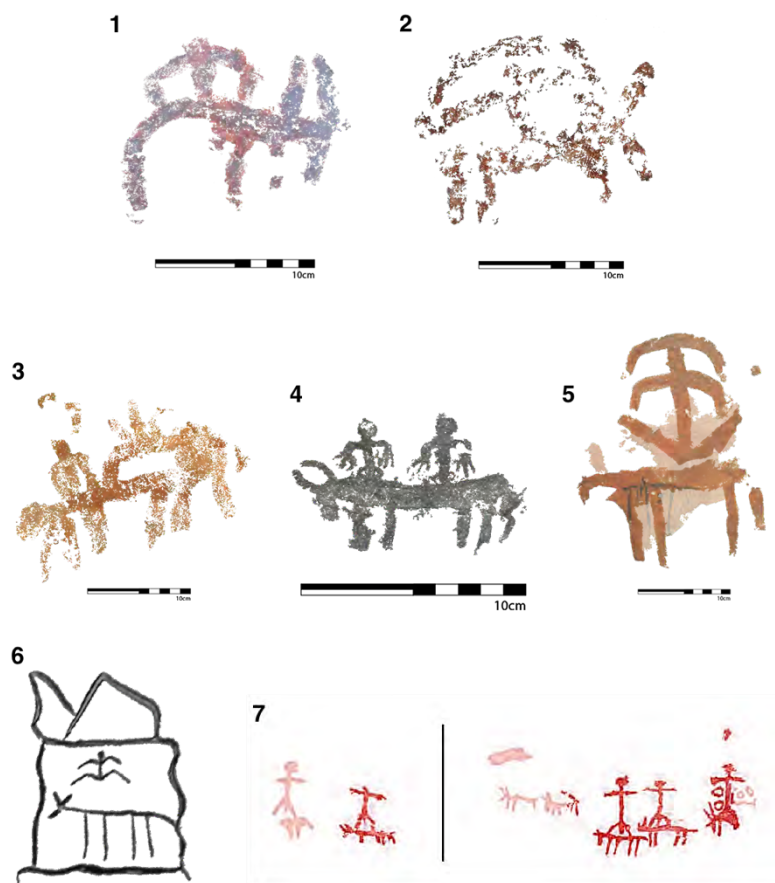
En el yacimiento de Les Coves podemos señalar otros dos posibles ejemplos de este tema: en primer lugar, la UG3 en el Sector 1, que interpretamos como un antropomorfo portando un arco y situado por encima de un cuadrúpedo. En este caso, también se ha representado únicamente la mitad superior del antropomorfo, por lo que cabría interpretarlo como jinete. En segundo lugar, la UG7 en el Sector 2, si aceptamos como antropomorfo y cuadrúpedo el zigzag situado sobre un pectiniforme, siguiendo la interpretación de Utrilla y Bea (Utrilla y Bea, 2009: 122).

Encontramos posibles paralelos en yacimientos turolenses, como La Fenellosa en Beceite (Beltrán, 1967; Bea *et al.*, 2009: 409 y ss.) o Los Estrechos en Albalate del Arzobispo, abrigo en el que este tema aparece hasta en tres ocasiones. No obstante, en estos casos se puede poner en cuestión que se trate de escenas de monta propiamente dichas, ya que lo que se observa son antropomorfos puestos en pie sobre el lomo de los cuadrúpedos, un tema que Beltrán puso en relación con cultos orientales perpetuados hasta época romana (Beltrán, 1967: 102). En cambio, Bea sí las interpretó como representaciones de monta, explicando la forma de representarlos como un recurso metodológico para indicar la presencia de jinete y

caballo, y no tanto como una representación literal (Bea *et al.*, 2009: 411 y 413). El tema del antropomorfo por encima de un cuadrúpedo aparece en muy diversos yacimientos alejados del área de estudio, como en Aguilar de Anguita, en Guadalajara (Martínez Velasco, 2016b: 95).



Captura del ciervo vivo. 1, 2, 3 y 4. Mallata I; 5. Mallata B; 6. Muriecho L (Baldellou *et al.*, 2000).



Antropomorfos sobre cuadrúpedos. 1. Gallinero IIA; 2. Les Coves de Baldellou; 3, 4 y 5. Los Estrechos; 6. Aguilar de Anguita (Guadalajara), según Aguilera, citado por Martínez Velasco (2016b: 95); 7. La Fenellosa (Beceite, Teruel), según Bea *et al.* (2009: 414).

OTRAS ESCENAS

Incluimos finalmente dos agrupaciones de motivos para las cuales se puede apreciar un componente escénico, sin que podamos precisar su naturaleza. En primer lugar nos referiremos a la composición presente en el Sector 1 de Barfaluy I. En ella se muestran varios antropomorfos con dedos de pies y manos marcados: uno de ellos aparece en la parte superior, aislado con respecto al resto y asociado a un motivo en forma de “Y” invertida. Bajo esta figura aparecen dos cuadrúpedos, posibles cánidos, en alineación horizontal, mientras que la parte baja del panel aparece cubierta por manchas y trazos indeterminados. En el extremo derecho observamos una composición de gran interés: un antropomorfo sujeta un cabo unido a un cuadrúpedo o estructura sobre el que aparece otro antropomorfo, tumbado. A su izquierda, un tercer antropomorfo, de tipo ancoriforme, y un cuadrúpedo rodeado de una mancha de color. Todas las figuras están pintadas en rojo, con trazo fino que permite la representación de detalles.



Otras escenas: 1. Barfaluy I; 2. Remosillo.

Por otro lado, se observa una segunda composición de carácter indeterminado en el Sector 1 de Remosillo. En este panel se representaron varios motivos de tipo abstracto,

acompañados de cuadrúpedos de tipo seminaturalista orientados hacia la derecha y con las patas dispuestas de tal manera que generan sensación de movimiento. El panel presenta una distribución vertical: la parte superior está ocupada por motivos de tipo abstracto, los cuadrúpedos se disponen en un nivel inferior, a los lados, y en la base destaca una figura ramiforme de grandes dimensiones. La parte baja de la pared presenta restos de otros motivos abstractos y de cuadrúpedos, siendo de difícil lectura debido a su mala conservación.

11. El arte y su relación con

el paisaje



Trabajos previos

En primer lugar, debemos hacer mención a los estudios previos en los que se ha abordado de manera específica el análisis de la distribución espacial de las manifestaciones esquemáticas de las Sierras Exteriores. A. Alagón realizó un interesante trabajo analizando el emplazamiento de algunos abrigos de la Sierra de Guara desde un profundo conocimiento del territorio, lo que implica un mayor subjetivismo pero al mismo tiempo permite superar algunas limitaciones de los Sistemas de Información Geográfica (Alagón, 2002). Entre otras observaciones, Alagón indicó que Muriecho es el punto de acceso natural más cercano a la surgencia del Fornocal, o la situación de Mallata en un punto de entrada al cañón del Vero que pudo ser empleado por las manadas que se acercasen a beber al río, lo que lo convertiría en un puesto de caza privilegiado. Este autor señaló también la proximidad de Mallata y Arpán a un ramal de la cabañera que une Broto y Mequinenza, a través del collado de San Caprasio.

Años después, M. Sebastián se ocupó en su tesis doctoral del estudio de las pautas de localización espacial de los abrigos con pintura rupestre en Aragón, empleando Sistemas de Información Geográfica (Sebastián, 2011). En este apartado incorporamos las principales

conclusiones de esta autora y las contrastamos con el entorno geográfico apreciable en los abrigos descubiertos en los últimos años.

Una de sus conclusiones principales fue que nos encontramos ante un paisaje estructurado, en el sentido de que se aprecia una selección previa de los lugares pintados, así como diferencias entre los territorios donde se localiza el arte Levantino y aquellos en que se ubica el Esquemático. No obstante, esta autora matizaba que las diferencias son mucho más perceptibles a nivel regional y se ven difuminadas a escala macro. Los abrigos de ambos ciclos tienen en común la ubicación en paisajes montañosos y la disposición mayoritaria a lo largo de los principales ejes fluviales.

Sebastián se refiere a la existencia de un patrón locacional en relación al comportamiento recurrente en la elección del emplazamiento, según distintos factores geográficos (Sebastián, 2011: 53). Para caracterizar el emplazamiento de cada uno de los abrigos (micro escala) contempló los factores altitud absoluta y relativa, orientación, pendiente, accesibilidad, visibilidad (desde el abrigo hacia su entorno y desde el entorno hacia el abrigo), existencia de plataformas frente al abrigo donde pueda congregarse gente y presencia/ausencia de depósitos arqueológicos. A escala amplia, tuvo en cuenta la geología de la zona (presencia de relieves destacados, tipos de suelo), la existencia de yacimientos en las inmediaciones, o la cercanía a recursos naturales. A escala meso y macro, se estudia la presencia/ausencia de abrigos pintados por valles o regiones, contemplando como factores explicativos la disponibilidad de roca adecuada, el grado de erosividad de la zona y, sobre todo, factores de tipo cultural (Sebastián, 2011: 100).

En lo que respecta a la pendiente, la comparación de los puntos aleatorios con la muestra de las estaciones indica la preferencia por lugares con pendientes relativamente elevadas. En las Sierras Exteriores los abrigos esquemáticos se localizan mayoritariamente en puntos cuyas pendientes están comprendidas entre el 30 y el 40 % (Sebastián, 2011: 319 y ss.).

Sebastián considera que la red hidrológica es una de las principales variables que condicionan la distribución del arte postpaleolítico. La mayoría de los abrigos se localizan en el entorno de los ríos, en barrancos de orden inferior (Sebastián, 2011: 326). La autora asume que la elección responde a las especiales características geográficas de estos barrancos, áreas con una alta riqueza de recursos, climáticamente estables. A nivel regional (Aragón), la inmensa mayoría de abrigos se sitúan en torno a ríos secundarios, y sólo algunas estaciones del núcleo de Mequinenza (algunas de ellas de cronología incierta), se sitúan junto al Ebro.

Esta investigadora analizó también la relación de estaciones pintadas y núcleos termales. Observó que el 80% de las estaciones aragonesas se situaban dentro del área de

influencia de un manantial, considerando como tal área de influencia 15 km. En concreto para las Sierras Exteriores se relaciona el manantial de Bueno con el abrigo de La Raja; y en un radio de 5km en torno a las aguas termales de Alquézar, las estaciones de Regacens, Palomera, Artica de Campo, Litonares, Arpán, Quizans, Gascona, Chimiachas, Malforá, Mallata, Viñamala, Escaleretas, Huerto Raso, Lecina Superior, Gallinero y Muriecho. En un radio de 15 km quedarían comprendidas todas las estaciones del núcleo del Vero. En cuanto al área de confluencia del Ésera y el Cinca, en un radio de 10 km en torno a Estadilla se sitúan los yacimientos de Remosillo, Forau del Cocho y el Engardaixo (Sebastián, 2011: 328). No obstante, debemos tener en cuenta que el área de influencia contemplada es bastante amplia, de modo que no puede considerarse como un factor atractivo principal.

A pesar de las elevadas altitudes medias de los abrigos esquemáticos, responden mayoritariamente a cuencas visuales de carácter inmediato, primando el control del barranco en el que se ubican sobre un control territorial más amplio. Se distribuyen en torno a un eje longitudinal, lo que determina que la intervisibilidad entre los abrigos esquemáticos sea escasa (Sebastián, 2011: 331 y ss.). En contraste, los abrigos Levantinos tienden a una distribución circular en torno a cuencas hidrográficas más abiertas.

Sebastián clasificó los abrigos pintados relacionando sus características geográficas y los motivos pintados, diferenciando varios tipos (Sebastián, 2011: 333 y ss.). Considera como abrigo de agregación o lugar recurrente aquellos abrigos con gran número de representaciones y con posibilidad de reunir a gran número de personas en sus inmediaciones. Incluye en este primer grupo los abrigos de Gallinero, clasificación con la que no podemos estar de acuerdo puesto que consideramos que estos abrigos, además de presentar un acceso muy difícil, se ubican en un punto muy escarpado, sin posibilidad de reunir a un grupo de personas en su entorno. Sí creemos que podría aplicarse a la estación de Los Estrechos, en el río Martín. En cualquier caso, creemos que este tipo define mejor ciertos yacimientos de tipo Levantino. Define también los Abrigos de control visual, caracterizados por el amplio territorio que puede ser divisado desde su localización; y el Abrigo señalizador, marcando un accidente natural, como sería el caso de Muriecho y el Portal de la Cunarda, Los Estrechos y Los Chaparros al principio y final de un congosto o Chimiachas el comienzo de un barranco. Esto se da tanto para Levantino como Esquemático, y en varias regiones.

En un trabajo elaborado por nosotros mismos se analizó la dificultad de acceso a los distintos abrigos con pintura postpaleolítica de Aragón, teniendo en cuenta diferentes factores. El estudio permitió observar marcadas diferencias en el acceso a los abrigos con arte Levantino y aquellos con arte Esquemático, poniendo en evidencia la mayor

accesibilidad de las estaciones levantinas frente a aquellas de tipo esquemático (Bea *et al.*, 2015). De ello se infería un carácter público y visible para la mayoría de los abrigos levantinos, que permiten en muchos casos la reunión de grupos de personas en el entorno, frente al carácter privado y oculto del arte Esquemático.

En otro trabajo elaborado en los últimos años se trató de poner en relación las cabañeras o vías pecuarias -que se considera podrían estar fosilizando caminos antiguos-, los principales asentamientos del Neolítico y Edad del Bronce, las construcciones megalíticas (dólmenes y crómlech) y las estaciones con arte Esquemático (Montes *et al.*, 2016). Se observó cierta relación entre los monumentos megalíticos (dólmenes fundamentalmente, dada la parquedad del registro de crómlech) y las cabañeras. Se apreció una disposición preferente de los dólmenes en la cabecera de las vías pecuarias, o bien en los nudos de caminos. No pudo definirse una relación tan clara entre arte Esquemático y cabañeras y megalitos a partir del registro disponible. Se consideró que esto podría deberse a que el arte rupestre requiere de soportes adecuados, que no siempre se encuentran junto a los caminos. Sí parece existir una mayor vinculación entre arte Esquemático y yacimientos comprendidos en la cronología contemplada en el estudio. El caso más significativo es el de los diferentes ramales de la cabañera de Broto a su paso por la Sierra de Guara. El núcleo de arte rupestre del Vero aparece flanqueado por yacimientos neolíticos (cueva Pacencia, Chaves, Huerto Raso) y calcolíticos (Dróllica), además de dólmenes: Losa Mora en el Alcanadre y La Caseta de las Balanzas, La Capilleta y Pueyoril.

Otros puntos donde aparecen estrechamente relacionados en el espacio megalitos y arte es en el caso del dolmen de Larra y el grupo de Salvatierra de Esca; el abrigo Revilla - que no ha sido incluido en nuestro estudio ante la imposibilidad de comprobar su contenido pictórico- y los dólmenes de Tella y Avellaneda en el río Cinca, en la zona donde se ubica también el yacimiento de Coro Trasito; o los dólmenes de Partida del Puy y Costa Madera (Arén, Noguera Ribagorzana), con los abrigos de Cova del Bubu I y II.

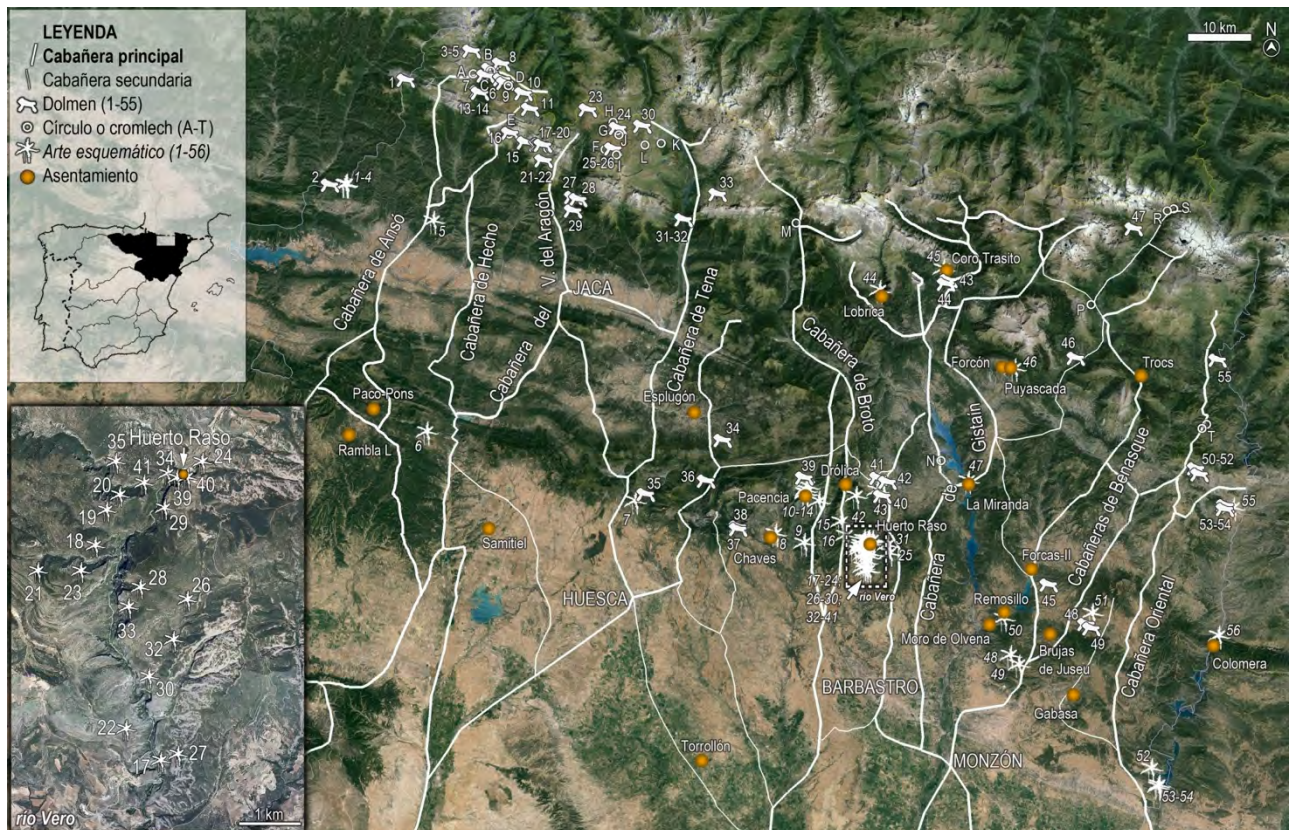


Figura extraída de Montes *et al.*, 2016: 253, fig. 2.

Análisis del patrón locacional por grupos

Para la exposición de los aspectos relacionados con la articulación del arte y el paisaje seguiremos la clasificación por áreas que hemos mantenido a lo largo del trabajo. Los grupos se han definido teniendo en cuenta la concentración de los abrigos en el espacio, con áreas vacías intermedias, sin suponer con ello que se trate en todos los casos de abrigos sincrónicos.

El sector occidental se limita al grupo de Salvatierra de Esca, en la cuenca del río Aragón. El sector central abarca fundamentalmente los grupos del Mascún y el Vero y en el sector oriental hemos considerado los grupos de la confluencia del Cinca-Ésera y el Embalse de Santa Ana y Mont Roig, que hemos agrupado, quedando algunas estaciones aisladas como es el caso de El Codronazo, La Miranda y la Cueva del Bubu. Cabe destacar el cambio del panorama de distribución del arte Esquemático con respecto al estudio realizado por Calvo (1993), en el que sólo 4 de los 44 abrigos documentados en las Sierras Exteriores pirenaicas correspondían a cuencas diferentes a la del Vero.

Una primera y evidente dificultad que se nos presenta es la imposibilidad de establecer la sincronía de las estaciones pintadas, de modo que podríamos estar incluyendo

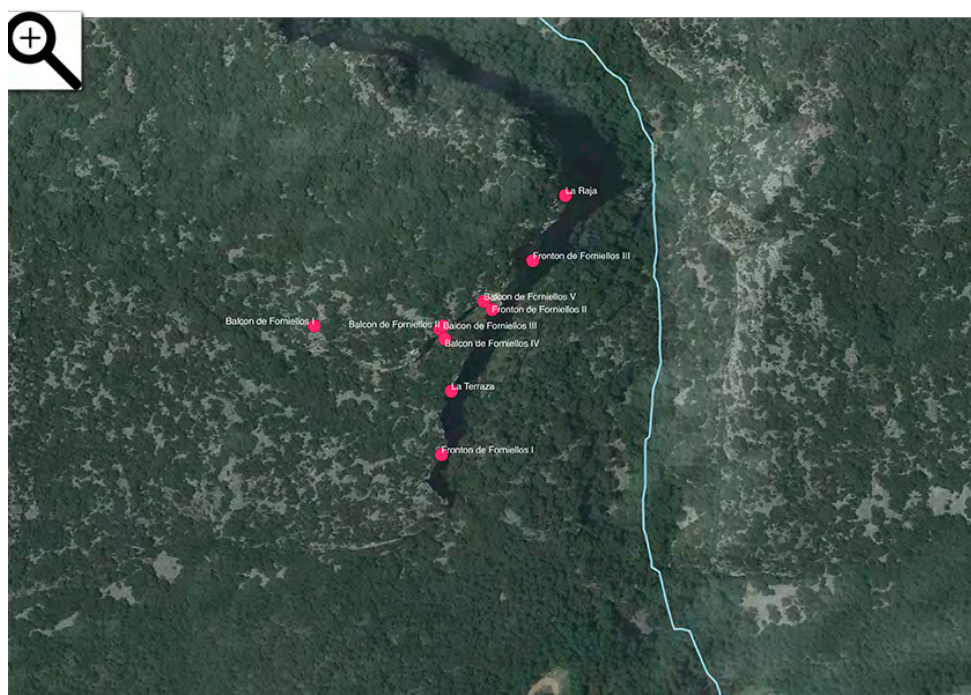
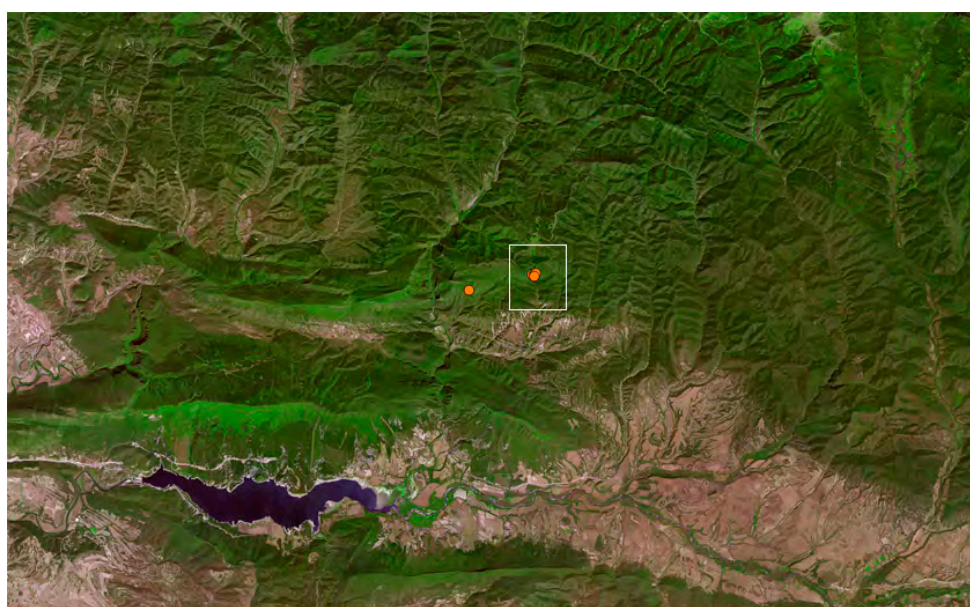
dentro de un mismo sistema estaciones que nunca formaron parte una única realidad cultural. No obstante, nos inclinamos por considerar que la mayoría de las estaciones pertenecen a un mismo fenómeno de amplia extensión temporal, tal y como argumentamos en otras partes del texto. Por otra parte, no podemos perder de vista que los motivos conservados, sin duda, son sólo una parte de los que existieron.

Hemos contemplado diferentes parámetros: el tipo de cavidad en que se realizaron las pinturas, la altitud de las estaciones decoradas, su orientación, la proximidad a masas de agua, la relación entre el tamaño de los abrigos y el número de motivos figurados y, por último, el emplazamiento de los abrigos. En este último apartado tomamos como referencia las categorías establecidas por J. Martínez García, quien clasificó las estaciones en función de diferentes accidentes geográficos (Martínez García, 1998):

- Patrón de emplazamiento asociado a una elevación destacada: abrigos de visión. Los abrigos tienden a situarse en altitudes medias relativas, son visibles desde grandes distancias y desde ellos se obtiene una visión amplia sobre el paisaje.
- Patrón de emplazamiento asociado a puntos elevados de grandes sierras: abrigos de culminación. Se trata normalmente de abrigos aislados o en número reducido, con composiciones complejas, poco visibles desde el territorio debido a la magnitud de la sierra donde se ubican, pero con una amplia visibilidad.
- Patrón de emplazamiento asociado a barrancos: abrigos de movimiento. Los abrigos se distribuyen en torno al eje de un barranco, que actúa como zona de paso. Normalmente se sitúan en áreas de transición entre las tierras altas y las llanas y su visibilidad es sectorial. Se aprecia una jerarquización de los abrigos, existiendo un abrigo principal.
- Patrón de emplazamiento asociado a collados y puertos: abrigos de paso. Se sitúan en puntos de fácil tránsito entre dos vertientes y su visibilidad es limitada.
- Patrón de emplazamiento asociado a cañones: abrigos ocultos. En cañones enmarcados por paredes verticales, con una visibilidad reducida al ámbito más inmediato. Se trata normalmente de abrigos con contenido complejo y frecuentemente asociados a un yacimiento arqueológico.

SECTOR OCCIDENTAL: SALVATIERRA DE ESCA

La mayor parte de los abrigos conocidos se concentran en la margen derecha de la Foz de Forniellos y se distribuyen en dos niveles abiertos en el farallón vertical que delimita la sierra por el sur. Así, los abrigos se ubican en el tramo medio del barranco, pero en el punto que marca la transición entre el área más escarpada y el valle abierto al sur. Por otra parte, la Foz de Forniellos constituye un curso de agua secundario -frente a la vecina Foz de Burgui, recorrida por el Esca y en la que no encontramos pinturas-. La Foz comunica la Plana de Sasi al norte, donde ya se ha señalado la presencia de recursos naturales en forma de agua y pastos, y el amplio valle del Esca al sur.



Tipos de abrigos

En el núcleo de Salvatierra se observan varios tipos de estaciones, los abrigos, las cavidades poco profundas y los paneles situados en la base de paredes verticales. En el grupo de los abrigos podemos situar las estaciones de Planiello I y II y las ubicadas en la faja superior de la Foz de Forniello (Balcón). Las estaciones situadas en la faja inferior responden a paredes verticales, a excepción de La Raja, una cavidad poco profunda. También Peñarroya es una cavidad, y ambas presentan la particularidad de tener una boca colgada sobre una pared vertical, a varios metros del suelo. Para acceder a ellas fue necesario el recurso a técnicas de escalada.

Altitud

Es en este grupo donde encontramos las mayores altitudes medias (899 m). La estación más baja se sitúa a 830 m (La Terraza de Forniello) y la más alta a 1.097 m (Planiello). Se trata de altitudes elevadas a nivel absoluto y también de forma relativa, lo que determina el dominio de amplias cuencas visuales desde todos los abrigos hacia el sur, el valle abierto por el río Esca.

Orientación

Todos los abrigos del conjunto se abren al sur (Peñarroya, Balcón III, Terraza de Forniello), suroeste (Planiello) o sureste (Balcón II, IV, V, Frontón I, II, III), a excepción de La Raja, que se abre al este. No se ha encontrado ninguno que presente orientaciones norte.

Relación con cursos de agua

La proximidad espacial con respecto al cauce del barranco de la Foz de Forniello resulta evidente. Sin embargo, el coste del desplazamiento desde los abrigos pintados hasta el cauce es muy alto, dada la existencia de paredes verticales que imposibilitan un tránsito directo e imponen un recorrido mucho más prolongado.

En la plana situada al norte del cañón se ubican las fuentes de Sasi que, junto a una extensión de pastos, determinan la aptitud de la zona para la explotación ganadera.

Relación entre el tamaño de los abrigos y el número de figuras

En este grupo sí parece apreciarse una relación directa entre el tamaño de los abrigos y el número de motivos que albergan. No obstante, las estaciones de Frontón de Forniello, situadas en la faja inferior, se sitúan en la base de la pared vertical, de modo que no se puede

delimitar la dimensión del abrigo. El abrigo con mayor número de figuras es el de Balcón de Forniellos IV, con 29 unidades gráficas. En el extremo opuesto se sitúan los abrigos de Balcón de Forniellos II y Frontón de Forniellos II, con un único motivo cada uno. Encontramos alguna excepción, como el caso de Planiello II, que tiene 8 m de apertura en boca pero apenas presenta 3 unidades gráficas. En este abrigo en concreto debemos considerar que presenta un suelo muy inclinado y paredes muy irregulares, poco aptas para albergar paneles complejos.

En el caso del núcleo de Salvatierra no hemos percibido una distribución determinada de los tipos de motivos, ni por temas representados ni por colores. Únicamente podría indicarse que los motivos figurativos se concentran prácticamente en un abrigo, situado en la faja superior del farallón de Forniellos y ocupando una posición central con respecto al conjunto.

Emplazamiento de los abrigos

Siguen el patrón de emplazamiento asociado a un barranco, en el punto intermedio entre las tierras altas y las bajas y con las estaciones distribuidas en torno a un eje longitudinal. A diferencia del modelo definido por Martínez García, la visibilidad es alta en todos los casos salvo en el yacimiento de La Raja, donde debe considerarse de carácter sectorial, sobre el tramo terminal del barranco. No existe intervisibilidad entre los abrigos. La distribución en torno a un abrigo principal no se antoja evidente, aunque nos inclinamos a considerar la preeminencia de Balcón de Forniellos IV -con 29 unidades gráficas- sobre el resto de estaciones.

Ninguna estación permite la congregación de grandes grupos de personas. Lo escarpado del terreno y lo elevado de las pendientes junto a los abrigos impiden identificarlos como sitios de agregación. Únicamente podemos contemplar la concentración de grupos en dos yacimientos. El primero es la Terraza de Forniellos, situado en la faja inferior del farallón, que presenta un pequeño banco rocoso frente al panel pintado en una pared vertical. En segundo lugar, Balcón de Forniellos IV, un abrigo de amplias dimensiones que se abre en la faja superior. Ambos presentan un número de figuras superior al resto de abrigos.

SECTOR CENTRAL: SIERRA DE GUARA

GRUPO DEL MASCÚN



Tipo de abrigo

Las estaciones del Mascún se sitúan en abrigos o covachos poco profundos, salvo en el caso de Cueva Pacencia, que alcanza grandes dimensiones.

Altitud

La altitud media para los abrigos del grupo del Mascún se sitúa en 746 m, un dato muy próximo a la altitud media definida para todos los abrigos de las Sierras Exteriores. En cuanto a su altitud relativa, los abrigos se sitúan en la parte media de los farallones calizos que bordean el cauce, lo que permite obtener un dominio visual limitado al tramo del barranco en el que se ubican.

Orientación

En el grupo del Mascún apreciamos una mayor variedad de orientaciones, puesto que los abrigos se sitúan a ambas márgenes del río, que discurre norte-sur. Dos abrigos se abren al oeste (El Palomarón y Abrigo del Camino), aunque la mayoría se reparten entre

orientaciones sureste (Cueva Pacencia y Mascún II) y suroeste (Mascún III y IV). En este núcleo no se ha encontrado ningún abrigo abierto al sur ni al norte.

Relación con cursos de agua

Este barranco presenta pendientes más suaves que las observadas en cañones como la Foz de Forniello o el Vero, de modo que el acceso al cauce del río resulta más o menos sencillo en la mayor parte de los abrigos. Por otra parte, la fuente del Mascún se sitúa muy próxima, aguas arriba del abrigo del Camino, de modo que existe un manantial permanente en el entorno inmediato del conjunto.

Relación entre el tamaño de los abrigos y el número de figuras

El escaso número de abrigos del grupo y la parquedad de motivos que presentan impide realizar afirmaciones absolutas. No obstante, podemos señalar que en Cueva Pacencia es donde se registra el mayor número de motivos. Se trata de un abrigo de amplias dimensiones -alcanza los 80 m de boca y 23 de profundidad-, muy próximo al cauce del río y a una zona de ensanchamiento del cauce, aprovechada tradicionalmente para el cultivo hortícola. Ocupa además una posición central en el conjunto, entre El Palomarón y el resto de abrigos, en los que encontramos un único motivo en forma de barra o digitación.

Emplazamiento de los abrigos

Nuevamente podemos apreciar el patrón de emplazamiento asociado a un barranco, disponiéndose los abrigos a ambas márgenes, distribuidos en el eje norte-sur trazado por el Mascún. En este caso, el grupo no se sitúa en un punto de tránsito entre áreas montañosas y el llano. Se ubica en pleno corazón de las sierras de Guara, en el tramo final del barranco del Mascún, poco antes de su desembocadura en el Alcanadre, que desde este punto adoptará también un recorrido norte-sur.

Sólo en el caso de Cueva Pacencia puede plantearse la existencia de un lugar de reunión, pues presenta una amplia explanada abierta a sus pies, en un punto en que el río ha descrito un ensanchamiento en el cauce. La visibilidad de los abrigos se limita al tramo del barranco en que se sitúan y sólo apreciamos intervisibilidad entre Cueva Pacencia y Mascún II.

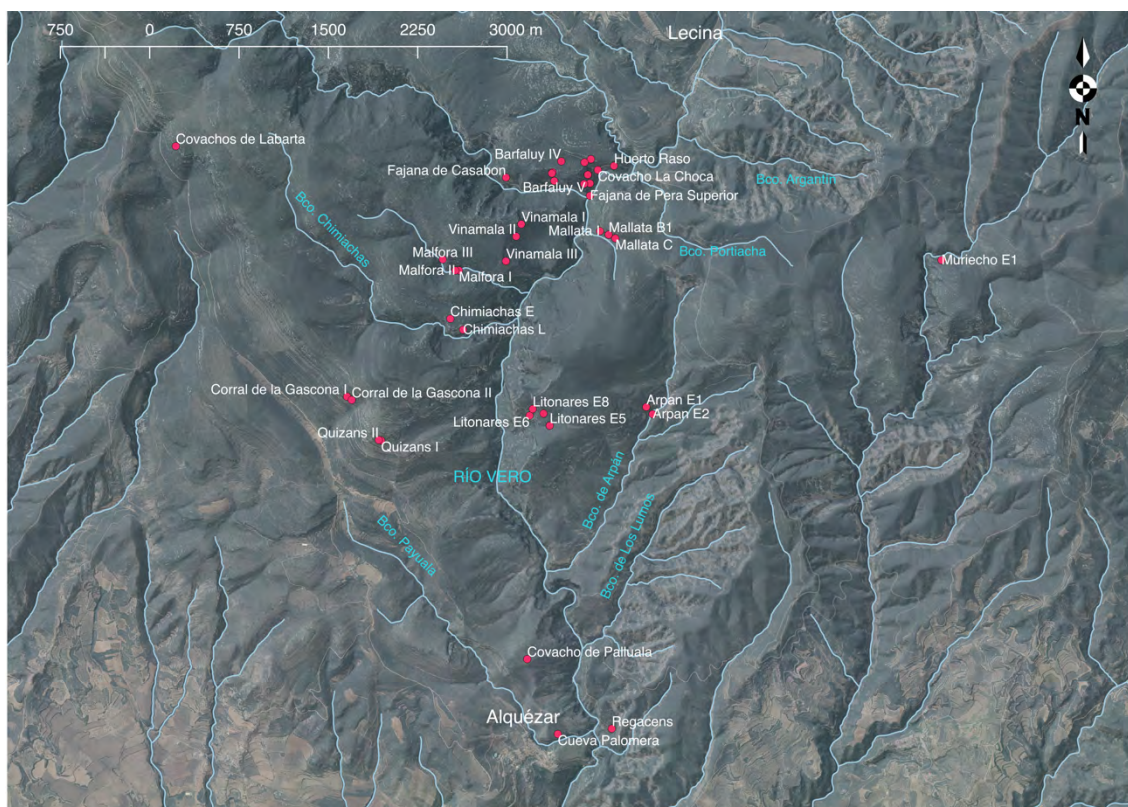


Desde los abrigos del Mascún se obtiene una visión restringida al tramo del barranco en que se sitúan. En la imagen, arco natural. Imagen tomada desde el abrigo del Camino.



Vista parcial del barranco de Mascún, desde Mascún IV.

GRUPO DEL VERO



Tipo de abrigo

El área es prolija en pequeños abrigos, que se abren en los cantiles rocosos en torno a los múltiples barrancos excavados por la red hidrográfica. En este grupo encontramos abrigos de pequeñas dimensiones y morfología redondeada, como Labarta o Gallinero I. Otros de dimensiones medias, como los de Gallinero IIA, IIIA y IIIB, Barfaluy I y II, Mallata B o Corral de la Gascona I. Y algunos abrigos con un amplio desarrollo longitudinal, siendo el caso de Lecina Superior, Fajana de Pera y Fajana de Pera Superior, Escaleretas, Mallata I o Cueva Palomera. En cambio, no encontramos pinturas en la base de paredes verticales, ni tampoco en el interior de cavidades profundas.

Altitud

Los abrigos del Vero presentan una altitud media de 796 m, aunque abarcan un rango entre los 560 m de Regacens y los 1.280 m de Malifeto. En cuanto a las altitudes relativas, predominan los abrigos situados en la parte media y alta de los cantiles rocosos que bordean los diferentes barrancos, sin que se haya documentado ninguno al mismo nivel que el cauce.

Orientación

En el grupo del Vero se observa un amplio abanico de orientaciones, en consonancia con el elevado número de abrigos documentados. No obstante, ninguna de las estaciones se

abre al norte, oeste o noroeste y sólo una lo hace al noreste. Así, la amplia mayoría se abren al sur (Barfaluy I-V, Mallata I, Mallata B, Arpán E2, Quizans I y II y Cueva Palomera), suroeste (Labarta, Mallata C, Gascona I y II, Palluala I-III y Regacens), sureste (Gallinero I, IIA y IIB, Fajana de Pera, Fajana de Pera Superior y Arpán E1) y este (Escaleretas, Gallinero IIIA y IIIB).



Confluencia del barranco del Vero y La Choca, desde el Mirador del Vero.

Relación con cursos de agua

Un número destacable de abrigos se concentra en la confluencia del Barranco de La Choca con el cañón del río Vero. No obstante, en este punto el barranco presenta altos paredones verticales y los abrigos pintados se abren en la parte media o alta de los mismos, de modo que resulta muy costoso el acceso hasta el cauce. Resulta más probable que se buscase abastecimiento en la Fuente de Verrala, que alimenta el cauce del Vero desde la margen derecha.

La mayoría de los abrigos se sitúan en torno a barrancos secundarios, como el de Arpán o el de Chimiachas. No obstante, algunos abrigos como Labarta, Corral de la Gascona y Quizans aparecen desvinculados de los barrancos, situados en la parte alta de afloramientos rocosos sobre los que se domina un amplio paisaje. En cualquier caso, en las proximidades de Labarta se sitúan las fuentes de la Toba y del Mesón.

Relación entre el tamaño de los abrigos y el número de figuras

En este conjunto sí se aprecia una correlación entre el tamaño de los abrigos y el número de motivos. No obstante, cabe destacar que el abrigo que concentra el mayor número de representaciones no presenta aparentemente las condiciones idóneas para albergar una elevada cantidad de figuras. Se trata de Gallinero IIA, donde se documentan hasta 55 unidades gráficas en la parte alta de una pared prácticamente vertical. La parte practicable de la oquedad no muestra restos de pigmento, mientras que la zona más expuesta alberga el panel más prolífico de entre los documentados en las Sierras Exteriores.

Los conjuntos con mayor número de figuras coinciden con los abrigos de mayores dimensiones (abrigos del Tozal de Mallata, Cueva Palomera o Regacens). Se cumple además en todos ellos el hecho de no albergar composiciones cerradas. Por el contrario, presentan diferentes paneles que podrían reflejar una secuencia temporal, o bien la participación de distintos agentes en las manifestaciones gráficas. Además, es en estos abrigos donde se sitúan las composiciones más complejas y para las que se ha detectado un posible componente escénico. No obstante, también debemos señalar la presencia de abrigos de amplio desarrollo, como Fajana de Pera, Fajana de Pera Superior o Escaleretas, en los que se registran pocos motivos y todos ellos de carácter no figurativo.

Emplazamiento de los abrigos

Los abrigos situados en la confluencia entre el Vero y La Choca responden al patrón de emplazamiento asociado a cañones. Se abren en las grandes paredes verticales que flanquean el tramo final de La Choca y el curso del Vero, y desde ellos se obtiene una visibilidad restringida a ese tramo del barranco. Muchos de ellos responden a composiciones complejas, como es el caso de los abrigos de Barfaluy, Gallinero y Lecina Superior. No obstante, no podemos aplicar el calificativo de abrigos ocultos, especialmente en el caso de los abrigos de Gallinero. Se trata, de hecho, de un enclave muy llamativo y visible desde la margen contraria del río, especialmente los abrigos de Gallinero IIIA y IIIB, para los que algunos autores han señalado su morfología en forma de ojos humanos (Hameau y Painaud, 2004: 626 y ss.).

En relación a los abrigos de Gallinero, debemos mencionar la revisión del conjunto por parte de P. Hameau y A. Painaud, quienes plantearon nuevas interpretaciones para los motivos pintados y la funcionalidad del sitio (Hameau y Painaud, 2006-2008; 2009). Estos autores propusieron la hipótesis de que el conjunto pudo constituir un espacio de reclusión en relación con ritos de paso o iniciación, a semejanza de otros identificados en el sur de Francia, en el departamento del Vaucluse (Hameau y Painaud, 2009). Plantean esta función especialmente para el abrigo IIB, la plataforma colgada. Se trata de una pequeña oquedad de muy difícil acceso, que sugiere que se instalaría algún tipo de dispositivo para poder llegar hasta él, como maderos apoyados sobre la base del abrigo. La retirada de esta estructura permitiría aislar al individuo en la plataforma de manera temporal. Consideran que la situación de los abrigos, de muy difícil acceso, ocupando un lugar preeminente en el paisaje y con una morfología singular -por la semejanza de los abrigos IIIA y IIIB con ojos-, confiere un carácter especial al conjunto, que ya habría sido percibido por los autores de las pinturas y que se refleja en la gran profusión figurativa. Además, señalan que cada uno de los abrigos del conjunto presenta características diferenciadas con respecto a los demás.

En cambio, algunos abrigos se sitúan al margen del curso de los barrancos. Labarta, Corral de la Gascona y Quizans se abren en la prolongación meridional de la Sierra de Sevil y el Cerro Quizans, en los cantiles rocosos que se abren en su vertiente oeste y sur. Estos podrían considerarse abrigos de culminación, situados próximos a las mayores altitudes de la sierra, vinculados a fuentes, que pasan desapercibidos en el paisaje, pero desde los cuales se obtiene una amplia panorámica. Quizans podría incluso considerarse como un abrigo de visión, pues el Cerro Quizans constituye un punto destacado con respecto a las tierras de menor altitud de Alquézar y Regacens.

A esta última categoría podrían responder también los abrigos de Mallata, si tenemos en cuenta que el Tozal donde se ubican presenta una morfología redondeada, destacada en el paisaje. No obstante, estos abrigos presentan visibilidades relativamente reducidas, tanto desde el paisaje como desde las estaciones pintadas.

Buena parte de los abrigos documentados responden al patrón de emplazamiento en torno a barrancos, como es el caso de Arpán, Regacens o Cueva Palomera. Los abrigos de Litonares se abren en la margen izquierda del Vero, escalonados en las paredes que bordean el cauce al sur de Peña Bobín. Su clasificación dentro de alguna de las categorías de J. Martínez no resulta evidente, aunque nos inclinamos por el patrón de emplazamiento asociado a cañones, con una visibilidad restringida al tramo inmediato del barranco.



Confluencia de La Choca y el Vero desde la Selva de Lecina (arriba); paredones verticales en los que se ubican los abrigos de Gallinero, Lecina Superior, Fajana de Pera, Fajana de Pera Superior y Huerto Raso, desde Huerto Raso (izquierda); detalle del acceso a los abrigos de Gallinero IIIA y IIIB.

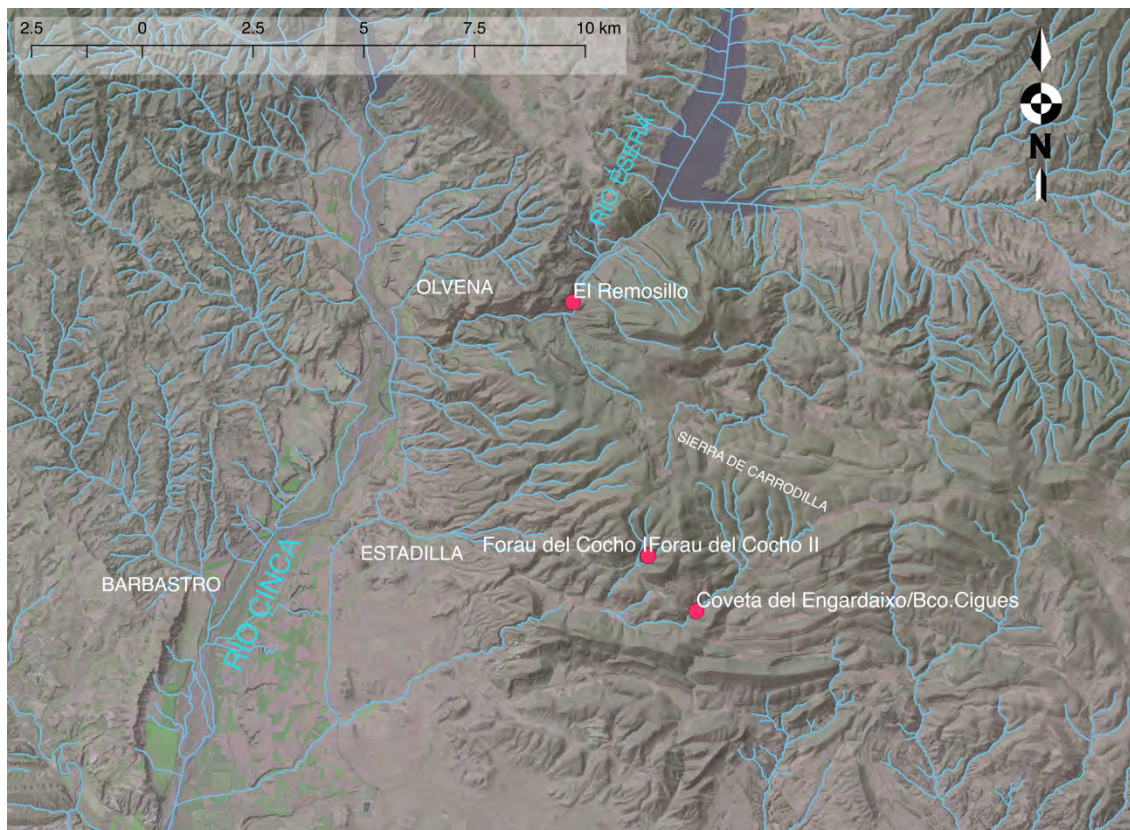


El Tozal de Mallata (barranco del Vero) supone un hito destacado en el paisaje.



Desde los abrigos de Corral de la Gascona se domina un amplio paisaje.

CUENCA DEL CINCA-ÉSERA



Tipo de abrigo

En este grupo se documentan dos tipos de estación decorada, los abrigos de pequeñas dimensiones (Engardaixo, Forau del Cocho 2) y dimensiones medias (Forau del Cocho 1), y los paneles situados en la base de farallones verticales, como los diferentes sectores de Remosillo.

Altitud

Los abrigos del Ésera se sitúan a una altitud media de 770 m, con un rango que va de los 660 m de Remosillo, situado en la parte media del cortado rocoso y en un tramo en que el río discurre muy encajado, de modo que presenta una escasa preeminencia en el paisaje, hasta los 940 m de Forau del Cocho, que se sitúa en la parte alta del afloramiento rocoso y ofrece una amplia panorámica sobre la vertiente sur de la sierra. El Engardaixo se sitúa en la parte media de la ladera que bordea un barranco secundario de escasa profundidad.

Orientación

Todos los abrigos se orientan al sur (Forau del Cocho 1 y 2) y sureste (Remosillo y Engardaixo).

Relación con cursos de agua

El abrigo de Remosillo se abre a una veintena de metros por encima del cauce del Ésera, separado por una pendiente fuerte pero practicable.

Relación entre el tamaño de los abrigos y el número de figuras

En este conjunto se aprecia una correlación clara entre el tamaño de los abrigos y el número de figuras que albergan. Remosillo es en realidad un banco rocoso que alcanza una gran extensión longitudinal, aunque apenas presenta desarrollo en profundidad. Los dos principales sectores se concentran en unos ocho metros, separados por un gran bloque de piedra. En el yacimiento se han documentado 70 unidades gráficas.

El Forau del Cocho 1 presenta 10 m de apertura en la boca y en él hemos registrado 33 motivos. Forau del Cocho 2, con dimensiones más modestas (5 m de ancho, 1,5 de profundidad y 1,4 de altura) registra únicamente cuatro unidades gráficas. Entre ambos abrigos se observan otras cavidades de pequeñas dimensiones en la misma barra rocosa. Sin embargo, en ninguna se ha documentado pintura.

Finalmente, el Engardaixo presenta un amplio desarrollo longitudinal pero escasa profundidad, y en él los motivos se reducen a once.

Emplazamiento de los abrigos

El abrigo de Remosillo responde al patrón de emplazamiento asociado a un cañón, con grandes paredes verticales y visibilidad limitada a un pequeño tramo del río, que en este punto describe una curva pronunciada y presenta su mayor estrechamiento. No obstante, nos resistimos a aplicarle el calificativo de “abrigo oculto”, pues el banco sobre el que se sitúa es bien visible a gran distancia y las pinturas ocupan un friso amplio en la base del farallón, sin que ningún accidente topográfico dificulte su contemplación.

Los abrigos de Forau del Cocho y Engardaixo se ubican en la vertiente sur de la Sierra de la Carrodilla. Los abrigos de Forau del Cocho se abren en la parte alta del afloramiento rocoso y permiten dominar hacia el sur el barranco de Los Cigues, que sirve de corredor natural en dirección este-oeste. Estos abrigos encajan en el modelo descrito por Martínez García como “abrigos de culminación”, los situados en los puntos elevados de la sierra, normalmente aislados, desde los cuales se obtiene una gran visibilidad sobre el territorio, aunque ellos mismos no son visibles a grandes distancias.

El Engardaixo presenta un dominio visual menor, reducido al tramo del barranco donde se sitúa. Tan sólo podría plantearse la reunión de un grupo de personas amplio en el caso de este último abrigo, no tanto en el propio abrigo como en la zona que lo rodea, con una suave pendiente. Responde a las características de los “abrigos de movimiento” de

Martínez García, aunque en este caso no se sitúa en el paso entre las tierras altas y las bajas, sino en un eje que atraviesa la sierra en sentido este-oeste.



Panorámica desde los abrigos de Forau del Cocho, donde se aprecia la ermita de la Virgen de la Carrodilla.



Línea de abrigos en Forau del Cocho.

EMBALSE DE SANTA ANA-MONT ROIG



Tipo de abrigo

En este conjunto encontramos abrigos de pequeñas dimensiones, como Les Coves, con una boca de 3 m y una profundidad máxima de 2,9 m; abrigos de gran tamaño, como Monderes I (30 m) y Monderes IV, ambos con un suelo irregular y en fuerte pendiente; y también paneles al pie de farallones verticales, como el Abric de la Diva. Finalmente, en el Mont Roig encontramos el único caso registrado en las Sierras Exteriores de arte Esquemático en una cavidad profunda. La Cova del Tabac alcanza los 200 m de desarrollo total, aunque las pinturas se ubican a unos 40 m de la boca, en un punto todavía iluminado por la luz exterior.

Altitud

Es el grupo con la menor altitud media (516 m). No en vano, los abrigos del extremo oriental de las Sierras Exteriores se sitúan en el límite con la Depresión Central del Ebro. Esto es especialmente notorio en el caso de los abrigos del Embalse de Santa Ana, entre 350 y 400 m. Las mayores altitudes corresponden a la Cova del Tabac y Abric de la Diva, con 630 m. No obstante, todos los abrigos presentan una elevada altitud relativa, ocupando un lugar preeminente con respecto al paisaje circundante. En este sentido, ocupan un lugar destacado la Cova del Tabac, que se abre a 300 m sobre el *talveg*, y Santa Ana I, situado a 30 m sobre el nivel del suelo y a unos 50 sobre el cauce del Noguera Ribagorzana, en medio de una pared vertical.

Orientación

En el grupo del Embalse de Santa Ana, los abrigos de la margen derecha se abren al este, y los de la margen izquierda, al sur, a excepción de Monderes I, que se orienta al suroeste. En los yacimientos del Mont Roig predominan las orientaciones meridionales, sur (Abric de la Diva) y sureste (Cova del Tabac).

Relación con cursos de agua

En el grupo del Embalse de Santa Ana, sólo Santa Ana I y Pas de la Sabineta se sitúan junto al cauce principal del Noguera Ribagorzana, mientras que el resto de estaciones se distribuyen en barrancos subsidiarios, cuyos cauces se encuentran secos en la actualidad. El acceso más sencillo al río lo presentan los abrigos de Pas de la Sabineta y Monderes I, que coinciden con el máximo estrechamiento del barranco. Por el contrario, Santa Ana I ocupa una posición inaccesible, a la que sólo se puede llegar empleando técnicas de escalada.



Pantalla de la presa de Santa Ana desde Santa Ana I.

Relación entre el tamaño de los abrigos y el número de figuras

En este sector no se aprecia una relación proporcional entre el tamaño de los abrigos y el número de motivos pintados. Sólo en Monderes I se da la correlación abrigo grande (30 m de boca) y un número relativamente elevado de figuras (18). En cambio, Monderes IV, que también es de grandes dimensiones, presenta un pequeño panel pintado en una pared lateral. En la sierra del Mont Roig, la Cova del Tabac contiene 14 unidades gráficas, a pesar del amplio desarrollo de la cavidad, mientras que el Abric de la Diva, un panel de pequeñas dimensiones, irregular y aparentemente poco apto para albergar pinturas, presenta 27 unidades gráficas.

Emplazamiento de los abrigos

Todos los abrigos del núcleo de Santa Ana pueden adscribirse al patrón de emplazamiento asociado a barrancos. Se disponen en torno al barranco principal o las ramblas secundarias, que facilitan el tránsito entre la parte alta de la sierra y el cauce del Noguera Ribagorzana. Se ubican además en el punto de máximo estrechamiento del cauce, que marca el punto de transición entre el paisaje serrano al norte y el valle abierto al sur. Su visibilidad se limita al tramo inmediato del barranco, aunque en este caso hemos de señalar la intervisibilidad entre muchos de los abrigos: desde Santa Ana I se divisan todos los de la elevación de Monderes (Monderes I-IV), desde Pas de la Sabineta se visualiza Monderes I y, desde este último, Santa Ana I y Pas de la Sabineta.

OTROS ABRIGOS

Consideramos de manera aislada los abrigos de El Codronazo, La Miranda y Cueva del Bubu, puesto que no corresponden a ninguno de los grupos anteriores.

En El Codronazo las pinturas se sitúan en la base de una pared vertical, que se abre hacia el sureste en un espolón rocoso de desarrollo norte-sur, en la vertiente meridional de Sierra Ferrera. Nos inclinamos a considerarlo como un abrigo de culminación, a pesar de que no se sitúa en la máxima altitud absoluta, debido a que ocupa un punto elevado en la sierra, desde el cual se alcanza un amplio dominio visual; se vincula al nacimiento de un curso de agua, el río Lanata, situado en el entorno; y es un abrigo aislado con contenido pictórico complejo.

La Miranda es una cueva profunda, si bien las pinturas se sitúan en la parte exterior. Su clasificación dentro de una de las categorías propuestas por Martínez García nos plantea dudas, puesto que se trata de una estación situada en un punto elevado de la sierra, cercano a la parte alta, pero próximo a un tramo del Cinca en que el río discurre encañonado. No obstante, no se sitúa dentro del cañón y desde él se obtiene una amplia panorámica hacia el sur, de modo que podría considerarse como un abrigo de culminación.

La Cueva del Bubu plantea igualmente dudas en cuanto a su clasificación. Se ubica en la parte alta de un cerro desde el que se domina un amplio paisaje hacia el sur, hasta el congosto de Montrebei. No obstante, la cavidad no es visible sino a una corta distancia. La consideración como un abrigo oculto vendría apoyada por la estrechez de la cámara pintada, a la que se accede mediante un pasaje de escasa anchura. Como los abrigos anteriores, aparece aislado.

Escala micro: el panel

En este apartado consideramos de manera general la distribución de los paneles pintados dentro del abrigo, siguiendo la propuesta de Acosta. Esta autora distinguía entre las pinturas que ocupan toda la superficie rocosa disponible, las que ocupan sólo parte de ella, las que se sitúan en el interior del abrigo o cueva pero en un sitio bien visible, y las que se ubican en espacios recónditos (Acosta, 1965: 109).

En el grupo de Salvatierra encontramos varios supuestos: en el caso de Planiello I, uno de los paneles ocupa una pared vertical en posición central y otro se encuentra desplazado en un pequeño nicho lateral. En Peñarroya el grupo de digitaciones se sitúa en la pared exterior, mientras que en el interior de la cavidad no se encontraron restos de pintura. En el resto de estaciones las pinturas ocupan una posición central, en el caso de Balcón de Forniellós IV en forma de friso que recorre la parte media-alta de la pared, en la zona izquierda del abrigo. Cabe destacar la ubicación excepcional de las pinturas de La Raja, en el interior de una cavidad en forma de fisura, donde las grafías se sitúan únicamente en una de las paredes.

En el grupo del Vero, el elevado número de abrigos permite igualmente observar una gran variedad de disposiciones de los paneles pintados. Se limitan a la parte central del abrigo en Labarta, Gallinero I, Mallata B, Arpán E1 o Quizans I. Se distribuyen en varios paneles a lo largo de todo el espacio del abrigo en Lecina Superior, Escaleretas, Fajana de Pera y Fajana de Pera Superior, Gallinero IIIA y IIIB, Barfaluy, Mallata I, Mallata C, Corral de la Gascona I, Regacens o Cueva Palomera. A menudo estos paneles presentan diferencias cromáticas, estilísticas y técnicas entre sí. En ciertos casos el único panel pintado en el abrigo ocupa una posición lateral, como en Quizans II, donde encontramos un único motivo. Algunos casos destacables son el de Gallinero IIA, donde ya hemos señalado que las pinturas se limitan a la zona más expuesta del abrigo pese a las grandes dimensiones de este. También el de las pinturas de Corral de la Gascona II, que se sitúan en un espacio recóndito, un pequeño nicho que no puede albergar ni siquiera a una persona.

En el núcleo del Ésera-Cinca, el conjunto de Remosillo presenta sus pinturas distribuidas en varios sectores a lo largo del banco rocoso, si bien los paneles de mayor complejidad se concentran en un mismo punto. En Forau del Cocho 1 las pinturas se extienden a lo largo de todo el abrigo, mientras que en Forau del Cocho 2 se restringen a un pequeño panel situado en el extremo derecho del abrigo. Finalmente, en el Engardaixo se observa una ocupación limitada a la parte más profunda del abrigo.

Tanto en la Cova del Bubu I como en la Cova del Bubu II las pinturas se distribuyen por todo el espacio disponible. En el grupo del Embalse de Santa Ana pueden observarse varias formas de distribución de los paneles. Mientras que en Les Coves ocupan la parte central y una de las paredes laterales, en Santa Ana I se limitan a los dos extremos del abrigo, y en Monderes I se distribuyen a lo largo de toda la cavidad. Igualmente, en el grupo del Mont Roig apreciamos diferentes aprovechamientos del soporte, ya que en el Abric de la Diva las pinturas se extienden por toda la superficie practicable, justo al contrario de lo que ocurre en el Tabac, donde prácticamente todos los motivos se concentran en un mismo friso.

Por otra parte, hemos tenido en cuenta las propuestas de Martínez García sobre la lectura de los paneles como espacios en los que se representa la organización social (Martínez García, 2002). Son escasos los ejemplos de paneles complejos en los que pueda apreciarse una organización espacial determinada -aunque desconozcamos la naturaleza de la misma-. Uno de ellos podría ser el Panel 1 de Mallata B, al que nos hemos referido en el apartado dedicado a las agrupaciones de antropomorfos. Los motivos presentan una distribución vertical y los antropomorfos aparecen diferenciados entre sí mediante pequeños detalles morfológicos, aspectos que podrían estar reflejando la individualización de los personajes antropomorfos y algún tipo de jerarquización en el grupo. Dentro de este mismo abrigo se aprecia, además, una clara separación de los tres paneles documentados, bien diferenciados temática, cromática y espacialmente.

En Cueva Palomera el Sector I, formado por cuadrúpedos y series de digitaciones en negro, presenta también una distribución vertical. En cambio, el panel ubicado en el Sector II, pintado en rojo y con presencia de antropomorfos, presenta una distribución horizontal.

En Santa Ana I el Sector 2 presenta una distribución vertical: los cuadrúpedos en vertical se sitúan a la izquierda, los antropomorfos, en la parte baja y en serie horizontal, y los motivos cuadrangulares con compartimentación interna, arriba y abajo. No obstante, no podemos definir ningún tipo de interacción entre ellos.

El abrigo de Gallinero IIA sería otro ejemplo de panel con distribución horizontal. Los motivos se disponen siguiendo un friso horizontal, aunque existen diferencias en la ejecución de los motivos de los distintos paneles. El panel II es el que presenta mayor homogeneidad y mayor número de figuras, si bien no somos capaces de definir un orden específico.

El hecho de tratarse de motivos figurativos puede contribuir a que percibamos estos ejemplos como un panel organizado, mientras que en el caso de agrupaciones de motivos abstractos resulta problemático establecer categorías al margen de la forma. No obstante, sí

podemos señalar algún caso, como el panel pintado en El Palomarón. Los motivos de este abrigo parecen seguir una disposición ordenada en vertical.

No hemos detectado casos de adiciones, esto es, paneles con un contenido ocupando una posición central, a los que se hayan ido añadiendo nuevos motivos alrededor. En los casos en que aparecen varios paneles con diferencias cromáticas, temáticas o técnicas, aparecen distribuidos por distintas zonas del abrigo, sin que sepamos establecer la secuencia gráfica. Sólo apreciamos este supuesto en Regacens, donde el panel de los cápridos naturalistas ocupa el panel central y desde nuestro punto de vista más apto para albergar las pinturas, próximo al suelo y con pared vertical, mientras que los motivos esquemáticos ocupan zonas de acceso más complicado y con menor superficie para pintar. Lo mismo podría señalarse para el caso de Arpán L, aunque no lo hemos incluido en nuestro catálogo. También en este abrigo el panel con motivos levantinos ocupa la pared central, mientras que los tipos esquemáticos se sitúan a los lados.

Conclusiones

Los abrigos con pintura Esquemática de las Sierras Exteriores pirenaicas ocupan un paisaje montañoso y escarpado, mayoritariamente se distribuyen en torno a cursos de agua y frecuentemente se sitúan en barrancos de orden menor.

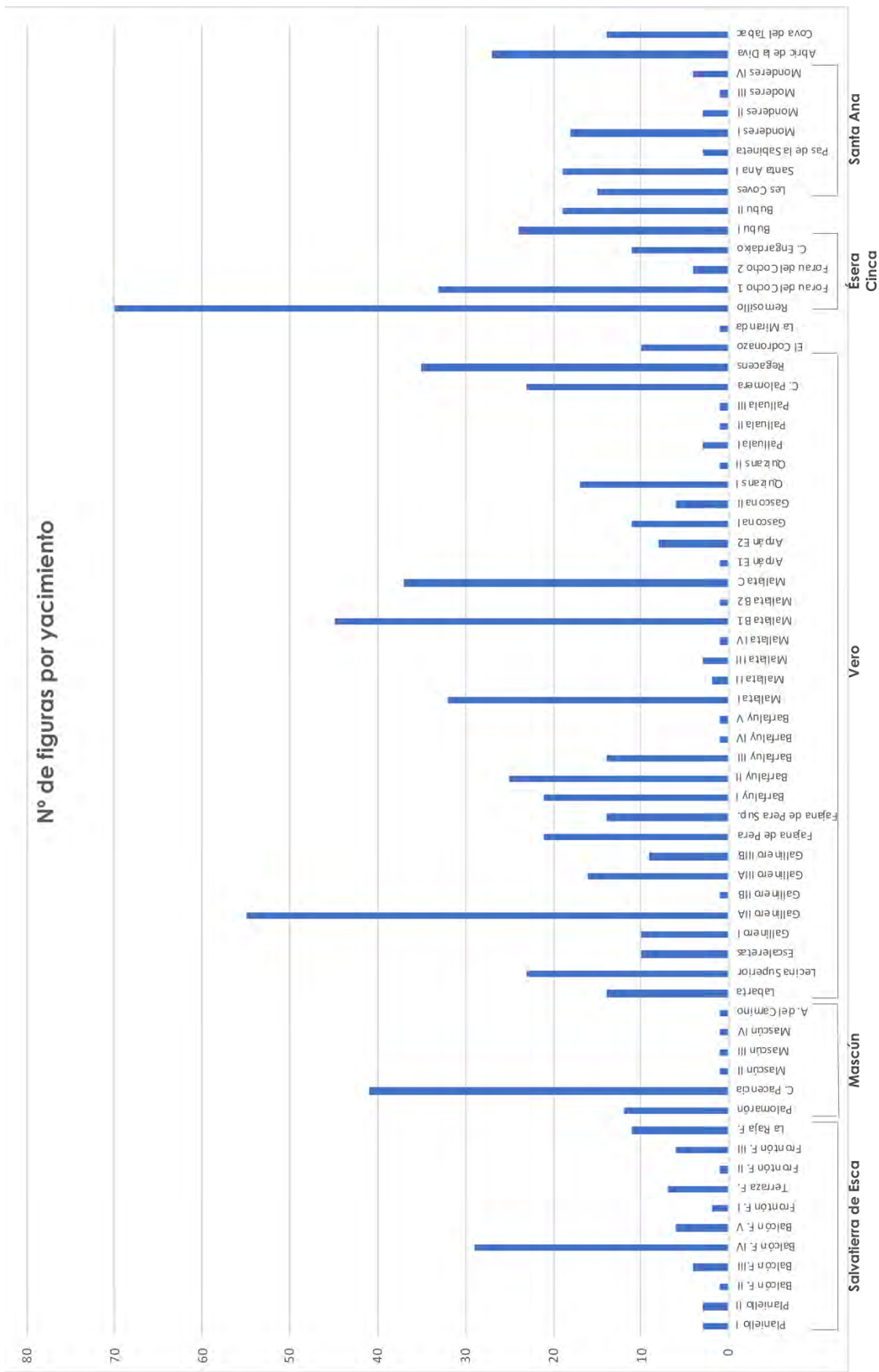
Dentro de los barrancos se aprecia, en algunos casos, una selección de puntos destacados en el paisaje, como son la entrada y salida de congostos, la confluencia de dos barrancos, surgencias de agua, o puntos de máximo estrechamiento de las gargantas fluviales. En relación a este punto, Calvo ya llamó la atención sobre la coincidencia entre la situación de los abrigos pintados y la de actuales pantanos, que se ha observado en varios núcleos con pintura rupestre del territorio aragonés: el pantano de Santolea (La Vacada, el Torico, Arquero del Pudial, Friso Abierto); Foratata, con Plano del Pulido de Caspe y Cañada de Marco; o Santa Ana (Calvo, 1993: 489). La coincidencia entre zonas con arte rupestre y zonas embalsadas puede deberse a la selección de abrigos que marcan los puntos de comienzo y final de estrechos del río.

La altitud media documentada más baja corresponde a los abrigos del grupo en torno al embalse de Santa Ana (340 m.s.n.m. para Santa Ana I) y la más alta a 1.280 m (Malifeto), de modo que el rango abarcado es muy amplio. No obstante, sólo se sitúan por encima de los 1.000 m Malifeto (1.280), Planiello (1.091), El Codronazo (1.094), Corral de la Gascona (1.000) y, si considerásemos también la Coveta de la Canal, a 1.120 m. La altura media para los abrigos de todos los grupos se sitúa en 774 m. Las estaciones decoradas se ubican en altitudes predominantes. Además, los abrigos ocupan pendientes elevadas.

En cuanto a la orientación, las cavidades se abren preferentemente a las orientaciones comprendidas entre sureste y suroeste, siendo muy escasos otros valores. No obstante, y como ya han señalado algunos autores, la ausencia de pinturas en abrigos con orientaciones norte podría deberse a una pérdida del pigmento debido a la mayor humedad y sombra, que habrían favorecido la proliferación de microorganismos (Calvo, 1993: 489; Utrilla, 2000: 26).

Los soportes litológicos responden a calizas y areniscas, en los que se desarrollan los abrigos, mientras que encontramos un único ejemplo en otro tipo de soporte, los abrigos de Solencio, en conglomerado.

		Estación	Nº Figuras
GRUPO OCCIDENTAL	Salvatierra de Esca	Planiello I	3
		Planiello II	3
		Balcón F. II	1
		Balcón F.III	4
		Balcón F. IV	29
		Balcón F. V	6
		Frontón F. I	2
		Terraza F.	7
		Frontón F. II	1
		Frontón F. III	6
		La Raja F.	11
GRUPO CENTRAL	Mascún	Palomarón	12
		C. Pacencia	41
		Mascún II	1
		Mascún III	1
		Mascún IV	1
		A. del Camino	1
	Vero	Labarta	14
		Lecina Superior	23
		Escaleretas	10
		Gallinero I	10
		Gallinero IIA	55
		Gallinero IIB	1
		Gallinero IIIA	16
		Gallinero IIIB	9
		Fajana de Pera	21
		Fajana de Pera Sup.	14
		Barfaluy I	21
		Barfaluy II	25
		Barfaluy III	14
		Barfaluy IV	1
		Barfaluy V	1
		Mallata I	32
		Mallata II	2
		Mallata III	3
		Mallata IV	1
		Mallata B1	45
		Mallata B2	1
		Mallata C	37
		Arpán E1	1
		Arpán E2	8
		Gascona I	11
		Gascona II	6
		Quizans I	17
		Quizans II	1
		Palluala I	3
		Palluala II	1
Palluala III	1		
C. Palomera	23		
Regacens	35		
GRUPO ORIENTAL		El Codronazo	10
		La Miranda	1
	Cinca-Éspera	Remosillo	70
		Forau del Cocho 1	33
		Forau del Cocho 2	4
		C. Engardaixo	11
	Arén	Bubu I	24
		Bubu II	19
	Embalse de Santa Ana	Les Coves	15
		Santa Ana I	19
		Pas de la Sabineta	3
		Monderes I	18
		Monderes II	3
Monderes III		1	
Mont Roig	Monderes IV	4	
	Abric de la Diva	27	
	Cova del Tabac	14	



		Estación	Orientación
GRUPO OCCIDENTAL	Salvatierra de Esca	Planiello I	SO
		Planiello II	SO
		Balcón F. II	SE
		Balcón F.III	S
		Balcón F. IV	SE
		Balcón F. V	SE
		Frontón F. I	SE
		Terraza F.	S
		Frontón F. II	SE
		Frontón F. III	SE
GRUPO CENTRAL	Mascún	La Raja F.	E
		Palomarón	O
		C. Pacencia	SE
		Mascún II	SE
		Mascún III	SO
		Mascún IV	SO
	A. del Camino	O	
	Vero	Labarta	SO
		Lecina Superior	NE
		Escaleretas	E
		Gallinero I	SE
		Gallinero IIA	SE
		Gallinero IIB	SE
		Gallinero IIIA	E
		Gallinero IIIB	E
		Fajana de Pera	SE
		Fajana de Pera Sup.	NO
		Barfaluy I	S
		Barfaluy II	S
		Barfaluy III	S
		Barfaluy IV	S
		Barfaluy V	S
		Mallata I	S
		Mallata II	-
		Mallata III	-
		Mallata IV	-
		Mallata B1	S
		Mallata B2	-
		Mallata C	SO
		Arpán E1	SE
		Arpán E2	S
		Gascona I	SO
		Gascona II	SO
Quizans I		S	
Quizans II	S		
Palluala I	SO		
Palluala II	SO		
Palluala III	SO		
C. Palomera	S		
Regacens	SO		
GRUPO ORIENTAL		El Codronazo	SE
		La Miranda	SO
	Cinca-Éspera	Remosillo	SE
		Forau del Cocho 1	S
		Forau del Cocho 2	S
	Arén	C. Engardaixo	SE
		Bubu I	S
	Embalse de Santa Ana	Bubu II	O
		Les Coves	E
		Santa Ana I	E
		Pas de la Sabineta	E
		Monderes I	SO
		Monderes II	S
	Monderes III	S	
Mont Roig	Monderes IV	S	
	Abric de la Diva	S	
	Cova del Tabac	SE	



12. Aproximación al marco cronológico

En primer lugar, cabe recordar que no todas las manifestaciones gráficas que englobamos bajo el título de arte Esquemático responden a un mismo desarrollo cronocultural, máxime teniendo en cuenta la amplitud geográfica y cronológica que abarca este fenómeno (Baldellou, 2013: 214).

Muchos autores ya han advertido en este sentido, señalando la necesidad de atender a los contextos culturales de cada área estudiada (Acosta, 1984: 40; Carrasco *et al.*, 1985; Hernández Pérez, 2000a; Martí, 2006). Como señala Gómez Barrera, se han apartado las grandes teorías del origen y se pone el foco en dataciones parciales a partir de estudios contextuales (Gómez Barrera, 2001: 13). Es la “microhistoria” para cada yacimiento y cada grupo de asentamientos que propugnaron Rodanés y Picazo (2005: 9).

M^a J. Calvo defendió en su tesis doctoral que la mayoría de los abrigos pintados aragoneses deben adscribirse a una cronología neolítica (Calvo, 1993: 578). Se basaba para ello en los yacimientos situados al pie de las pinturas y los paralelos con el arte mueble. Entre los primeros cita los abrigos de Els Secans y Doña Clotilde en Teruel y Remosillo en el Prepirineo. Como paralelos en piezas de arte mueble, señaló los zigzags “pierniabiertos” de Los Chaparros de Albalate, semejantes a los que aparecen en las cerámicas de Or y Sarsa; o la caza colectiva del ciervo de Muriecho, de estilo naturalista, con paralelos en las pinturas de Çatal Hüyük, como ya apuntara Utrilla (Utrilla y Calvo, 1999).

Esta autora sugirió incluso que las formas semiesquemáticas pudieran ser la versión regional del arte Macroesquemático, por la semejanza de temas como los orantes, los “pierniabiertos”, los serpentiformes y las series de cayados; o por el tratamiento de las figuras, como las cabezas radiadas o los dedos muy abiertos y marcados, tal como han sugerido también Utrilla y Bea (Calvo, 1993: 578; Utrilla y Bea, 2009).

No obstante, Calvo también refiere algunos paralelos de arte mueble sugeridos por otros autores (Beltrán, 1989c), que indican la datación más tardía del “estilo de transición al esquematismo”, hasta el Bronce Final o Hierro Inicial (Calvo, 1993: 582). Entre ellos, los

ciervos esquemáticos de El Morredón, Cabezo de Monleón o Las Valletas, publicados por Rodanés y Royo (1986).

Pasemos a exponer las evidencias que pueden contribuir a ajustar la extensión cronológica del arte Esquemático en nuestra área de estudio. Haremos referencia al contexto arqueológico general, los paralelos muebles -centrándonos en aquellos procedentes de la región-, las superposiciones entre motivos y los marcadores cronológicos deducidos de la iconografía.

Contextos arqueológicos

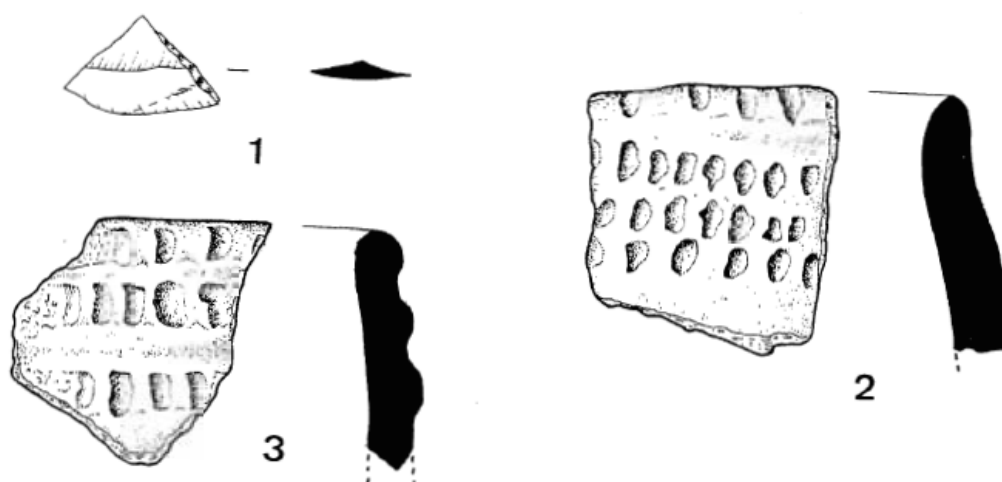
Podemos considerar las evidencias materiales a dos niveles: los abrigo con pinturas que presentan depósitos sedimentarios con yacimiento arqueológico y los contextos arqueológicos generales que nos permiten conocer las dinámicas de poblamiento prehistórico en cada una de las áreas de estudio.

LOS YACIMIENTOS AL PIE DE LAS PINTURAS

En las décadas de 1980 y 1990 se realizaron prospecciones y excavaciones en varios abrigo con pinturas rupestres de las Sierras Exteriores pirenaicas en Aragón, impulsadas desde la Universidad de Zaragoza y el Museo de Huesca (Utrilla y Calvo, 1999: 40).

En el abrigo de **Remosillo** el equipo del Museo de Huesca realizó varias catas al pie de las pinturas (Baldellou *et al.*, 1996: 210 y ss.). Los materiales encontrados fueron escasos, lo que se relacionó con un uso esporádico ligado a la realización de las grafías (Calvo, 1993: 592; Utrilla y Calvo, 1999: 46). Bajo el panel II (“escena de los carros”) aparecieron materiales correspondientes a un Neolítico Antiguo avanzado, con cerámicas impresas no cardiales e industria lítica con triángulos de retoque abrupto. Bajo el panel V (barras rojas verticales) aparecieron materiales más recientes, un cuenco tipo Veraza del Neolítico Final-Calcolítico y una cerámica con triángulos pintados en rojo. Por otra parte, debemos tener en cuenta que la estación de Remosillo se localiza entre los yacimientos de Forcas (situado a 5 km aguas arriba) y la Cueva del Moro de Olvena (2,5 km aguas abajo). En esta última aparecen documentados los dos niveles descritos en Remosillo, entre ellos un nivel con cerámicas impresas datado en 4600BC, con una industria lítica típica de un Neolítico “puro” (Utrilla y Baldellou, 1996). En la cueva inferior, además del nivel neolítico se documentaron ocupaciones de la Edad del Bronce y Campos de Urnas (s. VIII). Por otra parte, se constató

la presencia de bóvidos domésticos, lo que se ha puesto en relación con los cuadrúpedos representados en el panel rupestre (Utrilla y Calvo, 1999: 47).



Materiales encontrados al pie del “panel de los carros” de Remosillo (según Baldellou *et al.*, 1996).

La **Cueva de Chaves** no contiene pinturas parietales, pero se ubica a apenas 200 m de los abrigos de Solencio, donde sí se pintaron motivos esquemáticos. Además, en este yacimiento se encontraron cantos pintados con motivos esquemáticos procedentes de niveles del Neolítico Antiguo, a los que nos referiremos al presentar los paralelos muebles. Antes de la destrucción ilegal de los depósitos arqueológicos de la cueva, en el año 2007, se realizaron varias campañas de excavación en las que se registraron niveles paleolíticos (Solutrense y Magdaleniense) y de Neolítico cardial (1b) y epicardial (1a), con taladros, hojas de hoz con pátina de cereal e industria ósea. Los niveles cardiales de los que proceden los cantos pintados han ofrecido fechas de la primera mitad del V m. (Utrilla y Calvo, 1999: 47; Utrilla y Baldellou, 2001-2002; Utrilla y Laborda, 2018).

Huerto Raso aparece mencionado por vez primera en la publicación de las pinturas de Lecina por parte de A. Beltrán, quien recogió en la superficie del abrigo un fragmento cerámico adscrito a la Edad del Bronce (Beltrán, 1972: 8). El yacimiento fue excavado y publicado por I. Barandiarán (1976), quien documentó un nivel fértil con cerámica impresa, un trapecio de lado cóncavo y retoque abrupto y una plaqueta de arenisca con grabados lineales. V. Baldellou amplió las excavaciones, confirmando la adscripción neolítica con el hallazgo de nuevas cerámicas (Baldellou, 1991b: 14). Posteriormente, L. Montes realizó una nueva excavación que permitió obtener una fecha de 6310 ± 60 BP para el único nivel fértil (Montes *et al.*, 2000: 107 y ss). A escasa distancia y en la misma margen del río -la opuesta a los abrigos pintados-, se encuentra también Cueva Palomera, donde Beltrán señaló la

presencia de algunos materiales, ciertos de entre ellos adscribibles al Neolítico (Barandiarán, 1976: 219).

En **Cueva Pacencia** la excavación dirigida por Montes permitió registrar dos niveles neolíticos, datados en 5795 ± 45 BP y 5445 ± 40 BP (Montes *et al.*, 2000). Entre otros materiales, se encontró un punzón de hueso.

En la **Artica de Campo** los investigadores observaron durante los trabajos de documentación de las pinturas varios fragmentos de cerámica campaniforme cordada en la base del abrigo (Calvo, 1993: 191 y ss.).

En la cueva de **La Miranda** aparecieron cerámicas impresas neolíticas, entre otros materiales en superficie (Utrilla, 2013: 238).

La **Cova del Tabac** presenta varios niveles de ocupación, uno de ellos con presencia de cardial y otros de momentos posteriores, hasta la Edad del Bronce (Vidal, 1894; Díez-Coronel, 1985). Entre los materiales encontrados, se mencionan molinos, brazaletes en concha, piezas cerámicas y también restos humanos. En la actualidad se han reanudado las campañas de excavación en la cavidad, que podrían proporcionar nuevos datos para la comprensión de la dinámica de ocupación de la cueva.

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO REGIONAL

Los yacimientos asociados a paneles pintados nunca pueden esgrimirse como argumentos definitivos para datar las pinturas. El estudio del contexto arqueológico debe abordarse siempre a nivel territorial. En este capítulo debemos destacar los trabajos de P. Utrilla y V. Baldellou, quienes se han ocupado de poner en relación arte rupestre y contexto arqueológico.

Baldellou definió las características del Neolítico en Aragón (Baldellou *et al.*, 1989, Baldellou, 1994). Este autor observó la misma dicotomía que habían propuesto Martí y Fortea para la región valenciana, indicando que los yacimientos situados en las Sierras Exteriores pirenaicas (Chaves y Cueva del Moro) correspondían a neolíticos “auténticos”, que habían adoptado plenamente la nueva economía y los elementos culturales asociados, mientras que los yacimientos del Bajo Aragón sólo podían considerarse neolíticos en cuanto que incorporaban elementos de cultura material, sin haber modificado sus bases económicas (Baldellou *et al.*, 1989: 15 y ss.). Baldellou distinguió una fase pionera, de Neolíticos “puros” con cerámica cardial, de los que Chaves sería el paradigma. Esta fase se caracterizaría por los contactos esporádicos con grupos indígenas, sin que éstos llegasen a adoptar elementos neolíticos, y por la ocupación preferente de espacios nuevos. Seguiría una segunda fase,

neopionera, en la que se produciría una dispersión del grupo como consecuencia del aumento demográfico. Esta colonización secundaria conllevaría la ocupación de nichos ecológicos menos favorables y la aculturación de grupos cazadores-recolectores. En la fase de estabilización se daría el establecimiento definitivo de las diferentes comunidades y la regionalización de los estilos cerámicos.

Utrilla ha abordado en varios trabajos la integración de los contextos arqueológicos, las dataciones radiocarbónicas disponibles y las manifestaciones de arte rupestre en una explicación global del proceso de neolitización del valle del Ebro (Utrilla, 2000, 2012; Utrilla y Martínez-Bea, 2006). Esta investigadora ha argumentado que el modelo dual es el que mejor explica el proceso de neolitización en Aragón, al tiempo que la distribución del arte postpaleolítico en la región es el mejor exponente de la teoría expuesta por Llabori de Mícheo (Utrilla, 2000, 2005: 346). El modelo dual plantea que la introducción de la economía de producción y los elementos culturales asociados no supone una inmediata desaparición de los grupos epipaleolíticos, sino que por el contrario se mantiene una dualidad cultural durante un tiempo, atravesando la secuencia desde la coexistencia de Neolítico/Epipaleolítico hasta Neolítico de tradición epipaleolítica (Hernández, 2000a: 76). En este modelo explicativo, el Esquemático se relaciona con el complejo impreso-cardial y la expansión neolítica, y el Levantino, con grupos del Complejo Geométrico y las cerámicas epicardiales (Bernabeu, 2002: 228).

Las fechas radiocarbónicas obtenidas en yacimientos neolíticos del Alto Aragón son más antiguas que las conocidas para yacimientos de la costa catalana, y son equiparables a las proporcionadas por asentamientos del Levante valenciano, remontando a comienzos del VII m. BP (Utrilla *et al.*, 1998; Utrilla, 2013: 225). Esta realidad lleva a Utrilla a sugerir una penetración del Neolítico hacia el Alto Aragón por una vía interior, la que desde el sureste de Francia remonta el Tet y desciende por el Segre-Cinca, atravesando los Pirineos por el paso de la Cerdaña (Utrilla, 2002: 190). En esta vía encontramos yacimientos neolíticos como Balma Margineda, Cova Gran, El Parco o Cueva Colomera. En la cuenca del Cinca se han documentado 15 yacimientos de nueva planta correspondientes a un Neolítico cardinal o epicardial. Entre ellos se destaca la Cueva de Chaves, con una cultura neolítica plenamente formada y considerado foco de irradiación para todo el Alto Aragón. Coincidiendo con el horizonte epicardial se produce una expansión hacia otras áreas, ocupando nichos ecológicos menos favorables. Se relacionan con esta fase los yacimientos de Els Trocs, La Puyascada, El Forcón, Cueva del Moro de Olvena, Brujas de Juseu, La Miranda, Cueva de Los Moros

de Gabasa, Forcas II, con cardiales o impresas y cronologías anteriores al 6000 BP. En las áreas más próximas, el Esplugón en el Guarga, Cueva Pacencia y Huerto Raso en el Mascún y el Vero, y los poblados al aire libre de El Torrollón y Fornillos en el Flumen-Alcanadre.

La situación es bien distinta en el Bajo Aragón, donde los yacimientos neolíticos presentan escasas cardiales y predominio de triángulos de doble bisel, en niveles que se superponen a secuencias de Mesolítico geométrico.

De ello se infieren las diferencias en el contexto sobre el que se aplican las innovaciones neolíticas: en yacimientos de nueva planta en el Alto Aragón, y en un horizonte cultural epipaleolítico al sur del Ebro. A pesar de la llegada del Neolítico por la vía interior se constatan contactos con yacimientos de la costa catalana en el horizonte epicardial. Por otra parte, se mantiene la tesis de la neolitización del área del Bajo Aragón desde los núcleos valencianos. Las últimas ocupaciones mesolíticas documentadas en tierras catalanas aparecen culminando secuencias estratigráficas, mientras que en el valle del Ebro central, el Mesolítico de muescas y denticulados inicia la ocupación de muchos abrigos rocosos, en los que se aprecia una continuidad en la ocupación durante el Mesolítico tardío (Fernández y Gómez, 2009: 7; Montes *et al.*, 2006).

Los territorios de Aragón y el País Valenciano se han considerado áreas privilegiadas para el estudio de la transición Epipaleolítico-Neolítico, en relación con los tres horizontes artísticos postpaleolíticos principales, por ser las áreas donde mejor se aprecia la interacción entre el Epipaleolítico Geométrico y los primeros cardiales (Martí, 2003: 71). Utrilla agrupó los yacimientos de Epipaleolítico/Neolítico del Valle del Ebro en varios conjuntos (Utrilla, 2002: 179). Para el grupo prepirenaico del Cinca/Segre definió relaciones con la Francia mediterránea; para el grupo del prepirineo occidental, con Aquitania. También señaló que para el grupo alavés y de la Navarra media en la lítica predominan las influencias mediterráneas; y que el conjunto del Bajo Aragón/Bajo Ebro refleja influencias valencianas (Utrilla, 2002).

Cruzando los datos de los yacimientos neolíticos y de los abrigos con pintura Levantina y Esquemática, Utrilla observó que en el Alto Aragón se producía un predominio de neolíticos “puros” y estaciones de pintura esquemática, mientras que en el Bajo Aragón ocurría precisamente lo contrario, eran mayoritarias las estaciones de arte Levantino y de neolítico aculturado (Utrilla, 2005; 2012: 558 y ss.; Utrilla y Calvo, 1999: 65 y ss.; Utrilla *et al.*, 2012). Esta autora añade el argumento de los temas representados, señalando la presencia de escenas de caza y recolección en el Bajo Aragón, pintadas en estilo Levantino clásico y que

pone en relación con una economía de tipo epipaleolítico; y los temas de tipo agrícola o simbólico en el Alto Aragón.

En este sentido, nos parece muy interesante señalar la propuesta de G. García Atiénzar para las tierras centromeridionales valencianas, que podría aplicarse a otros territorios donde se da una dualidad artística. Este autor considera que no puede aceptarse la coexistencia en un mismo territorio de dos sistemas económicos diferentes. Fijándose además en la diferente distribución territorial de uno y otro estilo pictórico, el Esquemático repartido por todo el territorio y asociado tanto a áreas de explotación agrícola como de otros usos; el Levantino concentrado en estrechos cañones y zonas de paso, plantea la coexistencia de ambas manifestaciones en el territorio de un mismo grupo, con finalidades sociales diferentes. Vincula el Esquemático con gestos de apropiación del territorio y el Levantino con la delimitación de actividades productivas específicas, o bien actos de tipo ritual (García Atiénzar, 2009: 213). Esta hipótesis de la funcionalidad diferencial también aparece recogida por T. Martínez para el área de Millares, en Valencia (Martínez i Rubio, 2011: 484). En el territorio del Alto Aragón no se constata esta distribución territorial diferenciada de abrigos Levantinos y Esquemáticos, aunque las estaciones con motivos de tipo naturalista son ciertamente escasas.

El equipo coordinado por M. Rojo considera que no puede seguir defendiéndose el paradigma cardial como único Neolítico puro y primero (Rojo *et al.*, 2018). Estos autores plantean que los primeros grupos neolíticos se asentarían en lugares distantes, buscando nichos ecológicos adecuados. Abarcarían en esta primera fase amplios territorios de la Península, en forma de “mosaico”. Teóricamente, esto favorecería una expansión más rápida entre las comunidades mesolíticas, con diversos puntos de irradiación con sus respectivas áreas de frontera. Cuestionan la dualidad levantino-aculturados del Bajo Aragón, neolíticos puros-esquemáticos del Alto Aragón, señalando la presencia de yacimientos mesolíticos en el Alto Aragón, como Forcas II, el Esplugón y Espantalobos. También apuntan al descubrimiento de motivos esquemáticos en paneles levantinos, como El Arenal de la Fonseca o el Arquero de Castellote y alegan la continuidad entre Mesolítico y Neolítico en algunos abrigos de Mequinenza, como Riols I.

Sea cual sea el modelo aceptado, algunos de los estudios más recientes, en los que se incorpora toda una serie de dataciones radiocarbónicas, señalan una rápida difusión del proceso de neolitización en la Península Ibérica (Fernández y Gómez, 2009). Asimismo, apuntan hacia una heterogeneidad en el proceso, que no admitiría una explicación mediante un modelo único. En concreto López de Pablo y Gómez Puche consideran que primero se

habría producido una colonización marítima por grupos pioneros, para después sucederse distintos movimientos migratorios hacia nichos ecológicos favorables al desarrollo del nuevo modelo económico (Fernández y Gómez, 2009). Los yacimientos costeros (costa mediterránea y portuguesa) son los que documentan las cronologías neolíticas más antiguas: Valencia, región central de Cataluña, Algarve y norte de la Estremadura portuguesa (Fernández y Gómez, 2009: 14). La expansión hacia el interior se produjo de forma rápida: a yacimientos ya conocidos desde hace años, como Chaves o Forcas II, se han sumado en los últimos años nuevas evidencias procedentes de la Meseta norte (Fernández y Gómez, 2009: 16).

En la misma línea deben situarse los trabajos de F. X. Oms. Este autor realizó un estudio de las cerámicas del Neolítico Antiguo (c. 5600-4900) de la región nordeste peninsular, poniéndolas en relación con las fechas radiocarbónicas disponibles (Oms, 2017). Entre sus conclusiones, se subraya la existencia de diferencias culturales entre las poblaciones productoras de cerámica cardial. Una diversificación que se acentúa en fases posteriores de este horizonte cerámico. De todo ello el autor infiere que se refleja un proceso de neolitización rápido, pero lejos de ser homogéneo. Habla de un “fenómeno de polarización territorial”. Oms percibe una ruptura al oeste del Segre, donde hay numerosos yacimientos en los que las cardiales son prácticamente inexistentes, frente a las impresiones de instrumento, incisiones/acanalados e incluso el boquique. Pone en relación estos materiales con los procedentes del interior languedociense, del Alto Aragón (Cueva del Moro de Olvena), Cueva dels Trocs o registros del valle del Ebro. Este investigador propone varias hipótesis para explicar esta variabilidad: la llegada de diferentes grupos que se instalan en biotopos diversos, evoluciones internas en periodos cortos o bien mecanismos de “flujo-reflujo” que habrían puesto en relación diferentes territorios en una misma fase cronológica.

Si abordamos las actuaciones arqueológicas concretas, cabe destacar los trabajos llevados a cabo por el equipo dirigido por Montes en el sector occidental de las Sierras Exteriores (Montes *et al.*, 2000). Entre los yacimientos en los que se efectuaron actuaciones arqueológicas, varios de ellos se adscriben a cronologías epipaleolíticas (Peña 14 y Legunova, en Biel), y otros al Neolítico (Paco Pons, en Biel; Samitiel, en Ayerbe; o la Cueva Pacencia, en Rodellar). Además, en la Cueva de los Cristales (Sarsa de Surta, Aínsa-Sobrarbe) se localizaron restos humanos datados en el Calcolítico, lo que se situó en el contexto del empleo de cavidades para depósitos sepulcrales desde los momentos finales del Neolítico (Montes *et al.*, 2000: 106).

En el sector central, Utrilla y Baldellou excavaron en la Cueva de Chaves, Remosillo, Olvena (Baldellou y Utrilla, 1995; Utrilla y Baldellou, 1996), y Utrilla y Mazo en Forcas I y II (Utrilla y Mazo, 1997; Utrilla y Mazo, 2014). Se planteó la hipótesis de que los yacimientos del valle del Cinca-Ésera pudieran guardar relación entre sí (Utrilla y Baldellou, 1999). Yacimientos en los que se produce una explotación amplia de los recursos, como Chaves y Olvena, estarían en relación con otros como La Puyascada, dedicado a la explotación de los pastos próximos. La Miranda podría actuar como una estación intermedia.

Entre los yacimientos conocidos en los últimos años cabe destacar el de Els Trocs, en la Ribagorza. Se trata de una cueva en la que se ha documentado una ocupación entre el último cuarto del VI m. cal ANE y finales del IV, de grupos con una economía pastoril. Se constatan ocupaciones estacionales y recurrentes, limitadas a los meses de verano, según prueban los restos botánicos y de fauna (Rojo *et al.*, 2014). El suelo aparece pavimentado mediante miles de fragmentos cerámicos, cubiertos por una capa de hierba. Los restos faunísticos, muy abundantes en la cueva, corresponden en su mayoría a ovicápridos, generalmente individuos infantiles o sub-adultos. Los investigadores ponen en relación este yacimiento con la dinámica general de los yacimientos del valle del Ebro entre el último tercio del VI y primera mitad del V m. cal ANE, destacando los paralelos con sitios como Chaves, la Cueva del Moro o la Peña de Las Forcas. El utillaje lítico, aunque reducido, muestra la procedencia exógena, meridional, de parte de la materia prima. Todos estos datos llevan al equipo a proponer que hacia el 5300 cal ANE se ha producido la total neolitización del valle del Ebro y se inicia entonces una expansión progresiva hacia zonas montañosas, en relación con una mayor especialización ganadera traducida en la práctica de la trashumancia/trasterminancia y el establecimiento de cabañeras. Estos autores pusieron en relación las actuales vías pecuarias que discurren norte-sur, entre el bajo Cinca y las cabeceras del Ésera y el Isábena. En el extremo meridional sitúan los yacimientos de Gabasa II, el Moro de Alins, Las Brujas de Juseu, la Cueva del Moro de Olvena y Forcas, continuando por la Miranda, la Espluga de la Puyascada y el Forcón, entre los yacimientos excavados o bien conocidos (Rojo *et al.*, 2014: 147). Serían los puntos de origen o paradas intermedias en estas rutas ganaderas.

Nuevas estaciones con pintura descubiertas en los últimos años, como El Codronazo y Coveta de la Canal (Valle de Lierp), podrían ponerse en relación con estos movimientos de población hacia zonas montañosas, a los que ya se refirió Utrilla en un trabajo anterior (Utrilla, 2002). Esta autora señala que tanto en la zona alavesa como en el Alto Aragón se ha detectado una doble tendencia desarrollada desde mediados del IV m. a.C. Por un lado, los

neolíticos, prácticamente limitados al hábitat en cueva en las primeras etapas del periodo, comienzan a ocupar también las tierras llanas, lo que les permite disponer de terrenos potencialmente aptos para la agricultura. Por otro lado, aparecen asentamientos en zonas más altas, relacionados con la explotación ganadera (Utrilla, 2002: 180). Yacimientos como La Miranda (Abizanda), La Puyascada y El Forcón corresponderían a esta expansión, que supone la instalación en las Sierras Interiores pirenaicas. Podemos poner en relación con estos yacimientos las pinturas que aparecen en la propia cueva de La Miranda o el conjunto de El Codronazo, en Sierra Ferrera y muy próximo a La Puyascada (Rey, 2014). El abrigo de Valle de Lierp es todavía objeto de estudio, puesto que presenta una compleja estratigrafía en la que motivos de época histórica se superponen a otros pertenecientes al ciclo esquemático, apenas visibles en la actualidad. Enclavado en la Ribagorza, en las faldas del macizo del Turbón, ocupa una de las localizaciones más septentrionales conocidas hasta el momento. Por otra parte, no podemos dejar de mencionar el hallazgo de las pinturas de O Lomar (Fanlo), a casi 1.700 m.s.n.m. (Ruiz-Redondo *et al.*, 2016). Aunque se trata de motivos de tipo naturalista, su situación en pleno relieve pirenaico abre las puertas a nuevos descubrimientos en un área que se consideraba carente de arte rupestre. Sin duda, en los próximos años podrían producirse nuevos hallazgos que cambien toda nuestra concepción de la distribución del arte postpaleolítico en esta zona.

En la comarca leridana de La Noguera debemos destacar, además de los depósitos neolíticos de Cova del Tabac -donde también se registran niveles de la Edad del Bronce-, el yacimiento de El Parco, que ha sido comparado con Chaves por algunos investigadores (Utrilla y Calvo, 1999: 41).

Por otro lado, recientemente varios autores realizaron una recopilación de los datos disponibles sobre enterramientos en cuevas y abrigos del Alto Aragón correspondientes a una cronología entre Neolítico y la Edad del Bronce (Rodanés *et al.*, 2016). En la zona de Santa Ana se localizaron restos humanos en la Cueva de los Huesos de Castillonroy, situada en un punto intermedio entre el abrigo de Les Coves y los situados en la elevación de Monderes, y con una cronología de Bronce Reciente-Final (Montes *et al.*, 2006).

En la zona de confluencia del río Ésera con el Cinca se sitúan varias cavidades sepulcrales: la Cueva de los Moros de Gabasa, con restos humanos asociados a materiales de distintas épocas, del Neolítico Antiguo en su facies epicardial, de diferentes momentos del Bronce (al menos Bronce Antiguo y Bronce Medio), y pocos restos de la Antigüedad Tardía (ss. IV-VI d.C.) (Utrilla y Baldellou, 1986; Utrilla, Laborda y Sebastián, 2014; Laborda y

Gisbert, 2016); la Cueva del Moro de Alins del Monte, con ocupaciones de varias cronologías: Neolítico, Bronce Pleno y Reciente, y romano (Rodanés, 2017); la Cueva del Moro de Olvena, donde se presenta la dificultad de asociar los materiales con los enterramientos; y Forcas II, en Graus, con materiales del Calcolítico y Edad del Bronce (Utrilla y Mazo, 2014). Algo más alejado del núcleo con pinturas se encuentra el yacimiento de Els Trocs, en Bisaurri, con dos fosas de enterramiento (Rojo *et al.*, 2014).

En el entorno de la cuenca del río Vero se conocen la Cueva Drólica, en el collado de Sampietro (Sarsa de Surta), con restos humanos y materiales de tipo campaniforme; y la Cueva de los Cristales, en el mismo término municipal, sobre el arroyo Balcés. Los restos humanos arrojaron fechas entre 4370 ± 30 y 3900 ± 100 BP (Montes y Martínez-Bea, 2006, 2007). El yacimiento de Chaves, junto a Solencio y cercano a los grupos del Vero y el Mascún, albergaba igualmente restos humanos datados en el Neolítico Antiguo (Utrilla *et al.*, 2008).

En la Sierra Ferrera, a poca distancia con respecto al abrigo de El Codronazo, se encuentran la Cueva del Forcón y la Espluga de la Puyascada. La Cueva del Forcón, en La Fueva, presentaba materiales correspondientes a un Neolítico de cerámicas impresas y al Neolítico Final-Eneolítico (Baldellou, 1983) además de elementos de adorno, punzones de hueso, lítica tallada y pulida, así como materiales romanos. En La Espluga de la Puyascada (San Juan de Toledo) se documentaron cerámicas impresas del Neolítico Antiguo (Baldellou, 1987b).

No disponemos de dataciones relativas a los restos humanos procedentes de las cavidades de la Foz de Forniello (grupo de Salvatierra de Esca), si bien los materiales asociados sugieren una cronología de la Edad del Bronce (Bea *et al.*, 2013). Por otro lado, aunque se encuentran bastante alejados de este núcleo, en el contexto de las Sierras Occidentales podemos citar el Abrigo de Paco Pons (Biel), con restos humanos datados en 3850 ± 100 BP y 6045 ± 45 BP y Rambla de Legunova (Biel), con una datación absoluta adscrita al Neolítico Final-inicios del Calcolítico (Montes *et al.*, 2000).

Paralelos muebles

No disponemos de nuevos materiales por lo que presentaremos una recopilación de los que ya han sido recogidos por otros autores en trabajos anteriores (Calvo, 1993; Utrilla y Calvo, 1999; Utrilla y Baldellou, 2001-2002), a los que añadimos algunos ejemplos publicados en los últimos años.

Los primeros paralelos debemos buscarlos en niveles epipaleolíticos, ya que algunos autores han identificado el Lineal-Geométrico tanto en su versión mueble como en su

versión parietal (Utrilla, 2002: 193 y ss.). Nos referimos a la **plaqueta de Forcas II**, hallada entre dos niveles epipaleolíticos y a la que se asigna una cronología de finales del VIII m. a.C., en un contexto cultural del Epipaleolítico Geométrico. Se trata de una plaqueta con motivos geométricos, series de tres líneas verticales y otras transversales y paralelas entre sí (Utrilla y Mazo, 1997; Utrilla y Calvo, 1999: 47). También la plaqueta incisa de **Huerto Raso**, que en este caso apareció en un nivel con cerámicas impresas y se identificó con el horizonte Lineal-Geométrico.

Encontramos una recopilación reciente de las muestras de arte paleolítico y epipaleolítico del noreste peninsular en un trabajo coordinado por Fullola (Fullola *et al.*, 2015). Se atribuyen al Epimagdalenense las piezas de Picamoixons, Sant Gregori y Molí del Salt; al Sauveterriense la de Filador y al Mesolítico de Muescas y Denticulados, la plaqueta de Balma Guilanyà. La mayoría de estos yacimientos se sitúan en Tarragona y próximos a la zona de la desembocadura del Ebro, y sólo Balma Guilanyà en el prepirineo de Lleida. El equipo de Fullola rechaza totalmente la continuidad entre arte Paleolítico y arte Levantino, alegando la desaparición de las representaciones figurativas.

El origen del ciclo de pintura esquemática postpaleolítica en el área del Alto Aragón debe buscarse, no obstante, en momentos posteriores, según los datos de que disponemos en la actualidad. Un paralelo que ha resultado de enorme importancia para determinar que las grafías esquemáticas están presentes en el Alto Aragón, al menos desde el Neolítico Antiguo y en relación con el horizonte Cardial, han sido los **cantos pintados del yacimiento de Chaves** (Bastarás, Huesca). En 2001-2002 Utrilla y Baldellou publicaron un extenso artículo donde presentaban un inventario de estas piezas, enmarcándolas en un contexto arqueológico general y del registro artístico en particular, poniendo de relieve su importancia (Utrilla y Baldellou, 2001-2002). Se presentaron en concreto 102 cantos con trazas de pigmento, 30 de los cuales contenían motivos geométricos o figurativos más o menos complejos. Utrilla y Baldellou indicaron que los cantos con temas complejos (cruces, haces de líneas convergentes, series verticales y antropomorfos) aparecieron junto a un hogar con superficie pavimentada y abundantes cenizas; a excepción de los cantos con el tema de las series de barras verticales, que aparecieron asociados a dos cubetas abiertas en el nivel con cerámica cardial. Buena parte de los cantos aparecieron en nivel Neolítico cardial (1b), datado en torno al 4800 a.C. La mayor concentración comprendía 458 cantos, 45 con restos de pintura y 16 con motivos complejos (Utrilla y Baldellou, 2001-2001: 51).

Los temas identificados en los cantos pintados comprenden signos lineares (barras, barras terminadas “en cayado” y zigzag); haces convergentes; signos curvos (bandas por la

arista, arco de círculo, serpentiforme); trazos perpendiculares (en cruz, series verticales unidas horizontalmente con pies convergentes); antropomorfos, de los que se observaron únicamente tres ejemplares, diferentes entre sí (de cabeza triangular, tipo orante, en phi); manchas (alargadas, circulares); y diferentes asociaciones de algunos de estos temas. Así, varios de los temas que serán característicos de la pintura esquemática aparecen representados ya desde los primeros momentos del Neolítico.

La presencia del tema del orante (antropomorfo con los brazos elevados), junto al nivel neolítico cardial en que aparecieron los cantos, permitió ponerlos en relación con los materiales de Cova de l'Or o el arte parietal de Petracos. Los descubridores identificaron cuatro ejemplares procedentes de la cueva en los que aparece este tema, con mayor o menor claridad (Utrilla y Baldellou, 2001-2002: 51; Utrilla, 2013: 233). Los antropomorfos con cabeza triangular presentan ejemplos abundantes en todo el Neolítico, sobre todo en la zona de los Balcanes, si bien algunos motivos, como los de Las Viñas (Alange, Badajoz), son asimilables a las cerámicas calcolíticas andaluzas (Utrilla y Baldellou, 2001-2002: 71). Podemos añadir un ejemplo de antropomorfo con cabeza triangular procedente de la pintura de la Provenza francesa, el abrigo de Le Pin Simon (Hameau, 1989: 110).

Utrilla y Baldellou se preguntaron por la funcionalidad de los cantos, planteando la duda de si debían considerarse continuación de los cantos azilienses pirenaicos, siguiendo la tradición de yacimientos como Murat, Rochedane o Mas d'Azil en Francia, Los Azules en la costa Cantábrica o Filador al sur de los Pirineos. También en Abauntz, en un nivel correspondiente al Magdaleniense Final, se encontraron dos cantos pintados con rayas rojas curvilíneas, junto a bloques grabados con motivos figurativos. Por el contrario, cabía la posibilidad de que respondiesen a contactos con el arte Neolítico del Mediterráneo. Plantearon igualmente que Chaves pudiera ser un santuario de arte mueble, del tipo Cova de l'Or (Utrilla y Baldellou, 2001-2002: 64).

Las series verticales unidas horizontalmente por la parte superior plantean varias posibles interpretaciones: personajes danzantes unidos por los hombros, personaje con los brazos extendidos, de los que penden colgantes, o representaciones de estructuras (Utrilla y Baldellou, 2001-2002: 72). Podríamos plantear la presencia de paralelos en varios abrigos del Alto Aragón, como Arpán E2 o Remosillo.

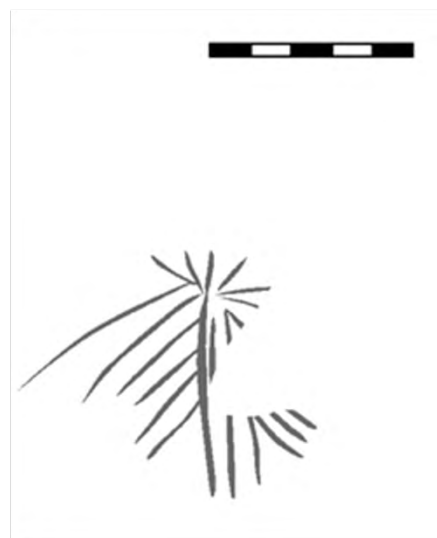
Sólo ha aparecido un canto con motivos pintados en otro yacimiento aragonés, Els Secans (Mazaleón), un yacimiento neolítico de tradición epipaleolítica. Se trata de un canto con tres bandas pintadas en rojo, un motivo ciertamente muy elemental para adscribirlo por sí mismo a un ciclo artístico concreto. En otros yacimientos se han encontrado cantos con

restos de ocre, pero no presentan motivos figurativos (Utrilla y Baldellou, 2001-2002: 69; Bea, 2014).



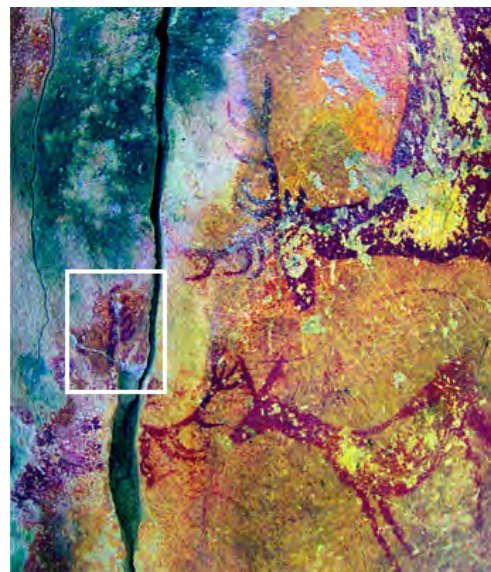
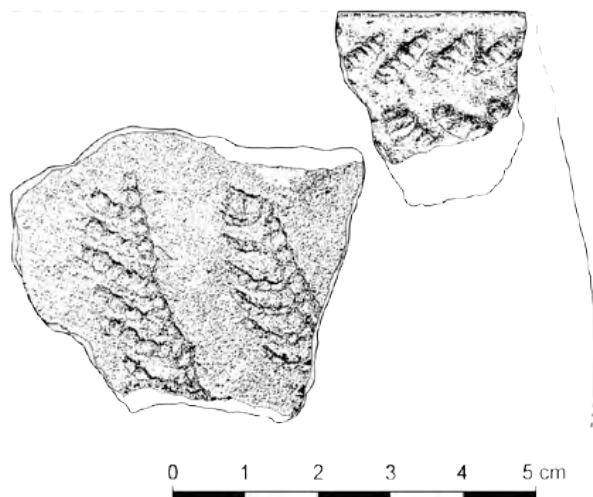
Continuando con otros materiales neolíticos que se han esgrimido como paralelos del arte Esquemático, citaremos el ramiforme de la botella del **Torrollón**. Se trata de una botella inciso-impresa procedente del poblado al aire libre del Torrollón de la Gabarda (Usón, Huesca), con decoración en forma de varios motivos esquemáticos. La cerámica fue publicada por J. Rey y N. Ramón, quienes definieron una cronología de Neolítico II o Avanzado (1992: 316) y el paralelo ha sido recogido por diferentes autores (Martí, 2006: 131; Utrilla y Martínez-Bea, 2009: 127). Rey y Ramón definían los dos motivos esquemáticos que rodean al motivo “en fleco” central como sendos esteliformes, mientras que Utrilla y Bea cuestionaron esta interpretación y plantearon que pudiera tratarse de la representación de

una cabeza radiada y un ramiforme o antropomorfo de múltiples brazos (Utrilla y Martínez-Bea, 2009: 126). Estos mismos autores plantearon las semejanzas con motivos parietales del Alto Aragón y las comarcas leridanas (Barfaluy, Remosillo, Aparets), junto a otros paralelos con abrigos del Bajo Aragón.



Esteliforme en cerámica de El Torrollón. Foto: Museo de Huesca. Calco en Utrilla y Martínez-Bea, 2009: Fig. 10.

Del **Plano del Pulido** procede un fragmento cerámico con posible representación de las astas de un cérvido de tipo esquemático. Fue hallado en 2007 en este yacimiento de Caspe (Zaragoza), en un nivel con cerámica cardial y segmentos de doble bisel (Utrilla y Martínez-Bea, 2009: 130; Utrilla y Bea, 2012)). Se observan dos astas paralelas con seis candiles cada una, realizadas con impresión de *cardium*. No obstante, y como advierten sus descubridores, podría tratarse de un motivo abstracto, dado lo fragmentario de la pieza.

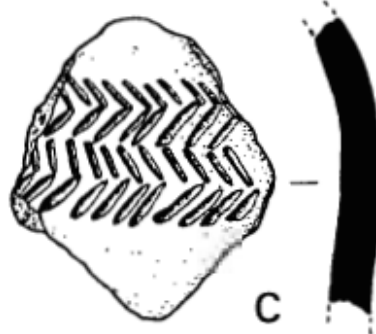


Fragmento de cerámica cardial con representación de astas y representaciones pictóricas de cérvidos en Plano del Pulido (Caspé, Zaragoza) (según Utrilla y Bea, 2012: 73).

Continuando en territorio aragonés, podemos citar el fragmento de cerámica con decoración impresa de La Ambrolla, en La Muela, Zaragoza (Bea *et al.*, 2011). La decoración consiste en una banda de triángulos junto al borde y una línea en zigzag en la panza; se combinan las decoraciones de boquique y cardial. Se trata de un motivo decorativo de amplia extensión geográfica y cronológica y, por otra parte, constituye un tema elemental. No obstante, no queríamos dejar de citarlo precisamente como testimonio del ámbito tan amplio que alcanzan algunos temas. En la misma línea, cabe mencionar uno de los fragmentos cerámicos con impresiones en forma de zigzag -en este caso verticales-, procedente del yacimiento de la Cueva del Moro de Olvena, por su proximidad al abrigo pintado de Remosillo (Baldellou y Ramón, 1995: 155). En un fragmento cerámico del yacimiento de Botiquería dels Moros se aprecia un soliforme incompleto (Ramón, 2006).



Cerámica de La Ambrolla, según Bea *et al.*, 2011.



Fragmento cerámico con impresiones en forma de zigzag, procedente de la cámara superior de la Cueva del Moro de Olvena (según Baldellou y Ramón, 1995: 155, Fig. 9).

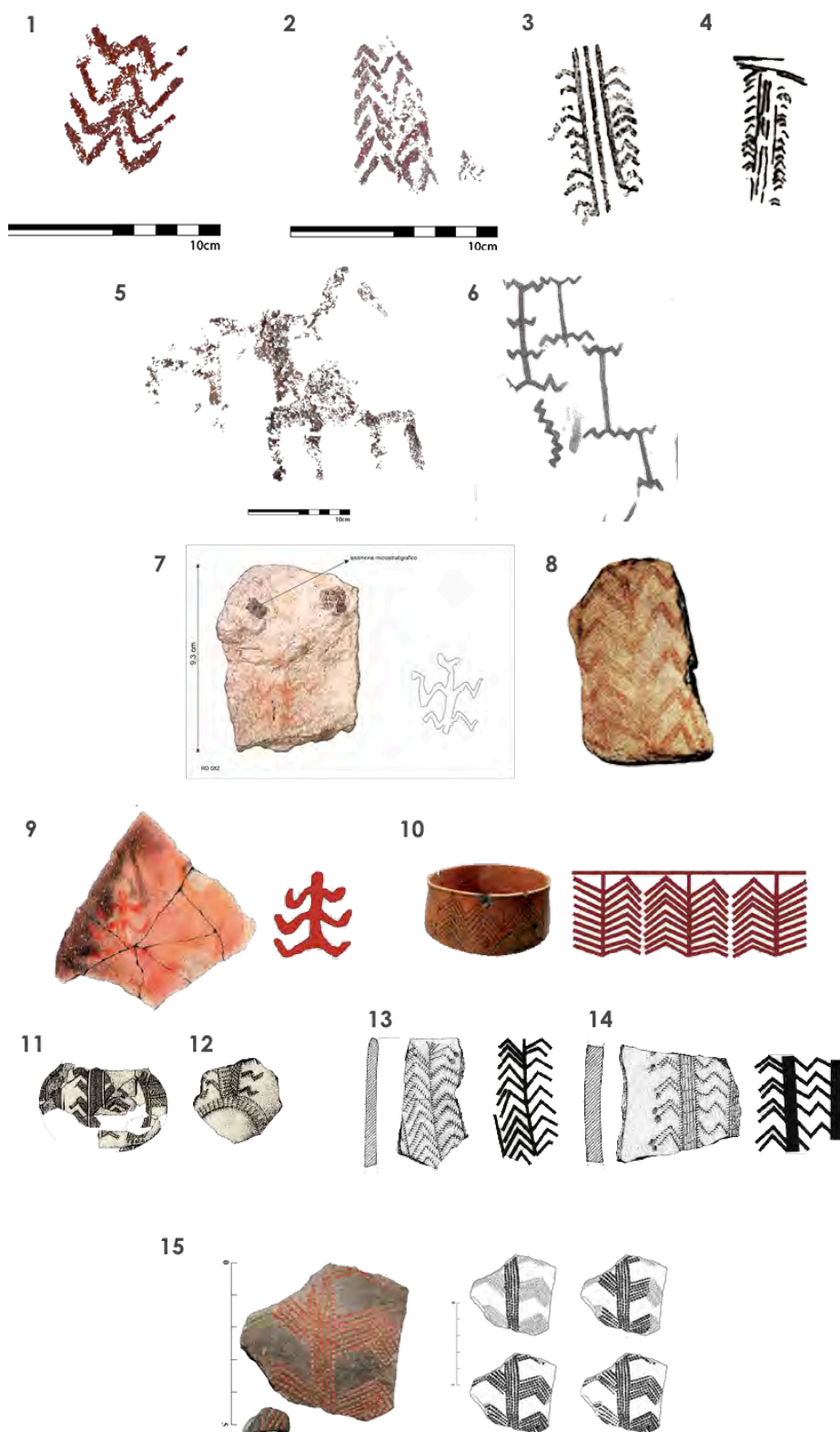


Soliforme en fragmento cerámico de Botiquería dels Moros (según Ramón, 2006).

X. Oms, M. A. Petit y F. J. López Cachero realizaron un esfuerzo por poner en relación las cerámicas con motivos figurativos del Neolítico Antiguo de Cataluña y las muestras de arte parietal, en un intento por ajustar la cronología de las figuraciones rupestres con paralelos muebles bien datados, así como por establecer posibles grupos a partir de diferencias territoriales (Oms *et al.*, 2016). Los autores no tienen en cuenta las cerámicas del epicardial o el Bronce inicial pues consideran que podría desvirtuar el establecimiento de paralelos entre el Macroesquemático y las cerámicas impresas del Neolítico Antiguo inicial (ibíd: 492). No obstante, los paralelos tardíos no pueden eliminarse de la ecuación. La existencia de materiales decorados adscribibles a momentos posteriores nos informa de la larga extensión temporal de algunos temas. Estos autores señalan la presencia de antropomorfos, motivos solares y otros variados, como meandros o zigzags. Los paralelos más claros de entre los propuestos, en nuestra opinión, son los fragmentos procedentes de la Cova del Vidre, con antropomorfos con extremidades múltiples en zigzag. Tal y como indican los propios autores, no pueden señalarse claros paralelos antropomorfos en

cerámicas debido a la fragmentación de los vasos, que tiene como resultado una lectura parcial de los motivos, a veces difíciles de relacionar con temas figurativos. Por otra parte, los autores señalan que no se aprecia relación entre la distribución espacial de las cerámicas con decoración figurativa y su correlato parietal. Por el momento nos parece poco fundamentada la posible “provincia estilística prepirenaica” a la que refieren estos investigadores (Oms *et al.*, 2016: 498), aunque la existencia de paralelos es innegable y el concepto resulta bastante sugerente. No quisiéramos con ello restar validez a la aportación de este trabajo, más bien al contrario, señalar el interés del estudio a pesar de la fragmentación del registro, que nuevos descubrimientos contribuirán a enriquecer, como se sugiere en el propio texto.

Incluimos, debido a su interés en el establecimiento de secuencias gráficas, los paralelos que aparecen frecuentemente citados en la bibliografía especializada, en relación a las series de zigzags (Utrilla y Martínez-Bea, 2009; Carrasco *et al.*, 2012; Bueno y Balbín, 2016). Son los llamados “piernabiertos”, que aparecen en las cerámicas neolíticas como las cardiales de Cova de l’Or (Martí y Hernández, 1988) o pintado en un fragmento procedente de Cova de Cendres; pero también en materiales mucho más antiguos, de cronologías finipaleolíticas, como las plaquetas pintadas de Riparo Dalmeri (Dalmeri *et al.*, 2011) o el bloque de Riparo Villabruna, ambos yacimientos situados en el norte de Italia. Utrilla y Bea ya señalaron su paralelismo con las representaciones de Los Chaparros (Albalate del Arzobispo, Teruel), y podríamos señalar como posibles paralelos los motivos de Barfaluy I y Labarta. No obstante, en el caso de estas últimas, debemos indicar que no presentan el vástago central que caracteriza a las representaciones incluidas en esta categoría.

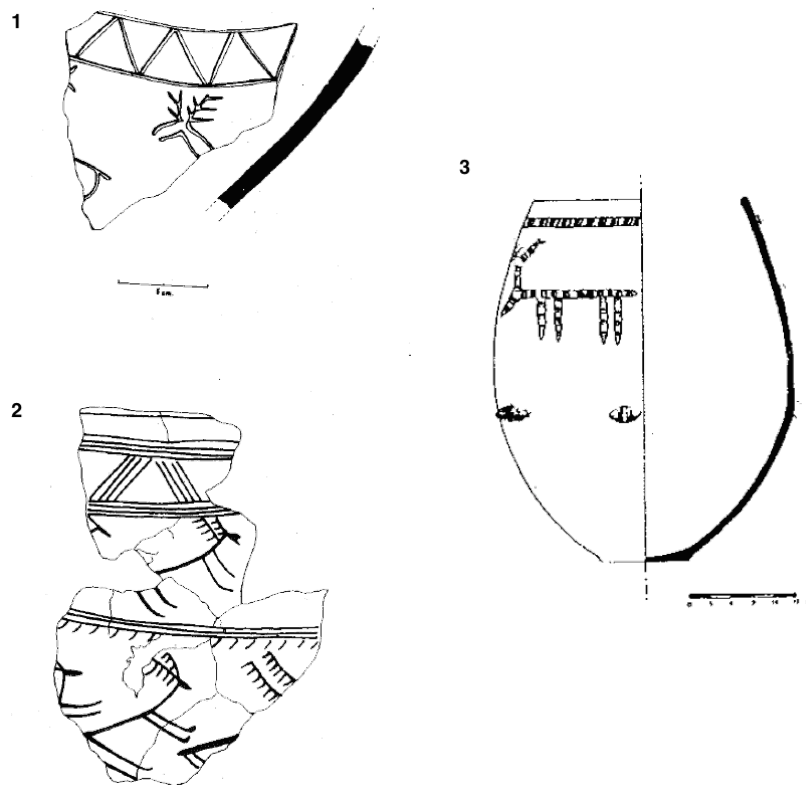


Series de zigzags y antropomorfos “pierniabiertos”: 1. Barfaluy I; 2. Labarta; 3 y 4. Los Chaparros, Albalate del Arzobispo, Teruel (Beltrán y Royo, 1997); 5. Les Coves de Baldellou; 6. Doña Dama, Jaén; 7. Riparo Dalmeri, Trento (Dalmeri *et al.*, 2011); 8. Riparo Villabruna (imagen extraída de Bueno y Balbín, 2016); 9. Cova de Cendres, Moraira-Teulada, Alicante; 10. Campo Real, Carmona (según Cruz-Auñón y Jiménez, citado por Carrasco *et al.*, 2012); 11 a 14. Cova de l’Or, Beniarriès, Alicante (Martí y Hernández, 1988); 15. El Portalón (Alday *et al.*, 2017: Fig. 2).

En el completo estudio elaborado por Torregrosa y Galiana, en el que recopilaron las muestras de arte mueble para el área levantina, pusieron en evidencia la aparición de varios motivos en soportes desde el Neolítico Antiguo y la Edad del Bronce. Se trata de los motivos soliformes, los ramiformes y los zigzags (Torregrosa y Galiana, 2001: 157). Autores como Bernabeu han señalado que los motivos simbólicos aparecen en todos los grupos del complejo impreso-cardial, y probablemente en todas sus fases cronológicas (Bernabeu, 2002: 225). Este investigador habla de un “estilo iconológico”, que, más que definir grupos sociales, debe ponerse en relación con concepciones simbólicas dentro del mundo neolítico. En cuanto a la cronología de los motivos representados, Bernabeu señala que aparecen desde el principio los antropomorfos. Algunos tipos quedan restringidos a cronologías antiguas, mientras que los de tipo ramiforme o los soliformes muestran una mayor continuidad. Finalmente, los zoomorfos aparecerían en momentos posteriores (Bernabeu, 2002: 227).

Lamentablemente, no se conocen testimonios de arte megalítico en nuestra área de estudio, un campo en el que se han producido importantes novedades en los últimos años. Las decoraciones más antiguas se han datado en el V m. cal BC, coincidiendo con la construcción de los primeros megalitos (Bueno, Balbín y Barroso, 2007). Esta ausencia podría ponerse en relación con la falta de estudios específicos para detectar las pinturas, aunque debemos tener en cuenta que las construcciones megalíticas estudiadas en nuestro territorio no alcanzan en ningún caso la monumentalidad de las conocidas en otras áreas peninsulares.

Finalmente, haremos referencia a ciertos paralelos que remiten a momentos más tardíos. Rodanés y Royo recopilaron las representaciones de ciervos de tipo esquemático en cerámicas del Bronce Final-Hierro del Valle del Ebro (Rodanés y Royo 1986). Según estos autores, los motivos de cérvidos estudiados presentan ejemplos cercanos al naturalismo (Las Valletas), hasta el esquematismo filiforme (Cabezo de Monleón), pasando por estadios intermedios (La Coronilla, El Morredón).



1. Cerámicas de Las Valletas (Sena, Huesca); 2. Cabezo de Monleón (Caspe, Zaragoza). 3. Genó (Aytona, Lérida) (Rodanés y Royo, 1986).

Superposiciones

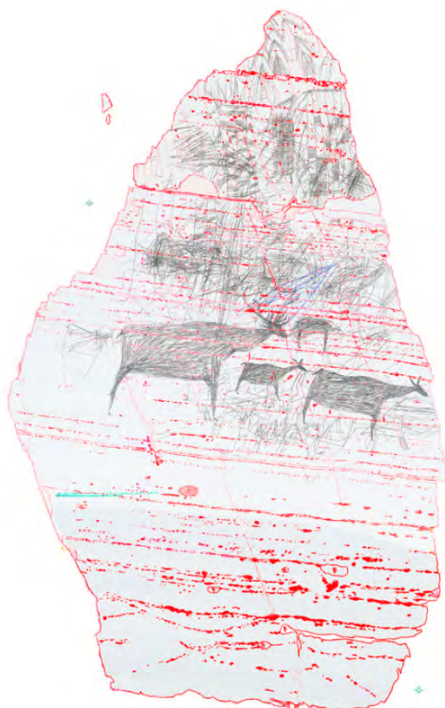
Se han descrito varias superposiciones en nuestra área de estudio. Las que implican a motivos del mismo estilo resultan poco significativas y no hemos apreciado superposiciones recurrentes de unos temas sobre otros. Para el área del Vero, el equipo del Museo de Huesca describió la presencia una superposición o repintado en el cérvido de Regacens, señalando que sobre una figura naturalista se pintó otra de tendencia esquematizante (Baldellou, 1984/1985: 126). Sin embargo, y como ya hemos señalado en el apartado correspondiente, durante las tareas de documentación no apreciamos tal figura naturalista, considerando que se trata de una mancha de pigmento. En cambio, sí detectamos otra superposición en este mismo yacimiento, la de trazos lineales en negro sobre un cuadrúpedo naturalista en color rojo anaranjado.

El mismo equipo señaló que en el yacimiento de Arpán I un cuadrúpedo subnaturalista se superpone a un personaje levantino de tipo lineal que trepa por una escalera

(Baldellou *et al.*, 1993a; Utrilla y Martínez-Bea, 2009: 117). Los problemas de conservación en este yacimiento nos impidieron comprobar la secuencia.

La superposición de mayor interés la encontramos en el yacimiento de Labarta, que aparece referido en multiplicidad de obras de síntesis porque se ha considerado uno de los pocos conjuntos en los que se habían identificado manifestaciones del Lineal-Geométrico en Aragón (Beltrán, 1989a: 17; Utrilla, 2000). Baldellou planteó la superposición de ciervos levantinos sobre series de zigzags horizontales (Baldellou *et al.*, 1986: 125). Calvo rechazó esta secuencia, al realizar pruebas con fotografía infrarroja y comprobar que se producía a la inversa (Calvo, 1993: 159, 456). Algunos autores recogieron los resultados de la revisión del abrigo por parte de M^a J. Calvo para su tesis doctoral (Alonso y Grimal, 1994: 9; Hernández, 2006a: 202). Por nuestra parte, realizamos un nuevo estudio del panel y tanto la observación directa como el tratamiento digital de la imagen nos hacen posicionarnos a favor de la opinión de Calvo, considerando que los zigzags están por encima del motivo naturalista.

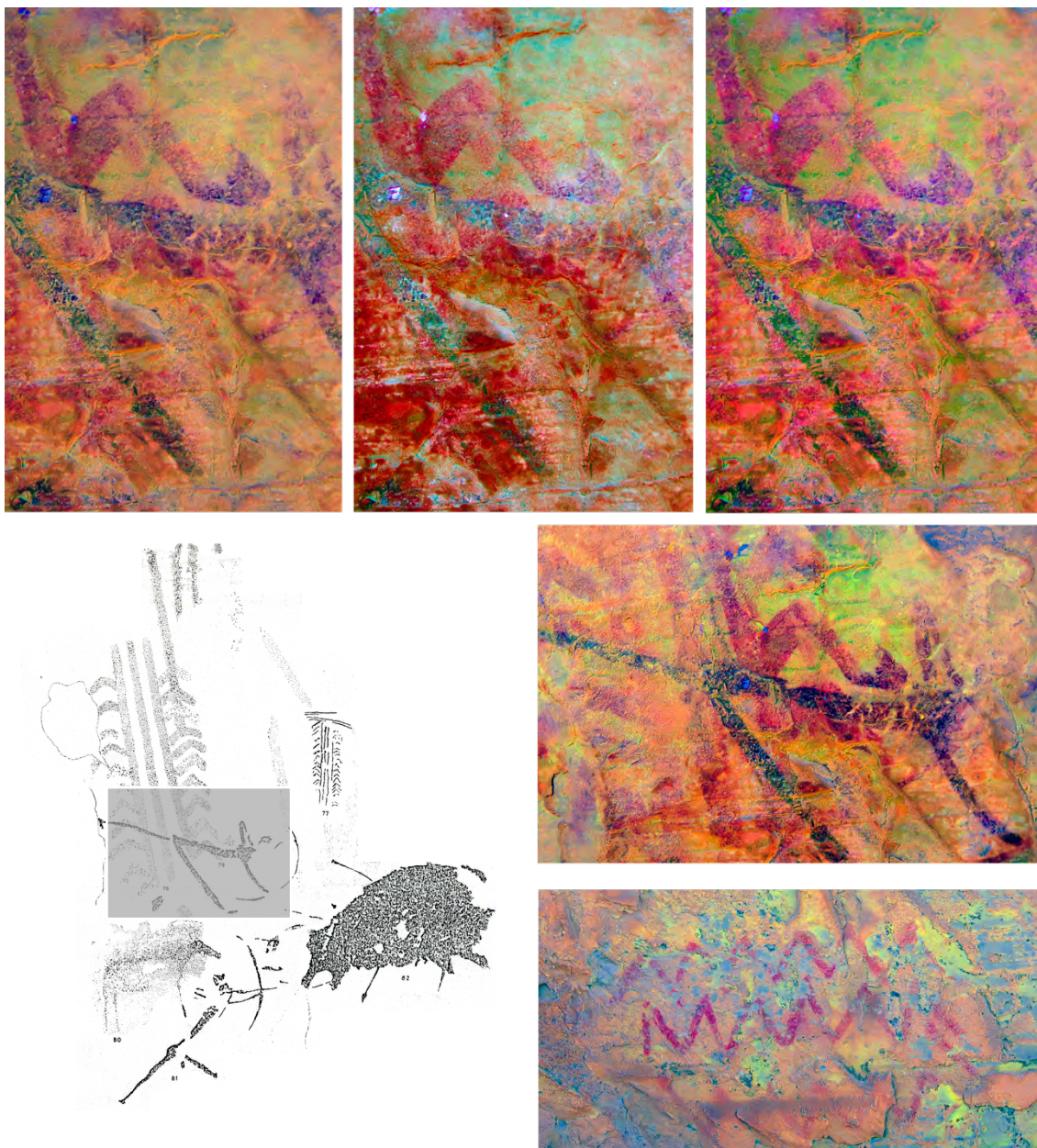
La composición nos remite al panel de José Esteves, en el Còa, donde en un mismo soporte se combinan series de zigzags con zoomorfos del denominado Estilo V (Bueno y Balbín, 2016: 471).



Calco del abrigo de José Esteves, según Baptista, 2008 (Bueno y Balbín, 2016: 471).

En lo que respecta a los yacimientos al sur del Ebro, incluimos el estudio de Los Estrechos de Albalate del Arzobispo (Teruel). Como se ha indicado en el apartado correspondiente del catálogo, no hemos detectado una homogeneidad en las superposiciones

de motivos, ni en lo que respecta a estilos ni a colores. No obstante, también indicamos que no ha sido posible esclarecer completamente la secuencia gráfica a partir de la documentación elaborada y que será necesario recurrir a otras técnicas de estudio para desentrañar algunos paneles de gran complejidad.



Los Chaparros. Detalle de la superposición entre arquero y serie de zigzags Calco de Calvo (1993); Serie de zigzags en otro panel del mismo yacimiento.

Por otra parte, creímos conveniente realizar una nueva documentación de otra de las superposiciones citadas frecuentemente en los trabajos que se ocupan de la cronología del arte postpaleolítico. Nos referimos al abrigo de Los Chaparros (Albalate del Arzobispo),

donde se describió la presencia de motivos de tipo Levantino (una escena de caza de jabalí con arqueros filiformes) sobre Lineal-Geométrico, tres barras verticales de las que parten zigzags horizontales a los lados, que podrían interpretarse como ramiformes o como piernabiertos (Beltrán, 1989a: 85; Utrilla y Calvo, 1999: 55). No hemos podido determinar con seguridad el orden de la secuencia gráfica a partir de la observación directa y el tratamiento digital de la imagen mediante *DStretch*, por lo que no podemos aportar nuevos datos. Sería necesario realizar análisis de microestratigrafía, previstos en ulteriores fases del estudio. En cualquier caso, creemos que deben considerarse dos datos: los antropomorfos filiformes se han situado en momentos avanzados del Arte Levantino (Utrilla y Martínez Bea, 2007), de modo que aun en caso de aparecer por encima de los esquemáticos sólo indicarían la convivencia en el tiempo de ambos estilos, confirmada a partir de muchos otros ejemplos peninsulares. Por otra parte, como M. Hernández, consideramos que el tema de Los Chaparros es asimilable a cerámicas cardiales, pero no presenta relación directa con el Lineal-Geométrico de Fortea (Hernández, 2009: 76).

Reflexiones en torno a la dimensión temporal

Entre las propuestas de periodización planteadas en los últimos años para el arte Esquemático de diferentes áreas peninsulares, cabe hacer referencia a la de P. Torregrosa para la zona levantina; también la de T. Martínez i Rubio para la región de Millares, en Valencia (2011); o la de A. Rodrigues Martins para el territorio central de Portugal (2014). Por otro lado, no podemos dejar de mencionar las fases propuestas por P. Bueno, R. de Balbín y R. Barroso para el arte Megalítico (2007).

En la periodización de Torregrosa para el Levante peninsular, esta autora diferencia un primer momento correspondiente al Neolítico Antiguo, en el que ya se constata la aparición de soliformes, ramiformes, zigzags y antropomorfos (Torregrosa, 1999: 395). El segundo momento se extendería entre Neolítico Medio y Final, comprendiendo la expansión de esta forma artística hacia áreas contiguas, en relación con la economía agropastoral. Uno de sus rasgos característicos sería la aparición de los zoomorfos. El Momento 3, desarrollado entre el Neolítico Final y Calcolítico, se pone en relación con la aparición de ídolos bitriangulares y oculados, y tiene una amplia representación en todo el territorio peninsular. El análisis sistemático de las piezas de arte mueble de la región permitió detectar que algunos motivos, como los soliformes, ramiformes y zigzags, se representaron sobre soportes muebles desde el Neolítico Antiguo hasta la Edad del Bronce (Torregrosa y Galiana, 2001: 157).

T. Martínez distinguió tres grupos en función de las pautas estilísticas y locacionales de las estaciones decoradas (Martínez i Rubio, 2011: 462 y ss.). En un primer grupo incluía los abrigo asociados al Neolítico Antiguo, que caracterizaba por una ocupación extensiva del espacio, mediante largos frisos, el empleo de trazos simples aplicados con el dedo o con instrumento, y con motivos de dimensiones medias-grandes. Los temas característicos serían los zigzags o meandriiformes y los antropomorfos, con presencia más escasa de barras y motivos circulares. El segundo grupo estaría individualizado por diferencias técnicas, pues los temas de la primera etapa se mantienen aunque se diversifican e incorporan tipos nuevos, los zoomorfos. Las figuras son de menores dimensiones, aparecen realizadas mediante trazo fino y se reducen las dimensiones de los paneles pintados y el número de motivos. Se asigna una cronología semejante al grupo anterior. El tercer grupo abarca las estaciones que no se adscriben a los dos primeros, sin que puedan definirse unas características claras. Incluyen composiciones reducidas, en las que han desaparecido los zigzags, y presencia de motivos de difícil filiación cronocultural.

Rodrigues Martins, por su parte, distingue únicamente dos fases, una desarrollada en los inicios de la neolitización y otra en un momento de consolidación de las sociedades de economía productora. Rechaza establecer divisiones estilísticas que carecen de comprobación externa y defiende la uniformidad simbólico-conceptual que subyace en las grafías neolíticas, apreciable en la presencia de los mismos temas en momentos diferentes y en espacios geográficos muy distantes (Rodrigues Martins, 2014: 341).

El territorio abarcado en nuestro estudio es muy amplio, por lo que se aprecia una gran heterogeneidad que impone un tratamiento individualizado de los conjuntos. En las siguientes líneas trataremos de poner en relación algunos motivos o estaciones con cronologías determinadas, siempre teniendo en cuenta que los paralelos muebles son muy escasos para la región analizada, y que las secuencias descritas en unas áreas no tienen que ser necesariamente aplicables a nivel peninsular.

En los últimos años se ha consolidado el empleo de la denominación arte Esquemático Antiguo para hacer referencia a los temas del ciclo Esquemático para los que se ha podido constatar una datación en el Neolítico Antiguo, por la existencia de paralelos muebles o por paralelismo con el Arte Macroesquemático (Hernández, 2009), aunque debemos indicar que se trata de una denominación todavía un tanto indefinida. Entre los motivos que se han puesto en relación con el Modelo Antiguo podemos citar los antropomorfos en “Y” y doble “Y”, las series de zigzags o serpentiformes, el orante y los “pierniabiertos”. Todos ellos encuentran representación en los abrigos altoaragoneses, salvo el tipo piernabierto. Habitualmente aparecen en combinación con otros motivos.

Bajo el título de Modelo Antiguo podrían incluirse los motivos para los que se ha señalado la posible pertenencia al Lineal-Geométrico, para el que actualmente se rechaza una versión rupestre, o bien los de “influencia macroesquemática”. Tanto Labarta en el grupo del Vero como Los Chaparros en Teruel han sido empleados como argumento a favor de la existencia de una versión parietal del Lineal-Geométrico de Fortea (Beltrán, 1989a: 85). Utrilla identificó igualmente como Lineal-Geométrico los motivos en zigzag de Barfaluy y Mallata B en el grupo del Vero. En otros trabajos esta autora ha aludido al “mundo simbólico del macroesquemático” en referencia a orantes, figuras radiadas o con dedos bien marcados, pierniabiertos y serpentiformes (Utrilla y Calvo, 1999: 57; Utrilla, 2012: 560). Cabrían en este apartado los temas representados en los cantos de Chaves, asociados al horizonte Cardial.

También para el caso de los zigzags de Les Coves de Baldellou (o “serpentiformes verticales”), Utrilla señaló un “aire de tradición macrosquemática” (Montes *et al.*, 2006; Utrilla y Martínez-Bea, 2009: 122; Bea y Utrilla, 2015). Esta autora llamó la atención sobre el mayor tamaño de estas figuras con respecto al resto de motivos del conjunto (Utrilla, 2013: 234-235; 2002: 194), e indicó que uno de los dos zigzags parecía terminar en deditos, aunque no descartaba que se tratase del efecto producido por las rebabas del pincel, opinión que compartimos. Los zigzags aparecen en series de motivos horizontales en varios casos, pero no se han documentado series de zigzags verticales, tal como aparecen en las representaciones macrosquemáticas.

Debemos señalar la ausencia de marcadores tardíos en los conjuntos de las Sierras Exteriores Pirenaicas. No aparecen representaciones de armas y la presencia de representaciones de ídolos es anecdótica, quedando reducida al de Barfaluy I. No obstante, en este apartado debemos hacer mención a la reinterpretación del llamado panel de los carros de Remosillo (Olvena) por parte de Bea (2013b: 243). Este autor considera que no se trata de representaciones de carros, puesto que no presentan la caja o armazón para el transporte de elementos, ni los propios elementos transportados. Uno de ellos correspondería a un apero en forma de peine o rastrillo para la preparación del terreno después del arado, del que habría paralelos en representaciones romanas y medievales (Bea, 2013b: 244). El segundo sí podría considerarse un arado, según este investigador. En definitiva, se trataría de una escena de tipo agrícola en la que se habría representado el arado, el paso de la grada o rastrillo sobre el terreno para la eliminación de impurezas y quizá incluso la siembra, que vendría reflejada en los grupos de puntuaciones, a modo de simiente. Bea afirma que no pueden establecerse paralelos con los carros representados en el suroeste peninsular y Extremadura, ni tampoco con los de la Val Camonica o Mont Bego, donde los carros aparecen tirados por bueyes uncidos por yugos y conducidos por un antropomorfo desde la parte trasera. Este autor propone que el abrigo podría haber sido ocupado en un momento del Neolítico Antiguo (del cual aparecieron restos a los pies del panel decorado), mientras que las representaciones pictóricas (o al menos una parte de ellas) habrían sido realizadas en un momento posterior. Las grafías responderían al estilo Esquemático pero no al ciclo postpaleolítico, formando parte quizá de un ciclo aún por definir. El tipo de aperos representados y las riendas indicarían una cronología histórica.

SÍNTESIS

Resulta difícil mantener una cronología antigua para el grupo de Salvatierra de Esca. Por una parte, el núcleo se encuentra alejado de la concentración de yacimientos neolíticos en los sectores central y oriental de las Sierras Exteriores pirenaicas. Los yacimientos conocidos en el entorno más inmediato nos remiten a cronologías más recientes, al menos a partir del Neolítico Final. No obstante, debemos señalar que se trata de una zona arqueológicamente poco prospectada. El hallazgo de las pinturas y de las cavidades con restos de actividad antrópica fue realizado de manera casual por grupos de espeleólogos, por lo que mantenemos todas las reservas y consideramos la posibilidad de un cambio en el panorama arqueológico una vez se lleven a cabo actuaciones específicas en la zona. Por otro lado, ninguno de los motivos documentados remite a una cronología antigua. Sólo uno de los motivos, el serpentiforme rojo de Frontón de Forniello III, podría adscribirse a un momento más antiguo. El motivo aparece infrapuesto a un posible cuadrúpedo vertical, asociado a un antropomorfo también pintado en negro. Se trata de un panel muy degradado, donde resulta muy difícil realizar una lectura precisa de los motivos.

Cabe señalar que en este grupo no aparecen motivos de estilo seminaturalista -sólo hemos catalogado como tal una figura antropomorfa, que resulta dudosa-. Todas las unidades gráficas pertenecen a un estilo esquemático y casi todas responden a tipos abstractos. En este sentido, sería de gran interés profundizar en el estudio del abrigo de Balcón de Forniello I, para el que ya propusimos una posible adscripción cronocultural paleolítica, con todas las dudas que plantea la mala conservación del panel.

El sector central de la Sierra de Guara y los grupos del Mascún y el Vero son los que plantean una mayor complejidad, en consonancia con la gran concentración de abrigos y motivos pintados. El grupo del Mascún ofrece mayor simplicidad en cuanto a color, temas y estilo. Cada abrigo se presenta como una unidad homogénea, con motivos que responden a la misma gama de color y a gestos técnicos similares. En todos ellos predominan los tipos abstractos. Estas consideraciones, unidas a la situación de todos los abrigos en un mismo tramo del río, repartidos en ambas orillas y teniendo la Cueva Pacencia como punto central, hace pensar que se trata de un conjunto realizado en un mismo episodio, o bien en varios episodios próximos en el tiempo. La Cueva Pacencia presenta además restos neolíticos en la base del abrigo. No obstante, ninguno de los tipos representados resulta significativo a nivel cronológico, según nuestro estado actual de conocimiento.

El grupo del Vero, por el contrario, prueba la perduración de la actividad gráfica y el mantenimiento del simbolismo de un mismo territorio durante un amplio periodo. Es en los cañones de este río donde encontramos arte Paleolítico, Levantino y Esquemático en

estrecha convivencia, en un mismo barranco y en el mismo abrigo para los ciclos postpaleolíticos. Es el caso de los abrigos de Arpán, Muriecho, Regacens o Labarta. Además, se aprecia una gran diversidad técnica, estilística y temática. Cabe destacar el amplio desarrollo que alcanzan en esta zona los frisos historiados, que sólo encuentran una presencia similar en el abrigo de Remosillo, en el Ésera. La mayor concentración de tipos historiados se da en un mismo tramo del cañón del Vero, entre el punto de confluencia con el barranco de La Choca y el Tozal de Mallata. Es aquí donde encontramos el mayor número de abrigos, con tipos que responden al esquematismo más “ortodoxo”, de motivos realizados mediante trazos digitales, con escasa representación de detalles anatómicos u objetos asociados. Sólo se separan de la tónica general los abrigos de Barfaluy, en el tramo final del barranco de La Choca, donde se observan los motivos antropomorfos con dedos de pies y manos marcados, realizados con trazo fino. También en Barfaluy encontramos una serie de zigzags horizontales, que algunos autores han relacionado con el Esquemático Antiguo (Martínez García, 2013: 101), mientras que otros lo han considerado de cronología reciente (Hernández, 2009: 76), sin que tengamos argumentos de peso a favor de una u otra adscripción cronológica. Podría resultar significativo el hecho de que aparezca junto a ellos un motivo oculado, el único documentado en nuestra área de estudio. No obstante, está realizado en otro color y se encuentra mucho más degradado que la serie de zigzags contigua. Los motivos oculados son uno de los pocos tipos para los que se ha podido establecer una cronología más ajustada, a partir de numerosos paralelos muebles bien fechados. Los primeros ejemplos aparecen en el sureste peninsular en el III m. a.C., y en el Levante peninsular se ha señalado su introducción hacia 2400-2200 a.C. sin calibrar (García Atiénzar, 2013: 231). Contamos incluso con una datación absoluta para varias representaciones parietales de este tema, la realizada mediante AMS C¹⁴ sobre las pátinas de oxalatos en tres motivos del Abrigo de los Oculados de Henarejos, en Cuenca (Ruiz *et al.*, 2012). La ejecución de las pinturas se habría realizado entre 3365 cal BC y 910-540 cal BC.

Los zigzags aparecen también en Mallata B, igualmente en horizontal, y en el abrigo cercano de Mallata C, en este caso en vertical y también a modo de serpentiforme unido a un antropomorfo ancoriforme. En Labarta y en Corral de la Gascona I aparecen realizados en trazo fino, en Labarta formando series verticales, cuya relación con las cerámicas cardiales ya hemos señalado anteriormente. Cabe señalar la posición relativamente periférica de estos dos abrigos, apartados de los barrancos de los principales cauces. Corral de la Gascona ha pasado desapercibido en la literatura científica, quizá porque el estado de conservación es muy deficiente y no permite apreciar la composición original. El abrigo se encuentra en la

misma unidad de relieve que Labarta y en ambos se aprecia el empleo de recursos técnicos similares para la realización de tipos esquemáticos con trazo muy fino y motivos en tinta plana, que en el caso de Corral de la Gascona resultan imposibles de clasificar por encontrarse muy incompletos. Estas características los individualizan con respecto al núcleo principal de abrigos.

La mayoría de los abrigos presentan paneles diferenciados por temas, color o estilo, sin que podamos determinar si fueron realizados en varios episodios o son obra de varias manos, ni tampoco la secuencia de ejecución, dada la escasez de superposiciones.

Las escenas identificadas no reflejan actividades económicas claras, no hay representaciones de caza, recolección o agricultura. Únicamente se identifica el tema que se ha dado en llamar de captura del ciervo vivo, que se registra en varias ocasiones en el abrigo de Mallata I, en Mallata B y en Muriecho, en este último en estilo naturalista. Es también en Mallata B donde encontramos el único panel en el que se adivina una organización jerarquizada de los motivos representados, un grupo de antropomorfos siguiendo una distribución vertical. Uno de ellos aparece asociado a un esteliforme que, como se ha indicado más arriba, es uno de los motivos que aparecen ya representados en los cantos de Chaves, aunque su presencia en materiales muebles de cronología más reciente nos hace ser prudentes a la hora de asignar un encuadre temporal. Otros soliformes aparecen también en Gallinero IIIA, aislados, y en Gallinero IIA. En este segundo abrigo aparecen asociados a motivos en “Y” y doble “Y”, temas que se han relacionado con el Modelo Antiguo, pero también a numerosos cuadrúpedos. Si atendemos a las secuencias trazadas en otras áreas peninsulares, donde existe mayor abundancia de paralelos muebles bien datados, en el área levantina Torregrosa describió la presencia de soliformes aislados o con antropomorfos desde momentos iniciales del Neolítico Antiguo, mientras que la asociación de soliformes y zoomorfos aparece en momentos finales del Neolítico Antiguo (Torregrosa, 1999: 376). Los zoomorfos se asocian normalmente con momentos más recientes sin que sepamos bien la causa, dado que son uno de los temas que aparecen en cerámicas del Neolítico Antiguo. En cualquier caso, no contamos con paralelos dentro de nuestra zona de estudio, de modo que no podemos defender un origen antiguo para este motivo en concreto.

En el grupo del Cinca-Ésera, las barras verticales terminadas en forma de cayado de Forau del Cocho 1 se han puesto en relación con las series de barras unidas entre sí que aparecen en los cantos de Chaves. En el mismo abrigo aparece un cérvido seminaturalista y grupos de digitaciones a lo largo de todo el friso, que resultan por sí mismos inefechables. Toda la composición presenta una apariencia homogénea, que apunta a que fue realizada en

un mismo episodio. El abrigo del Remosillo presenta una gran complejidad temática y compositiva. Sólo apreciamos cierta homogeneidad en el llamado “panel de los carros” que, como se ha expuesto más arriba, podría corresponder a etapas más recientes e incluso históricas. Creemos que el resto de motivos representados pueden adscribirse a los ciclos artísticos postpaleolíticos, ya sea en estilo esquemático o seminaturalista. Se aprecia una adición de motivos de diferentes estilos y temas, sin que hayamos podido apreciar un orden predeterminado. Ninguno de los motivos permite establecer una periodización precisa.

En el núcleo del Embalse de Santa Ana debemos distinguir los “conjuntos cerrados”, o abrigos en los que se aprecian composiciones homogéneas, presumiblemente realizadas en un mismo episodio de frecuentación de la cavidad; y abrigos en los que se detectan adiciones y una heterogeneidad temática y estilística. Entre los primeros se cuentan Les Coves de Baldellou y Santa Ana I, mientras que Pas de la Sabineta y Monderes I deben situarse en el segundo grupo. Les Coves ha sido citado en la bibliografía como ejemplo de Esquemático Antiguo, debido a la presencia de dos zigzags oblicuos, de mayor tamaño que el resto de figuras del abrigo. El panel de Santa Ana resulta de difícil adscripción cronológica. Utrilla señaló la semejanza de uno de los motivos cuadrangulares con los llamados ídolos placa, aunque la asociación a un cuadrúpedo parece invalidar esta interpretación. Tanto Pas de la Sabineta como Monderes I permiten apreciar la adición de motivos en diferentes momentos -más evidente en el caso de Monderes I, con mayor número de figuras-.

En el grupo del Mont Roig, el panel del Tabac se ha relacionado tradicionalmente con el Arte Esquemático del Neolítico Antiguo. Los antropomorfos en forma de orante, el motivo en forma de cayado, el esteliforme y la ausencia de zoomorfos parecen avalar la secuencia descrita para otras áreas peninsulares. El descubrimiento de un nuevo antropomorfo en doble “Y” en un segundo panel incide en esta cronología antigua. En el caso del Abric de la Diva no contamos con elementos que permitan precisar la datación.

Según las evidencias consideradas, la relación con los yacimientos del entorno permite apreciar una vinculación frecuente con estaciones neolíticas, tanto en los abrigos al pie de los paneles pintados como a nivel regional.

La escasez de superposiciones dificulta el establecimiento de secuencias gráficas, aunque la más significativa, en Labarta, nos indica que los motivos en zigzag se realizaron con posterioridad a los de tipo naturalista, aunque sin anularlos, pues la superficie de contacto es mínima y los tipos esquemáticos se adaptan a los naturalistas preexistentes. Finalmente, los paralelos muebles cerámicos son escasos y permiten ajustar poco la cronología. Los

cantos de Chaves constituyen el testimonio más enriquecedor en este sentido, fijando en los momentos iniciales del Neolítico la aparición de muchos de los motivos del repertorio esquemático.

Siguiendo a Balbín y Bueno (2016), consideramos que el desarrollo de las manifestaciones gráficas no tiene por qué coincidir con el que afecta a otros elementos de la cultura material, y que se aprecia una continuidad en la actividad artística en toda la etapa postpaleolítica, sin que podamos establecer en la mayoría de los casos qué motivos corresponden a las tradiciones más antiguas y cuáles se han incorporado con posterioridad.

13. La pintura esquemática en el contexto peninsular y del Mediterráneo occidental

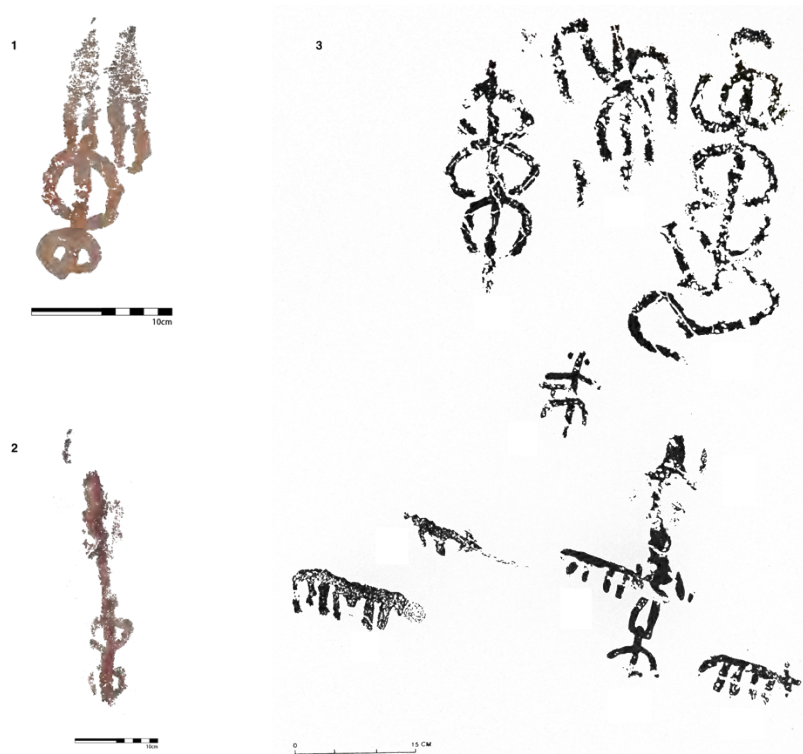


La existencia de un ciclo Esquemático común a toda la península Ibérica y el Mediterráneo occidental está fuera de duda. Es posible encontrar grafías idénticas en puntos tan distantes como el centro y sur de Portugal, Extremadura o la Provenza francesa, si bien es cierto que este horizonte artístico alcanza diferentes desarrollos regionales. Así, existen áreas con gran profusión de abrigos y también amplias zonas donde no se registran este tipo de grafías. La exposición de todos los paralelos detectados resultaría una tarea excesivamente extensa, por lo que nos limitaremos a la comparativa con las zonas más próximas, que nos permitan atisbar la existencia de diferencias entre grupos y continuidades en grandes áreas. Asimismo, nos parece oportuno ensayar una contextualización en el ámbito del Mediterráneo occidental a partir del comentario de algunos paralelos, puesto que a menudo se han buscado los orígenes de las grafías esquemáticas en el Mediterráneo oriental, pero rara vez se incluyen de manera sistemática las manifestaciones del sur de Francia y de Italia en una exposición general del fenómeno artístico.

En primer lugar, centraremos nuestra atención en la comarca leridana de La Noguera. Se han documentado 17 conjuntos pintados en la Cuenca del Segre (Castells i Camp, 1990; Alonso y Grimal, 2001). A efectos territoriales no existe ninguna ruptura en forma de barrera física entre la comarca de La Litera, en la parte oriental de Aragón, y el área leridana. Los abrigos pintados se articulan entre las cuencas del Noguera Ribagorzana, Noguera Pallaresa y Segre. Por otra parte, a nivel arqueológico se han señalado los paralelismos entre los horizontes neolíticos de la cueva de Chaves y El Parco. Las semejanzas entre motivos rupestres del área aragonesa y la catalana apuntan también a la pertenencia a una misma

realidad cultural. En la comarca de La Noguera se observa un predominio de los abrigos de tipo esquemático -el arte Levantino aparece representado únicamente en la Cova dels Vilasos-, igual que ocurre en el Noguera Ribagorzana.

Podemos definir paralelos concretos para determinados motivos. Así, los polilobulados aparecen tanto en abrigos del núcleo del Embalse de Santa Ana (Pas de la Sabineta y Monderes I), como en el yacimiento de Vall de la Coma en L'Albi (Castells i Camp, 1990). Los zoomorfos en disposición vertical, como los que aparecen en Santa Ana I, se representaron en la Cova del Cogulló, en Vilanova de Meià (Castells i Camp, 1990: fasc. 3). En Aparets III, en Alòs de Balaguer, se documentaron tres antropomorfos de tipo golondrina alineados en horizontal semejantes a los que aparecen en Monderes I, aunque mucho más degradados en este último yacimiento (Castells i Camp, 1990: fasc. 4). En definitiva, los abrigos documentados en el sector oriental de las Sierras Exteriores forman una unidad con los que se registran en la confluencia del Noguera Pallaresa y el Segre, como Cova del Cogulló, Les Aparets, Cova d'Antona o Cova dels Vilasos, y con otros situados en la cuenca baja de este último río, como Vall de la Coma. Los abrigos de ambas zonas se caracterizan por la escasez de motivos seminaturalistas o naturalistas y de composiciones con carácter escénico, así como por paneles con un número de motivos relativamente reducido.



Polilobulados. 1. Pas de la Sabineta/Santa Ana II; 2. Monderes I; 3. Vall de la Coma.

Para el Neolítico Final, y en la zona comprendida entre el Segre y el Llobregat, se definió un grupo escultórico caracterizado por las estelas antropomorfas, con decoraciones en bajo relieve de series de ángulos/zigzag y de retículas, el grupo de Seró (López y Moya, 2010). Se han asociado a una cronología anterior al segundo cuarto del III m. cal. a.C. y se ponen en relación con otras manifestaciones escultóricas europeas del Neolítico Final-Calcolítico, especialmente las procedentes del sur francés, como la Provenza, el arco alpino o el oeste peninsular. Por el momento no se han encontrado testimonios semejantes en el área de las Sierras Exteriores en territorio aragonés, pero se trata de una evidencia a considerar a la hora de establecer secuencias cronoculturales.

Hacia la región cantábrica, muy próxima geográficamente al núcleo de Salvatierra de Esca, nuestro conocimiento de las manifestaciones gráficas postpaleolíticas es mucho peor, aunque la reciente publicación de un trabajo de síntesis sobre diferentes horizontes artísticos ha contribuido a paliar este desconocimiento (Serna *et al.*, 2016). Las grafías pueden asimilarse al ciclo Esquemático postpaleolítico e incluso encontramos paralelos para conjuntos dentro de nuestra área de estudio. Es el caso del panel pintado en el Abrigo de Peña Portal, en Las Rozas de Valdearroyo, Cantabria (González *et al.*, 2016: 366). El grupo de puntuaciones y la composición de antropomorfos y cuadrúpedos realizados con trazos finos nos recuerdan al abrigo de El Codronazo, en Sierra Ferrera.

Continuando en el extremo occidental de nuestra área de estudio, encontramos el grupo del Monte Valonsadero. En este conjunto soriano se documentan escenas con carácter historiado, ya sean agrupaciones de zoomorfos o de antropomorfos. Se han registrado grupos de cuadrúpedos -calificadas como rebaños, aunque la identificación nos parece un tanto aventurada ya que podría tratarse igualmente de manadas-, en la zona de El Mirador, o en este ejemplo de Peña Somera (Gómez Barrera, 2001). En este sentido, nos recuerdan a las escenas que se registran en los grupos del Vero y el Ésera, tanto en estilo esquemático como seminaturalista.



Grupo de cuadrúpedos en Peña Somera, Monte Valonsadero, Soria (según Gómez Barrera, 2001: 30).

En la Depresión Central del Valle del Ebro debemos diferenciar por áreas geográficas. En el extremo occidental de la provincia de Zaragoza sólo se registra el yacimiento de Los Prados, en Jaraba, con un único motivo zoomorfo. Por otra parte, desde el punto de vista geográfico debe incluirse en el Sistema Ibérico. En el extremo oriental, en la zona de la confluencia de los ríos Cinca y Segre con el Ebro se localiza el núcleo de abrigos pintados de Mequinenza, próximo al grupo de la comarca leridana de La Noguera (Royo y Gómez, 1988, 1989). Se trata de un grupo de abrigos con manifestaciones grabadas y pintadas, cuya cronología resulta difícil de establecer en muchos casos. Algunos de los motivos se asocian a cronologías plenamente históricas, mientras que otros resultan de difícil encuadre temporal. Entre los motivos que podrían ponerse en relación con el ciclo Esquemático postpaleolítico deben citarse los soliformes terminados en pequeños apéndices de Vall de Caballé y Vall de Mamet (Royo y Gómez, 1992). Cabe mencionar la proximidad de los abrigos a yacimientos neolíticos como Riols I (Royo, 1992) y Cingle de Valmayor XI (Rojo *et al.*, 2015).

La provincia de Teruel, en cambio, sí ofrece numerosas muestras de arte Esquemático, que se han ido acrecentando en los últimos años con la multiplicación de los descubrimientos, principalmente en el núcleo de la Sierra de Albarracín. No obstante, continúan siendo predominantes las estaciones con representaciones de tipo Levantino. Los paralelos más numerosos los encontramos en el grupo del río Martín. No podemos dejar de mencionar algunos paralelos a los que ya hemos aludido a lo largo de nuestra exposición, como los antropomorfos sobre cuadrúpedos que aparecen en La Fenellosa de Beceite y también en Los Estrechos de Albalate, en este último representados en diferentes subestilos. Nos hemos referido a lo largo del texto al yacimiento de Los Chaparros, cuya serie de zigzags recuerda a los ejemplos de Labarta y Barfaluy I.

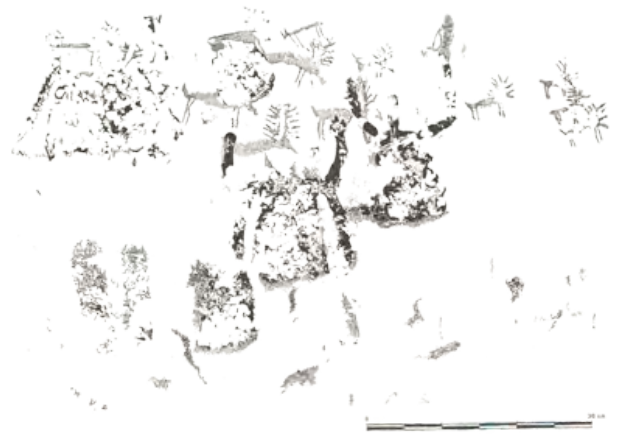
La serie de barras verticales unidas por la parte media del Frontón de la Tía Chula, en Oliete, es equiparable a uno de los motivos que aparecen en Forau del Cocho 1. Utrilla y Bea sugirieron el parecido con los motivos representados en una de las cerámicas de Cova de l'Or (Utrilla y Bea, 2009: 135; Utrilla, 2013: 235).



Series de barras verticales unidas en la parte central en Frontón de la Tía Chula (calco según Beltrán, 2005) y en Forau del Cocho 1.

En La Coquinera de Obón se ha descrito la presencia de motivos antropomorfos orantes (Picazo, 1992; Perales y Picazo, 1998), aunque su morfología difiere de los ejemplos que presentamos en el territorio del Alto Aragón. La serie de puntiformes unidos por un vástago central que aparece junto a un motivo espiraliforme en el Tollo de la Morera, en Obón, nos remite al panel de Balcón de Forniello IV, en el grupo de Salvatierra de Esca, donde encontramos esta misma composición.

Aunque se encuentre más alejado de nuestro territorio de estudio, no podemos dejar de mencionar la reciente publicación de la monografía-catálogo de arte Prehistórico en Alicante, donde se dedican varios capítulos al arte Esquemático (Soler *et al.*, 2018). En esta obra se presenta una recopilación actualizada de yacimientos ya conocidos, como Barranc de Benialí, cuyos cápridos nos recuerdan a los de Barfaluy III (Soler *et al.*, 2018: 164) o el Barranc de Jeroni, con un soliforme paralelizable a los de Gallinero IIA (*Ib.*: 172); junto a otros recientemente incorporados al corpus de pintura Esquemática, como los antropomorfos de cabeza radiada y dedos de manos y pies marcados de Cabeçó d'Or (Relleu), que se asemejan a algunos modelos de Barfaluy I y Remosillo (*Ib.*: 176).

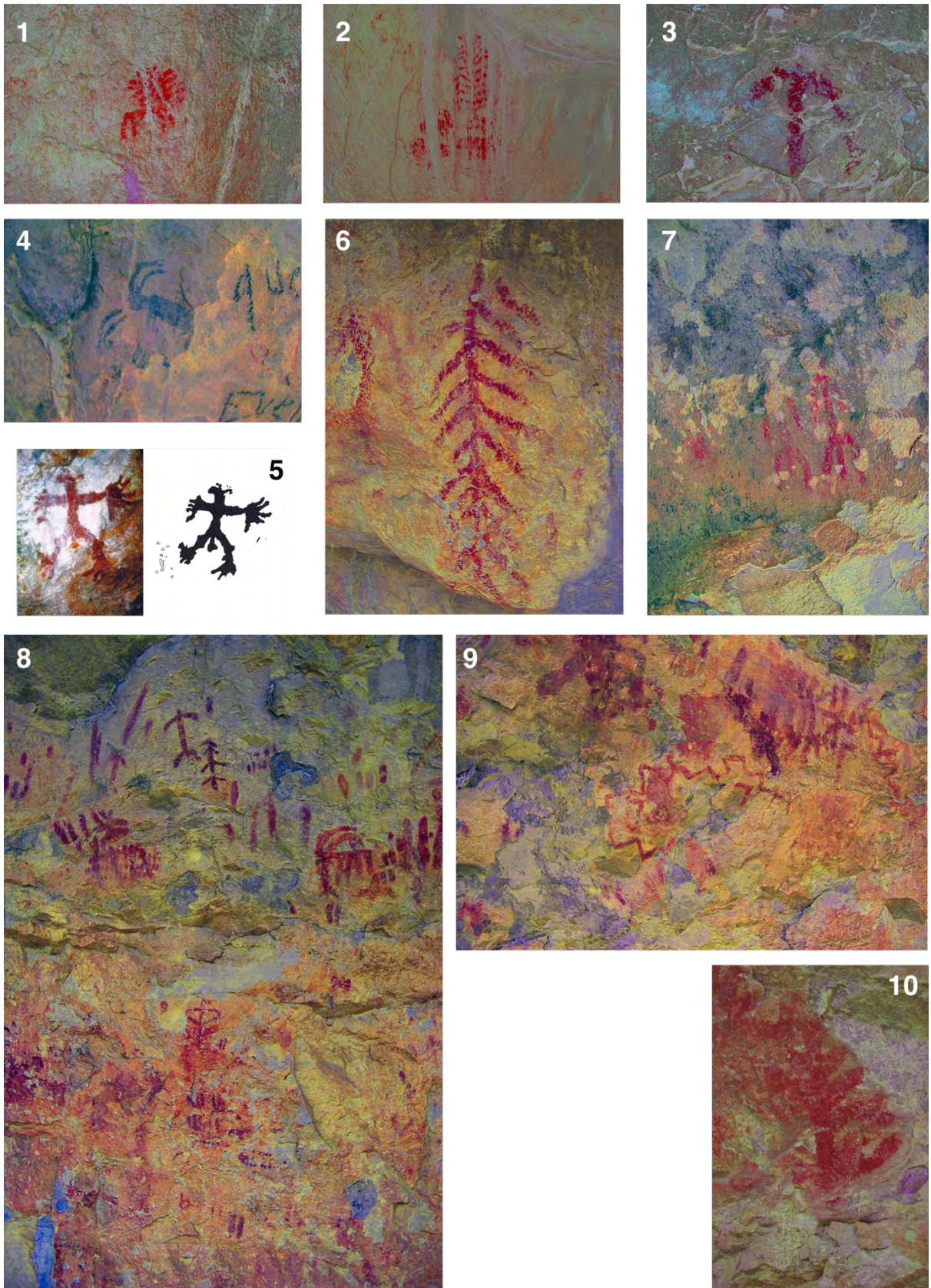


Motivos descritos como orantes en La Coquinera: imagen tratada mediante *DStretch* (Utrilla, 2013: 234) y calco (Picazo, 1992).

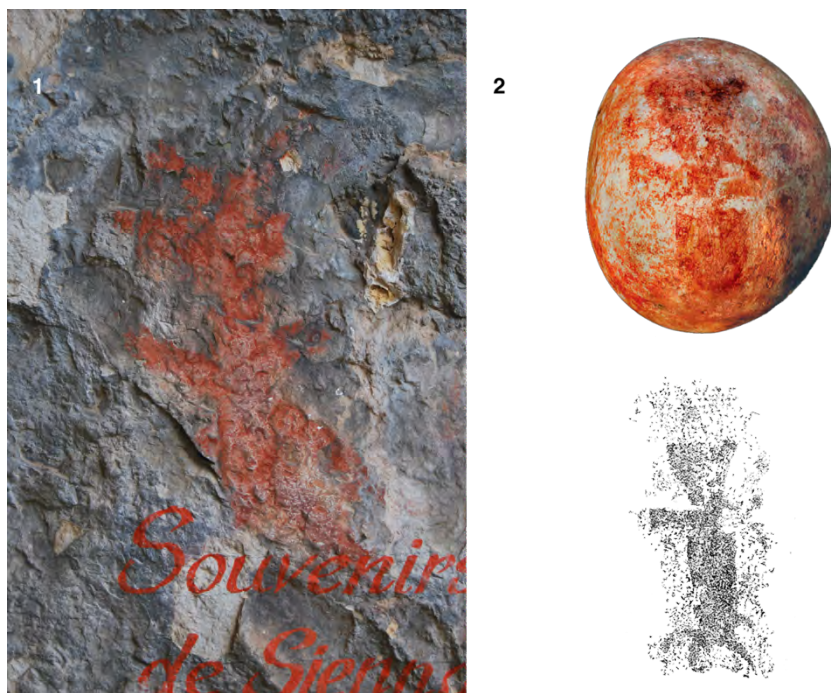
Más allá del territorio peninsular, P. Hameau puso de relieve la identidad del corpus de arte Esquemático del sur de Francia y las grafías situadas al sur de los Pirineos (Hameau, 1989: 1). Las pinturas esquemáticas de la Provenza francesa inicialmente fueron datadas en la Edad de los Metales, igual que las peninsulares. Sin embargo, tanto la comparación con materiales muebles como el estudio de los contextos arqueológicos han permitido establecer el inicio de estos grafismos en el Neolítico Antiguo. En Rocher du Château, Bergerie des Maigres y Baume Saint-Michel incluso aparecen elementos del horizonte cardial al pie de las pinturas (Hameau, 2003: 140).

El desarrollo temporal resulta difícil de establecer, aunque se ha estimado que se prolongaría hasta comienzos del V m. a.C. y finales del III. Lo cierto es que el análisis de los conjuntos pintados permite afirmar la total equiparación entre sus motivos y los situados en abrigos al sur de los Pirineos, y pone de relieve que pertenecen a un mismo fenómeno cultural. En los abrigos provenzales se documentan ramiformes, soliformes, antropomorfos de diferentes tipos, cápridos y cérvidos con morfologías semejantes a las que se observan en los abrigos del Vero, e incluso series verticales de zigzags, como la que aparece en Le Pin Simon (Hameau, 1989).

En el Pirineo central y occidental las muestras de arte Esquemático son por el momento escasas, aunque encontramos paralelos llamativos como el que se ha referido más arriba del abrigo de Aydius, con un antropomorfo con dedos de pies y manos muy marcados, semejantes a los de los motivos de Barfaluy (Blanc y Bauer, 1998).



Imágenes tratadas con *DStretch*. 1 y 2. Le Pin Simon; 3 y 4. Baume Brune 12; 5. Abri Aydius (según Blanc y Bauer, 1998: 42); 6. Baume Brune 23; 7. La Toulousaine; 8, 9 y 10. Abri des Eissartènes.



Antropomorfos con cabeza triangular. 1. Le Pin Simon (Gémenos, Bouches-du-Rhône, Francia); 2. Canto pintado de la cueva de Chaves (Ch.13B⁷.170.60) (Utrilla y Baldellou, 2001-2002).

Otro punto de gran interés para el estudio de las grafías esquemáticas ibéricas lo encontramos en la **pintura del sur de Italia**. Beltrán señaló la importancia de Porto Badisco y Cosma, en Otranto, para la comprensión del fenómeno esquemático en la Península (Beltrán, 1989a: 45). Esta cueva quedó cerrada en el Calcolítico, con sus dos entradas colmatadas por depósitos antrópicos cuyos materiales más modernos se adscribían al Calcolítico (Graziosi, 1980: 119 y ss.). Esto garantiza un término *ante quem* para el conjunto de pinturas, aunque no han podido establecerse periodizaciones internas para los grupos ubicados en las diferentes galerías. Además de ello, los motivos pintados cuentan con paralelos en la cerámica y en pintaderas neolíticas, con fechas que se remontan al menos a comienzos del IV m. a.C. Otros motivos paralelizables son los serpentiformes dobles que se documentan en Grotta Cosma (S. Cesarea Terme), Grotta dei Cavalli (San Vito lo Capo), Grotta Polifemo (Valderice); y los antropomorfos de diferentes tipos de Grotta di Cala dei Genovesi (Levanzo) (Costa, 2016).



Motivos pintados en Porto Badisco (según Graziosi, 1980).

J. Cauvin y J. Guilaine son algunos de los autores que han presentado una visión global sobre el fenómeno de la neolitización en torno al Mediterráneo, prestando especial atención al fenómeno artístico. Cauvin incluso planteó que grandes transformaciones en la ideología y la consiguiente revolución de los símbolos podrían haber precedido a la transformación económica en el Próximo Oriente (Cauvin, 1994: 17). Guilaine realizó una recopilación de la aparición del tema del orante en los distintos horizontes neolíticos mediterráneos y lo puso en relación con las manifestaciones más tempranas del Neolítico, en las regiones donde la economía agrícola está implantada (Guilaine, 1994: 374). El tema del orante aparece figurado en pinturas murales de Çatal Hüyük (VII m. a.C.) y del precerámico de Kalavassos-Tenta (Chipre, VII m. a.C.), en decoraciones cerámicas balcánicas e italianas o en los grabados de la Valcamonica atribuidos al Neolítico Antiguo y Medio (VI y V m. a.C.). Guilaine sugiere interpretar la existencia de un posible denominador común de tipo

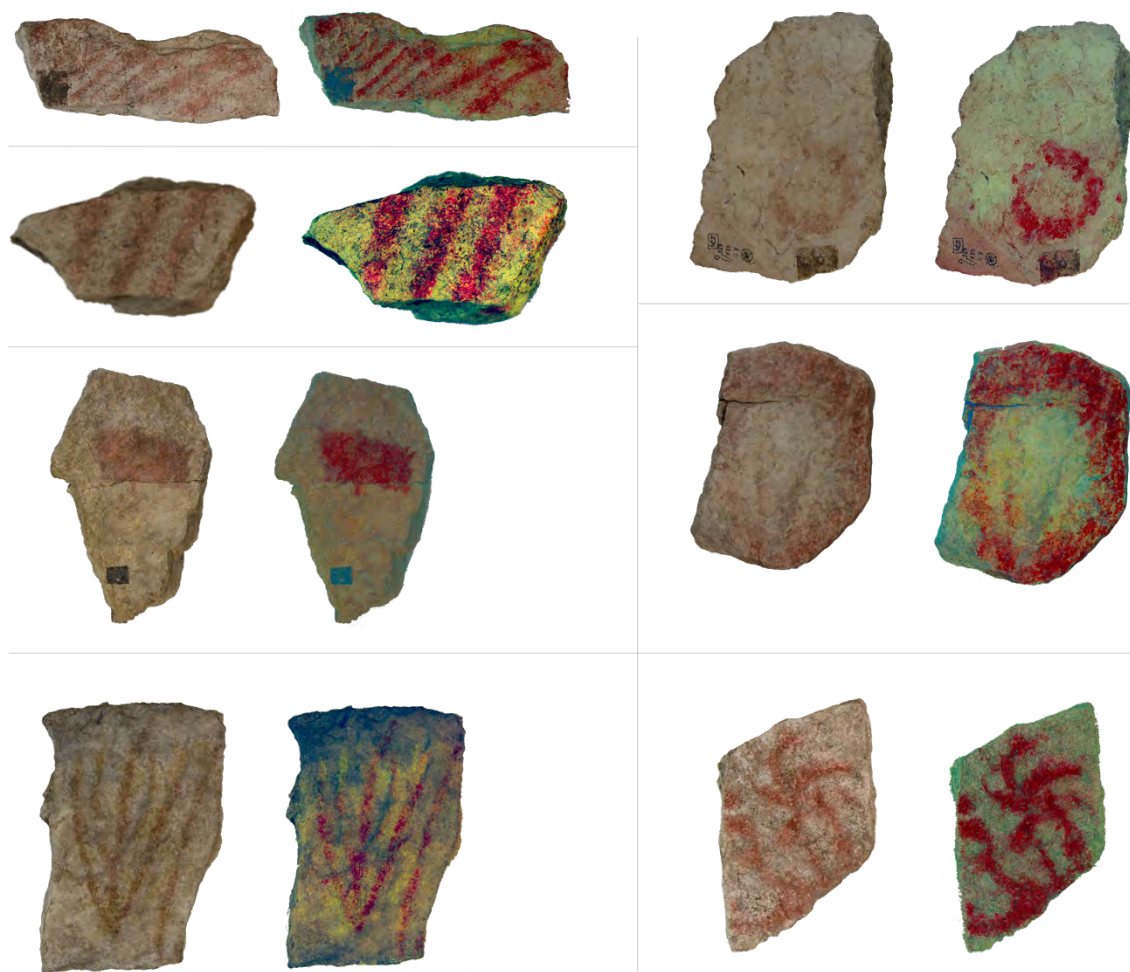
religioso, subyacente en las distintas formas artísticas. No obstante, el mismo investigador señaló que este tipo de representaciones son muy frecuentes en la pintura rupestre ibérica, en la que probablemente haya que contemplar un desarrollo temporal mucho mayor para este motivo. Hernández lo puso en relación con el Macroesquemático, en el cual el orante es uno de los motivos característicos (Hernández Pérez, 2000a: 72; 2000b: 146).

Ampliando nuestra comparativa a un marco cronológico más extenso, debemos referirnos a manifestaciones gráficas preneolíticas que se han puesto en relación con el fenómeno del Esquematismo. El Riparo Dalmeri constituye una referencia obligada en este sentido. Se trata de un abrigo situado a 1.240 m de altitud en el altiplano alpino de Asiago-Sette Comuni, en los Prealpes centrales y orientales (Trentino-Alto Adigio). Presenta niveles del Epigravetiense y se interpreta como una ocupación estacional, de verano y otoño, dedicada a la caza de la cabra (Dalmeri *et al.*, 2004, 2012; Broglio y Dalmeri, 2005; Tumino, 2014-2015). La excepcionalidad del yacimiento viene dada por el lote de 220 piedras pintadas encontrado en él (24 con motivos de tipo esquemático). La mayoría de las piedras con pigmento presentaban la cara pintada orientada hacia abajo, apoyando sobre el nivel estéril. Los motivos pintados comprenden figuraciones animales de tipo naturalista y otras de carácter esquemático, correspondiendo todas a un mismo momento de ocupación (13.400-13.200 BP). Dos de ellas (RD82 y RD8) son comparadas con las series de zigzags en torno a un vástago central presentes en la Península Ibérica (Dalmeri y Neri, 2008: 307). Así, como señala Dalmeri, la nueva tendencia esquemática que emerge en el Epigravetiense no sólo convive con las representaciones naturalistas anteriores, sino que estas continúan siendo una parte fundamental del repertorio gráfico. Se diferencia en este sentido del arte mueble de Riparo Tagliente y Riparo Villabruna, con motivos esquemáticos y asociado a contextos funerarios, ambos con cronologías más recientes que Riparo Dalmeri (Broglio y Dalmeri, 2005: 162). Los descubridores de los bloques de Dalmeri atribuyeron al conjunto un significado ritual, pues las piedras aparecían asociadas al momento fundacional de la estructura de habitación y estaban con la cara pintada boca abajo. Algunas de ellas presentaban simples marcas en la cara opuesta, quizá como indicadores de la situación de las piedras decoradas. Broglio y Dalmeri compararon los hallazgos de Dalmeri con los del cercano yacimiento de Riparo Villabruna A y en concreto con dos piedras pintadas aparecidas en contexto sepulcral (12.040 ± 150 BP), con una representación de tipo ramiforme y una serie de zigzags horizontales en torno a un vástago central (Broglio y Dalmeri, 2005: 143).

En el Epigravetiense final también se ha descrito para la península Itálica la extensión de las graffias de tipo aziliense: Arene Candide en Liguria, Polesini en el Lazio, Grotta della

Serratura en Campania, Grotta della Madonna di Praia a Mara en Calabria, que aparecen junto a otras de tipo naturalista en los mismos yacimientos (Martini, 2016); o los cantos de Terlago, con motivos incisos (Martini, 2016: 233). En los dos últimos milenios del Epigravetiense, y por lo que respecta a las manifestaciones gráficas, se ha descrito una regionalización en la Península Itálica, estando la vertiente adriática ligada al este de Europa, mientras que la vertiente tirrénica refleja una mayor relación con el Mediterráneo occidental (Martini, 2005: 174).

En la península Ibérica encontramos plaquetas grabadas con motivos figurativos junto a otros geométricos, del Paleolítico Final-Epipaleolítico, en Sant Gregori de Falset, Filador, Picamoixons, Cova Matutano, Tossal de la Roca o Cendres (Hernández Pérez, 2000a: 66). M^a J. Calvo cita también los grabados esquemáticos del Sauveterriense francés de la Ségognole, Canches, Villetard y Larchant, con retículas, chozas, tectiformes y un ciervo esquemático (Hinout, 1998a y 1998b).



Motivos pintados en piedras del yacimiento de Riparo Dalmeri. Fotografías tratadas mediante *DStretch*.



Mano y antropomorfo en Riparo Dalmeri (Dalmeri *et al.*, 2011).



RD4 Riparo Dalmeri (Dalmeri y Neri, 2011: 124).

Estas evidencias nos llevan a plantearnos el papel de la pintura esquemática en el proceso de transición entre Paleolítico y Neolítico y su reflejo en las manifestaciones gráficas. Lejos de ser una cuestión cerrada, el debate sobre la aparición de grafías de tipo esquemático y la pervivencia de figuraciones naturalistas en momentos finipaleolíticos se ha visto reavivada por la aparición de nuevas evidencias.

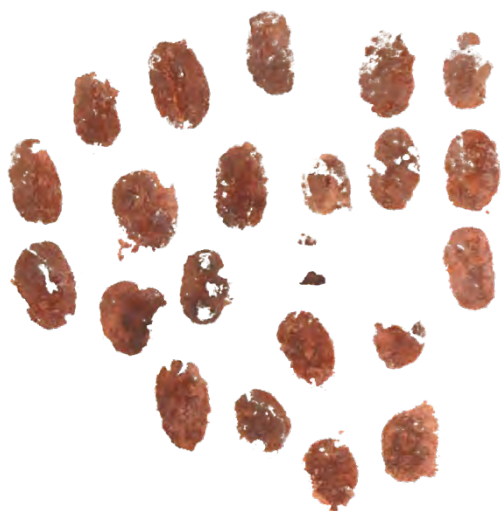
Autores como A. Beltrán tuvieron en cuenta estos materiales y llamaron la atención sobre el hecho de que algunas grafías rupestres podrían haberse fechado en el Magdaleniense atendiendo únicamente a su carácter naturalista, sin considerar la presencia de animales naturalistas en plaquetas aparecidas en contextos epipaleolíticos (Beltrán, 1989a: 74). Se refería a ejemplos procedentes de la Valcamonica, Siberia, Fratel, o la plaqueta de Levanzo.

En los últimos años han sido principalmente P. Bueno y R. de Balbín quienes han ofrecido más argumentos a favor de la continuidad de la actividad gráfica. En un artículo publicado en 2016 presentaron una recopilación y relectura de las evidencias gráficas correspondientes a una cronología entre Paleolítico y Neolítico, incorporando ejemplos del Mediterráneo occidental. En este trabajo consideran varios argumentos: la documentación

de yacimientos paleolíticos al aire libre en el Oeste peninsular, cuyas secuencias gráficas apoyarían la idea de continuidad; la aparición de nuevas evidencias incisas en el Levante, relacionables con arte mueble de esta cronología; la asociación de arte paleolítico y postpaleolítico en los mismos yacimientos o en yacimientos contiguos, frecuente en soportes al aire libre del Occidente peninsular (Martínez García, 2009); la identificación del Estilo V en soportes muebles y en secuencias gráficas del Côa; la existencia de motivos figurativos después del X m., en la Borie del Rey, Sant Gregori de Falset, Matutano, Molí del Salt; y junto a ellos, evidencias esquemáticas muy tempranas, como las de Balma Guilanyà, Picamoixons, Fariseu, Riparo Dalmeri y Riparo Villabruna.

Las evidencias de expresiones gráficas entre el final del Paleolítico y el Neolítico se han multiplicado en los últimos años, ocupando un lugar destacado los yacimientos al aire libre del oeste la Península Ibérica (Bueno y Balbín, 2016: 465), aunque también se documentan numerosos ejemplos de arte mueble en la costa mediterránea francesa y en la península Itálica (D'Errico y Possenti, 1999). Las secuencias gráficas y arqueológicas sugieren una continuidad en el uso de determinados espacios, poniendo en cuestión la existencia de vacíos. Según Bueno y Balbín, motivos animales de tipo naturalista y otros relacionables con el horizonte Macroesquemático se han detectado en secuencias del sur, interior y oeste peninsular. Estos autores señalan que la coexistencia en el mismo soporte o en soportes contiguos de grafías paleolíticas y postpaleolíticas puede considerarse reflejo de secuencias materiales. Varios autores han apuntado la presencia de grafías paleolíticas en abrigo con arte Esquemático en el sur peninsular, planteando la posible perduración de un mismo espacio simbólico (Bergmann, 2009; Balbín, 2009; Martínez García, 2009). Las manifestaciones más recientes se disponen en abrigo en torno a uno anterior que actúa como referente, o bien en el mismo panel, rodeando a las grafías más antiguas. El lapso transcurrido entre los distintos episodios normalmente es difícil de establecer, si bien algunos yacimientos que presentan secuencias prolongadas y en los que se han realizado grandes esfuerzos para determinar la estratigrafía decorativa, han permitido definir una periodización, como es el caso de ciertos conjuntos del Côa (Fariseu, Quinta da Barca). Los soportes muebles prueban la existencia en los mismos rangos cronológicos de motivos naturalistas con otros de tipo geométrico, como los geométricos grabados de Balma Guilanyà (Martínez *et al.*, 2011), los zoomorfos de las placas de Molí del Salt o la placa pintada con barras de Picamoixons (X-VIII m. a.C.). Bueno y Balbín sugieren que tanto el arte Macroesquemático como el Levantino no constituirían horizontes excepcionales, sino que, por el contrario, deben integrarse en el contexto europeo.

14. Recopilación y algunas reflexiones



La pintura Esquemática constituye la principal manifestación artística prehistórica en las Sierras Exteriores pirenaicas. El número de abrigos adscritos a otros ciclos artísticos resulta anecdótico en relación al cómputo total de estaciones con arte Esquemático. No obstante, no responden a una distribución homogénea; el grueso de los abrigos decorados se concentra en la cuenca del río Vero, en las estribaciones orientales de la Sierra de Guara. El resto de grupos presenta un número mucho menor de estaciones y estas, a su vez, una menor profusión de motivos pintados. En cualquier caso, los núcleos definidos en los últimos años han permitido señalar una extensión mucho mayor para este tipo de grafías en el área prepirenaica.

El grupo del Embalse de Santa Ana sirve de nexo de unión entre el núcleo del Vero al oeste y los yacimientos del Mont Roig y la comarca leridana de La Noguera al este. Muestra paralelos con ambos conjuntos, pero las semejanzas resultan notorias en el caso del grupo catalán. Ambos presentan características comunes, como la escasez de figuraciones por abrigo o el predominio de los tipos abstractos.

En el grupo de la confluencia del Cinca-Ésera se conocen, por el momento, tan sólo tres estaciones decoradas, aunque entre ellas se encuentra el abrigo de Remosillo, con un contenido pictórico muy destacado. El descubrimiento reciente de un abrigo con arte

Esquemático al sur de la cueva de La Miranda ha contribuido a llenar el vacío entre ambos conjuntos, matizando el carácter aislado de esta estación.

El grupo de Salvatierra de Esca se desmarca en varios sentidos del resto de núcleos con pintura Esquemática de las Sierras Exteriores, hasta tal punto que consideramos que algunas de las estaciones podrían formar parte de otro ciclo artístico. No podemos determinar a cuál, simplemente podemos afirmar que sus representaciones no se adscriben a las convenciones estilísticas de ciclos mejor definidos, como Paleolítico, Levantino o Esquemático. Su situación geográfica, alejado de los otros núcleos conocidos en territorio aragonés, nos lleva a plantear una posible vinculación con el área cantábrica, donde el arte Esquemático alcanza un menor desarrollo y presenta características diferenciadas. No obstante, ninguno de los motivos documentados en Salvatierra nos permite apuntar hacia una cronología más antigua o más reciente que la considerada para las otras zonas de nuestro estudio.

En cualquier caso, los abrigos muestran características comunes en todos los grupos, como la disposición preferente en torno a barrancos abruptos o la elección de enclaves con una altitud destacada con respecto al paisaje circundante.

Las manifestaciones esquemáticas localizadas en las Sierras Exteriores pirenaicas son, prácticamente en su totalidad, pinturas. No obstante, apreciamos una diversidad de procedimientos técnicos, dentro de cada grupo e incluso dentro de cada abrigo. La técnica más empleada y que se documenta en todos los grupos es el trazo simple, mientras que las combinaciones de varias técnicas coinciden con los conjuntos donde se registran las mayores concentraciones de motivos. Se ha constatado el empleo de trazo fino en grafías de estilo esquemático, seminaturalista y naturalista. El trazo fino se detecta en todos los grupos, salvo en el sector oriental, en los núcleos del Embalse de Santa Ana, Mont Roig, en Cova del Bubu y en La Miranda. Este recurso técnico ha servido para la representación de motivos figurativos y abstractos; también para temas con una posible asociación a cronologías antiguas, como los zigzags de Labarta, y cronologías más recientes, como el ídolo oculado de Barfaluy. El trazo fino se emplea de manera indistinta para motivos que responden al más puro esquematismo, como los cápridos de Barfaluy III, y para figuras seminaturalistas, como el cérvido de Quizans. En este sentido, el procedimiento del trazo fino no es exclusivo del arte Levantino, frente al trazo grueso empleado para el arte Esquemático, tal y como han

señalado Alonso y Grimal para otras áreas peninsulares (Alonso y Grimal, 1994: 17 y ss.; 2002). En cambio, otras técnicas aparecen con carácter anecdótico, como es el caso del silueteado mediante puntiformes o las manos en positivo.

El color más empleado es el rojo, en sus diferentes tonalidades. Aparece en todos los grupos y es la única gama utilizada en el conjunto del Mascún y El Codronazo. El negro alcanza porcentajes elevados en los grupos de Salvatierra de Esca y el Mont Roig y es el único color detectado en los yacimientos de Balcón de Forniello IV (Salvatierra del Esca) y Abric de la Diva (Mont Roig), ambos con un número elevado de figuras.

En cuanto a la distribución de estilos, sólo el núcleo del Vero presenta muestras de todos ellos. En todos los grupos predomina el estilo esquemático, si bien en el núcleo del Cinca-Ésera se aprecia un porcentaje destacado de tipos seminaturalistas. En cualquier caso, los motivos seminaturalistas aparecen siempre integrados en paneles de tipo esquemático.

Encontramos un elevado número de abrigos con menos de 20 motivos, mientras que un número reducido de estaciones presentan una gran profusión figurativa. En todos los grupos se documenta un abrigo con un número de unidades gráficas muy por encima del resto. En el caso de Salvatierra es Balcón de Forniello IV; en el Mascún, Cueva Pacencia; en el caso del grupo del Vero se registran dos abrigos con más de 40 figuras, Gallinero IIA y Mallata B; en la confluencia del Ésera-Cinca destaca el Remosillo y en el Embalse de Santa Ana, Monderes I. Además, en todos ellos se puede señalar una posición central con respecto al resto de abrigos del grupo, salvo en el caso de Remosillo.

En la mayoría de los abrigos se documentan varios temas. Cuando aparece una sola categoría de motivos, se trata en un alto porcentaje de motivos abstractos. Los cuadrúpedos son tema único en un solo abrigo (Arpán E1), mientras que los antropomorfos no se documentan solos en ningún caso.

Las representaciones antropomorfas tienen una presencia destacada en todos los grupos, salvo en el caso de Salvatierra de Esca, que en este y en otros aspectos difiere de las características generales observadas en los otros núcleos con pinturas. Los tipos antropomorfos representados muestran una gran variedad, sin que apreciemos el predominio de una forma específica. La diferenciación sexual viene marcada por la representación del

sexo masculino, mientras que no se han detectado figuraciones femeninas explícitas, como las que se documentan en otras áreas peninsulares. Es el caso del abrigo de Los Peñascales II, en el Monte Valonsadero (Soria), donde se observan varias figuras femeninas -con los senos figurados a modo de puntos-, ocupando una parte del panel diferenciada de la que ocupan las representaciones masculinas, separadas mediante una grieta (Gómez Barrera, 2001: 47).

Los motivos zoomorfos se registran en todos los grupos, salvo en el Mascún y en el Bubu (Arén). Responden en su práctica totalidad a representaciones de cuadrúpedos, aunque la especie sólo ha podido identificarse en un porcentaje muy bajo de las figuraciones. Aparecen siempre combinados con otras categorías de motivos y forman parte de todas las agrupaciones para las que se ha identificado un componente escénico.

Se ha podido señalar la presencia de escenas en muy pocos casos, la mayoría documentados en el grupo del Vero y sólo uno en el núcleo de la confluencia del Cinca-Ésera. Por otra parte, el tema representado se puede identificar en escasos ejemplos, como la captura del ciervo vivo en Mallata I o la escena de carácter agrícola de Remosillo, mientras que en la mayor parte de los casos sólo podemos señalar una agrupación homogénea de motivos. Las composiciones se asocian tanto a tipos esquemáticos como a seminaturalistas.

Los repintados y superposiciones son escasos en el área de estudio. Algunos de los repintados descritos en la bibliografía nos parece que corresponden a un corrimiento del pigmento, que queda de esta forma más diluido en los contornos de la figura, o bien a simples manchas, sin que hayamos podido determinar la superposición de motivos en los que se aprecie una modificación del estilo empleado en la grafía anterior.

Las superposiciones entre motivos de diferentes estilos se han documentado únicamente en dos abrigos, Regacens y Labarta. En Regacens se aprecia la superposición de trazos finos y lineales a un cáprido naturalista, mientras que en Labarta motivos esquemáticos aparecen por encima de cuadrúpedos naturalistas. La superposición de Labarta y la distribución de los motivos en Arpán L, donde los tipos levantinos ocupan el panel central y los de tipo esquemático se disponen en su periferia, parecen sugerir que, en nuestra zona de estudio, algunas de las grafías de estilo esquemático son posteriores a los motivos naturalistas.

Resulta imposible determinar la cronología de cada uno de los abrigos por separado, pero sí podemos apelar a ciertos indicadores cronológicos para tratar de precisar el marco temporal en que se desarrolló la pintura esquemática prehistórica en el conjunto del territorio. Los cantos pintados con motivos esquemáticos procedentes del yacimiento de Chaves permiten señalar que estas manifestaciones gráficas se iniciaron en el Neolítico Antiguo, mientras que la presencia de un motivo oculado en Barfaluy I apunta a una perduración de esta práctica al menos hasta la Edad del Bronce. A falta de representaciones de armas u otros elementos de cultura material que pudiesen actuar como marcadores temporales, por el momento resulta imposible realizar mayores precisiones cronológicas a partir del análisis iconográfico.

Si aceptamos una datación reciente para el yacimiento de Remosillo, o al menos para la escena del llamado panel de los carros, como ha sugerido M. Bea, necesariamente debemos aceptar la existencia de un ciclo esquemático en cronología plenamente histórica, que seguiría las convenciones representativas del Esquematismo prehistórico pero estaría reflejando una realidad material bien diferente. Por el momento no hemos podido detectar la existencia de grafías semejantes en otros enclaves, por lo que será necesario esperar a que nuevos descubrimientos contribuyan a clarificar este horizonte.

Debemos indicar que los abrigos con contenido complejo, entendiendo como tales aquellos en los que se aprecian paneles diferenciados espacial, técnica y temáticamente, aparecen de forma casi exclusiva en el núcleo del Vero. Fuera de este grupo sólo encontramos abrigos de este tipo en Remosillo y Monderes I. La yuxtaposición de diferentes paneles en distintos abrigos nos sugiere la frecuentación de los mismos en una amplia cronología, idea que estaría avalada igualmente por la abundancia de estaciones pintadas en la zona. En el resto de grupos, por el contrario, predominan los conjuntos “cerrados”, en los que la homogeneidad de las grafías dentro de un mismo abrigo induce a pensar en una actividad gráfica puntual.

Por otra parte, los motivos de estilo seminaturalista también aparecen únicamente en los grupos del Vero y la confluencia del Cinca-Ésera, lo cual podría indicar que se reproducen sólo en determinados momentos dentro de la evolución temporal del ciclo Esquemático, o bien que aparecen sólo en los núcleos en que este horizonte artístico experimenta un mayor

desarrollo. Asimismo, debemos tener en cuenta que los motivos de este estilo aparecen también en grupos con predominio de representaciones de tipo levantino.

En cuanto al análisis del contexto arqueológico general, creemos que la hipótesis que vincula el inicio del Esquematismo en el territorio con la llegada de los primeros pobladores neolíticos, defendida entre otros por Utrilla y Baldellou, es la que mejor se ajusta a la realidad arqueológica conocida en la actualidad para los sectores central y oriental de las Sierras Exteriores. Las dataciones radiocarbónicas, la distribución de los yacimientos neolíticos y los paralelos con materiales muebles -entre los cuales los cantos de Chaves ocupan un lugar destacado para nuestra área de estudio-, parecen apuntar en esta dirección. Esta tesis estaría reforzada por la estrecha vinculación de ciertos abrigos pintados y algunos yacimientos neolíticos. Es el caso de Remosillo en la confluencia del Cinca-Ésera y Huerto Raso o Chaves en el grupo del Vero. El avance en el estudio de las dinámicas de poblamiento prehistórico en las diferentes áreas de las Sierras Exteriores debería contribuir a establecer los límites de la perduración de esta manifestación gráfica.

Por otra parte, nuestro conocimiento del contexto arqueológico vinculado al grupo de Salvatierra de Esca es todavía muy preliminar debido a la falta de trabajos específicos en la zona. Los yacimientos conocidos en el entorno próximo parecen señalar hacia un uso funerario de las cavidades en cronologías de la Edad del Bronce. No conocemos depósitos arqueológicos asociados a los abrigos pintados y el análisis iconográfico no ofrece elementos que permitan precisar la cronología de las grafías.

Confiamos en que en los próximos años el desarrollo de las dataciones absolutas aplicadas al estudio de grafías postpaleolíticas pueda arrojar luz a una discusión que actualmente depende en gran medida del hallazgo de nuevos paralelos muebles bien datados y que constituye uno de los principales escollos en el avance de los estudios.

En cuanto a la contextualización del arte, hemos señalado los paralelos con los principales núcleos más próximos, como la comarca de La Noguera y los grupos turolenses, pero también otros menos cercanos, como el Monte Valonsadero en Soria o las pinturas de la Provenza francesa. Hemos querido insistir en la presencia de paralelos en el sur de Francia, pues a menudo se pasan por alto en los estudios comparativos para el arte rupestre, a pesar

de que la relación con este territorio durante el Neolítico sí se ha señalado para otras evidencias arqueológicas, como la industria lítica y la cerámica (Utrilla, 2002; Oms, 2017).

Asimismo, hemos querido apuntar la existencia de grafías comparables también en cronologías más antiguas que las comúnmente admitidas para el inicio del arte Esquemático. Recogemos con ello el resultado de algunos trabajos en los que se cuestiona el cese total del arte y se plantea una continuidad de la actividad gráfica después del Paleolítico (Bueno y Balbín, 2016). Somos conscientes de que el carácter simplificado de las grafías esquemáticas dificulta en gran medida el establecimiento de paralelos precisos pues, en muchos casos, no se puede determinar si nos encontramos ante un origen común o ante una simple convergencia de ideas. Por otra parte, la existencia de grandes vacíos temporales, para los que no se conocen grafías, plantea dudas sobre la existencia ininterrumpida de manifestaciones artísticas. El hallazgo de nuevos materiales en contextos bien datados permitirá cotejar los argumentos esgrimidos por los defensores de esta hipótesis que, en cualquier caso, no podemos dejar de mencionar.

El concepto de arte Esquemático es todavía un tanto indefinido. Tal vez sería más apropiado hablar de “los artes esquemáticos” en las Sierras Exteriores pirenaicas, reconociendo que, por el momento, no contamos con las evidencias necesarias para delimitar diferentes horizontes gráficos en el tiempo y el espacio. No obstante, y tras la caracterización del Esquematismo en el área de estudio expuesta hasta aquí, nos inclinamos por considerar que buena parte de los abrigos estudiados formarían parte de un mismo horizonte cultural. Las agrupaciones de abrigos como las de la Foz de Forniello, el Embalse de Santa Ana y, especialmente, el Vero nos indican la perduración del carácter simbólico de determinados espacios y de determinadas grafías, cuyo significado podría evolucionar con los propios grupos que las realizaron.

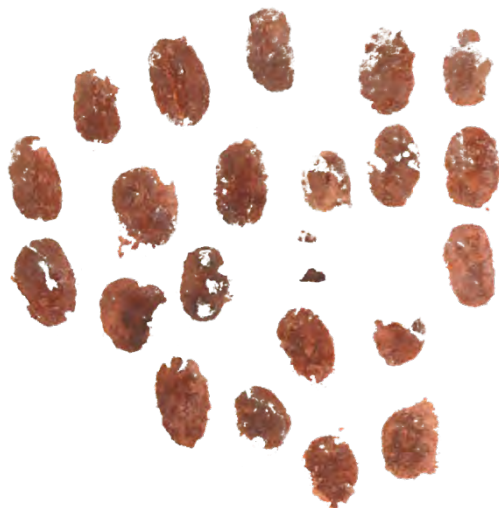
Mateo Saura (2012: 65 y ss.) lamentaba la falta de trabajos en los que se aborde el significado del arte prehistórico en los últimos años. Achacaba esta tendencia al predominio de estudios de tipo técnico, pero también a la aceptación de postulados clásicos que parecen inamovibles o, simplemente, a la falta de ideas novedosas. Frente a este panorama general, destacaba los trabajos de autores como Baldellou, Gómez Barrera o Jordán. En nuestro caso, y siguiendo a investigadores del arte postpaleolítico que admitieron la imposibilidad de alcanzar el significado último del arte rupestre prehistórico, como Acosta (1965: 107), no

pretendemos plantear una interpretación absoluta de las grafías esquemáticas. Por el contrario, querríamos llamar la atención sobre la inutilidad de plantear teorías universalistas. Algunos de los postulados clásicos, según expresión de Mateo Saura, lo son porque se ajustan a otras experiencias conocidas a nivel arqueológico o etnográfico. Nos parece injustificado el rechazo total de algunos autores hacia el carácter religioso de algunas grafías, pues consideramos que en las sociedades preilustradas las esferas funcional y religiosa no constituyen ámbitos excluyentes. Desde luego, sí coincidimos en el rechazo a cualquier teoría inamovible.

Por otra parte, sin perder de vista que los estudios de carácter técnico deben ser siempre un medio y no un fin último, no renunciamos a conocer ciertas “parcelas de significado” a través de ellos. La atención puesta en la distribución de los abrigos ha permitido determinar patrones en la selección de los espacios decorados. El reconocimiento del arte Megalítico como parte del fenómeno permitirá definir composiciones asociadas a esferas específicas, como el ámbito funerario. Para ello resulta necesario seguir indagando en los materiales disponibles con el objetivo de alcanzar una periodización más ajustada. A pesar de las críticas hacia el interés exclusivo por el estudio de la cronología, no cabe duda de que es un objetivo prioritario ya que si no podemos situar en el tiempo los abrigos pintados, no podemos tampoco determinar su sincronía para trazar la distribución espacial de las grafías en un determinado momento, ni tampoco podemos ponerlas en relación con sociedades y modelos económicos específicos.

Nuestra intención ha sido la de ofrecer un panorama actualizado de las manifestaciones gráficas esquemáticas en el ámbito de las Sierras Exteriores pirenaicas. Para ello se ha seguido un sistema de registro homogéneo y se han presentado los datos de manera sistemática, con el ánimo de contribuir a la investigación de este ciclo artístico a nivel general.

15. Compilation et quelques réflexions



La peinture Schématique constitue la principale manifestation artistique préhistorique dans les Sierras Exteriores pyrénéennes. Le nombre d'abris appartenant à d'autres cycles artistiques peut être considéré anecdotique par rapport au total de sites avec l'art Schématique. Nonobstant, les abris ne présentent pas une distribution homogène. La plupart des sites est concentrée dans le bassin de la rivière Vero, dans les contreforts orientaux de la Sierra de Guara. Les autres groupes présentent un nombre beaucoup plus faible de sites et ces sites, de son côté, ont moins de motifs peints. Néanmoins, les groupes définis dans les dernières années ont permis d'indiquer une répartition géographique beaucoup plus vaste pour ce type de manifestations graphiques dans la zone prépyrénéenne.

Le groupe du réservoir de Santa Ana agit comme le lien entre les peintures de la rivière Vero dans l'Ouest et les sites de Mont Roig et la région de La Noguera dans l'Est. Cet ensemble montre des parallèles avec les deux groupes, et les ressemblances sont notoires dans le cas du groupe catalan. Tous les deux présentent des caractéristiques communes, telles que la rareté de motifs pour chaque abri ou la prédominance des types abstraits.

Dans le groupe situé au confluent du Cinca et de l'Ésera, on ne connaît que trois sites peints, par le moment. Nonobstant, on peut signaler entre eux l'Abri de Remosillo, qui montre un ensemble de peintures très important. En plus, la découverte récente d'un abri

avec de l'art Schématique au Sud de la grotte de La Miranda a contribué à remplir le vide entre ces deux groupes et à nuancer l'isolement de La Miranda.

L'ensemble de Salvatierra de Esca se démarque, en plusieurs sens, des autres groupes avec peinture Schématique des Sierras Exteriores, au point que nous considérons que quelques sites pourraient correspondre à un autre cycle artistique. Quelques représentations ne se rattachent pas aux conventions stylistiques des horizons Paléolithique, Levantin ou Schématique, sans que l'on puisse faire plus de précisions. La situation géographique de Salvatierra, éloigné des autres groupes connus dans le territoire aragonais, permet de considérer une possible relation avec la région cantabrique, dont l'art Schématique est moins développé et montre des caractéristiques différenciées. Quoiqu'il en soit, aucun motif documenté dénote une chronologie plus ancienne ou plus récente par rapport à celle considérée pour les autres groupes, en l'état des connaissances.

Dans tous les cas, les abris montrent des caractéristiques communes pour tous les groupes, telles que la distribution préférentielle autour des ravins escarpés ou la sélection d'endroits qui présentent une altitude préminente par rapport à l'entourage.

Les représentations schématiques localisées dans les Sierras Exteriores pyrénéennes sont, pratiquement dans sa totalité, des peintures. Nonobstant, on constate diverses procédures techniques dans chaque groupe et même dans chaque abri. La technique la plus utilisée et que l'on documente dans tous les groupes, c'est le trait simple, alors que la combinaison de plusieurs techniques ne se recense que dans les ensembles où l'on trouve les plus grandes concentrations de motifs. On a constaté l'utilisation du trait fin pour des graphies de style schématique, subnaturaliste ou naturaliste. Le trait fin est documenté dans tous les groupes, sauf ceux du secteur oriental, Santa Ana, Mont Roig, Cova del Bubu et La Miranda. Cette ressource technique a été utilisée pour la représentation de motifs figuratifs et abstraits, ainsi que pour des types associés à des chronologies anciennes -tels que les zigzags de Labarta-, et plus récentes -comme l'idole de Barfaluy I-. Le trait fin a servi indistinctement pour motifs correspondant à un schématisme « pur », comme dans le cas des caprinés de Barfaluy III, ainsi que pour motifs subnaturalistes, tels que le cervidé de Quizans I. Par contre, il y a d'autres techniques dont la fréquence d'apparition est anecdotique, comme le contour réalisé par points ou les mains en positif.

La couleur la plus utilisée est le rouge, dans ses différentes tonalités. Cette couleur est documentée dans tous les groupes et c'est la seule dont on s'est servi dans l'ensemble du Mascún et dans l'Abri de El Codronazo. Le noir atteint une proportion élevée dans les groupes de Salvatierra de Esca et Mont Roig et c'est l'unique couleur dans les sites de Balcón de Forniello IV (Salvatierra de Esca) et Abric de la Diva (Mont Roig), tous les deux avec un grand nombre de motifs.

En ce qui concerne la répartition des styles, seulement le groupe du Vero présente des exemples de tous. Le style schématique prédomine dans tous les ensembles, même si dans le confluent du Cinca-Ésera on documente un pourcentage remarquable de types subnaturalistes. D'autre part, les motifs de style subnaturaliste s'intègrent toujours dans des panneaux de type schématique.

Une proportion importante des abris présente moins de 20 motifs, alors qu'il y a peu de sites avec une grande profusion de figures. En plus, dans tous les groupes on a documenté un abri avec un plus grand nombre d'unités graphiques par rapport aux autres sites. Dans le cas de Salvatierra de Esca c'est l'abri de Balcón de Forniello IV ; dans le Mascún, Cueva Pacencia ; dans le groupe du Vero on a remarqué l'existence de deux abris avec plus de 40 représentations, Gallinero IIA et Mallata B ; dans le confluent du Ésera-Cinca, c'est le Remosillo que se détache et dans le groupe de Santa Ana, l'abri de Monderes I. Pour tous ces sites on peut signaler une position centrale quant aux autres abris de son ensemble, excepté pour le cas du Remosillo.

On a documenté plusieurs thèmes pour la plupart des abris. Quand on comptabilise une seule catégorie de motifs, il s'agit en majorité de types abstraits. Les quadrupèdes sont l'unique thème dans un seul abri, Arpán E1, tandis que les anthropomorphes ne figurent seuls en aucun cas.

Les motifs anthropomorphes trouvent une représentation notable dans tous les groupes, sauf dans le cas de Salvatierra de Esca, qui diffère sur ce point et sur d'autres des caractéristiques générales observées pour les autres ensembles. Les types anthropomorphes présentent une grande variété, sans que l'on remarque la prédominance d'aucun en particulier. La différenciation sexuelle peut être déduite de la représentation du sexe masculin, alors que l'on n'a pas documenté des figurations qui puissent être qualifiées comme féminines,

comme celles trouvées dans autres sites péninsulaires. C'est le cas pour l'abri de Los Peñascales II, dans le Monte Valonsadero (Soria), où des figures féminines -avec des seins sous forme de points- ont été représentées dans une partie du panneau séparée de celle occupée par les figures masculines (Gómez Barrera, 2001 : 47).

Les motifs zoomorphes se documentent dans tous les groupes, sauf dans le Mascún et dans les cavités du Bubu (Arén). Il s'agit dans la plupart des cas de quadrupèdes, même si l'espèce n'a été identifiée que pour une proportion très faible des figurations. Ils apparaissent associés à autres catégories de représentations et font partie de tous les ensembles dont on a identifié un caractère scénique.

On a remarqué l'existence de scènes dans peu de cas, dont la plupart ont été documentés dans le groupe du Vero, alors qu'un seul exemple se situe dans le confluent du Cinca-Ésera. Par ailleurs, le thème représenté ne peut être identifié que pour quelques panneaux, la scène de la capture du cerf vivant de Mallata I ou la scène de type agricole de Remosillo. Par contre, normalement on ne peut signaler qu'un groupe homogène de figures. On doit remarquer que ces ensembles sont associés tant à motifs schématiques qu'à motifs subnaturalistes.

Les motifs repeints et les superpositions sont très rares dans la zone étudiée. On a révisé quelques superpositions publiées et on a considéré qu'ils correspondent en réalité à une coulée du pigment, qui apparaît plus dilué dans le contour de la figure. Dans d'autres cas, il s'agit de simples taches. On n'a pas documenté des superpositions de motifs qui supposent une modification du style de la figure antérieure.

Les superpositions entre motifs correspondant à des styles différents ont été documentées seulement à deux abris, Regacens et Labarta. À Regacens il y a des traits fins et linéaires qui se superposent à un capriné naturaliste, alors que à Labarta on voit des motifs schématiques au-dessus de quadrupèdes naturalistes. Cette superposition de Labarta et la répartition spatiale des figurations à Arpán L -dont les motifs levantins occupent le panneau central et ceux de style schématique se disposent autour-, semblent indiquer que, dans la zone de notre étude, quelques graphies de style schématique sont postérieures aux motifs naturalistes.

À l'heure actuelle, il n'est pas possible de préciser la chronologie pour chaque abri de manière individuelle, mais on peut signaler quelques indicateurs pour essayer d'établir le cadre temporel où s'est déroulée l'art schématique sur l'ensemble du territoire. Les galets peints avec motifs schématiques provenant de la grotte de Chaves permettent de déterminer que ces manifestations se sont initiées au Néolithique Ancien, alors que l'idole de Barfaluy I indique une perdurance de cette pratique au moins jusqu'à l'Âge du Bronze. À défaut de représentations d'armes ou d'autres éléments de culture matérielle qui puissent servir d'indicateurs de chronologie, pour l'instant on ne peut pas faire d'autres observations à partir de l'étude iconographique.

Si l'on accepte une datation récente pour le site de Remosillo ou, au moins, pour le panneau des « chariots », comme a suggéré M. Bea, on doit forcément accepter l'existence d'un cycle schématique dans une chronologie pleinement historique, avec des conventions de représentation pareilles à celles du Schématisme préhistorique mais qui seraient le reflet d'une réalité très différente. Pour le moment, on n'a pas détecté l'existence d'autres graphies similaires dans d'autres abris et par conséquent il faudra attendre des nouvelles découvertes qui contribueront à clarifier cet horizon.

Il faut remarquer que les abris contenant des groupements complexes, c'est à dire ceux avec plusieurs panneaux différenciés spatial et techniquement et par rapport aux thèmes représentés, apparaissent seulement dans le groupe du Vero. En dehors de cet ensemble les seules exceptions sont les abris de Remosillo (Cinca-Ésera) et Monderes I (Santa Ana). La juxtaposition de différents panneaux dans plusieurs abris pourrait indiquer la fréquentation de ces sites pendant une longue chronologie, une idée soutenue par la profusion d'abris peints dans cette zone. Dans les autres groupes il faut souligner la prédominance des ensembles « fermés », avec des graphies homogènes qui font penser à une activité graphique ponctuelle.

D'autre part, les motifs de style subnaturaliste sont également restreints aux groupes du Vero et le confluent du Cinca-Ésera, ce qui pourrait indiquer qu'ils sont peints seulement dans quelques moments du déroulement chronologique du cycle Schématique ou bien qu'ils sont exclusifs des ensembles où cet horizon artistique connaît un plus grand développement. En plus, il faut prendre en compte que les motifs de ce style sont présents aussi dans des groupes avec prédominance des figurations de type levantin.

En ce qui concerne le contexte archéologique général, nous pensons que l'hypothèse que met en relation le commencement du Schématisme dans ce territoire et l'arrivée des premières populations néolithiques, défendue entre autres auteurs par Utrilla et Baldellou, est la théorie la plus adaptée aux données connus en ce moment pour les secteurs central et oriental des Sierras Exteriores. Les datations radiocarboniques, la répartition spatiale des sites néolithiques et les parallèles avec des pièces d'art meuble -dont les galettes peintes de Chaves ont une grande importance pour notre territoire-, semblent aller dans cette direction. Cette hypothèse est renforcée par le lien entre certains abris peints et quelques sites néolithiques. C'est le cas de l'Abri de Remosillo dans le confluent du Cinca-Ésera et Huerto Raso ou Chaves pour le groupe du Vero. Le progrès des études du peuplement préhistorique dans les diverses zones des Sierras Exteriores devrait contribuer à délimiter la durée de cette manifestation graphique.

Quant au groupe de Salvatierra, notre connaissance du contexte archéologique est encore très préliminaire du fait du manque de travaux spécifiques dans la zone. Les sites connus dans son environnement proche indiquent un usage funéraire des cavités dans une chronologie de l'Âge du Bronze. On n'a pas trouvé des dépôts archéologiques associés aux abris peints et l'analyse iconographique n'offre pas des éléments pour préciser la chronologie des graphies.

On espère que dans les prochaines années le développement des datations absolues appliquées à l'étude des graphies postpaléolithiques pourra éclairer une discussion qu'actuellement dépend en grande partie de la découverte de nouveaux parallèles meubles datés et que représente un des principaux problèmes pour l'avancée des études.

Afin de contextualiser le Schématisme dans un cadre plus large, on a rapporté quelques parallèles avec les groupes les plus proches, comme la région de La Noguera ou les peintures de la Provence française. On a voulu insister sur les similitudes avec le sud de la France, étant donné qu'ils sont très souvent oubliés dans les études comparatives pour l'art rupestre, même si la relation entre ces deux territoires pendant le Néolithique a été déjà signalé pour d'autres matériaux archéologiques, telles que l'industrie lithique et la céramique (Utrilla, 2002 ; Oms, 2017).

De la même façon, on a voulu signaler l'existence de graphies comparables dans chronologies plus anciennes que celles normalement admises pour le début de l'art Schématique. On prend pour référence quelques travaux où l'on a mis en doute l'interruption totale de l'art, considérant une continuité de l'activité graphique après le Paléolithique (Bueno et Balbín, 2016). On est conscient que le caractère simplifié des graphies schématiques rend difficile la détermination de parallèles puisque, dans plusieurs cas, on ne peut pas décider s'il s'agit d'une origine commune ou bien d'une simple convergence d'idées. D'autre part, l'existence de grands vides temporels pour lesquels on ne connaît pas de graphies soulève des doutes sur l'existence ininterrompue des manifestations graphiques.

Le concept d'art Schématique est encore un peu indéfini. Peut-être qu'il serait plus convenable de parler « d'arts schématiques » dans les Sierras Exteriores pyrénéennes, en reconnaissant que, à l'heure actuelle, on ne compte pas sur des certitudes pour délimiter des différents horizons graphiques dans le temps et dans l'espace. Nonobstant, après avoir présenté les principales caractéristiques du Schématisme dans notre territoire, on tend à penser qu'une bonne partie des abris étudiés correspondraient à un même horizon culturel. Les groupements d'abris comme Foz de Forniello, Santa Ana et, spécialement, le Vero, indiquent la persistance du caractère symbolique de quelques espaces et quelques graphies, dont la signification pourrait se modifier avec les groupes qui les ont réalisées.

Mateo Saura (2012 : 65 y ss.) regrettait le manque de travaux où l'on s'occupe de la signification de l'art préhistorique, dans les dernières années. Cet auteur attribuait cette tendance à la prédominance des études de caractère technique, ainsi qu'à l'acceptation des postulats classiques et inamovibles et à la faute d'idées innovantes. Face à ce panorama général, Mateo Saura soulignait les travaux d'auteurs comme Baldellou, Gómez Barrera ou Jordán. Dans notre cas, suivant les chercheurs de l'art postpaléolithique qui ont admis l'impossibilité d'atteindre le sens de l'art rupestre préhistorique, comme Acosta (1965 : 107), on ne prétend pas de proposer une interprétation unique pour les graphies schématiques. Par contre, on voudrait attirer l'attention sur l'inutilité des théories universalistes. Quelques postulats classiques, selon l'expression de Mateo Saura, sont tels parce qu'ils ont des parallèles dans des expériences archéologiques et ethnographiques. Le refus total de la part de quelques auteurs au caractère religieux de certaines graphies nous paraît injustifiée, puisqu'on considère que dans les sociétés pre-Illustration les domaines fonctionnel et religieux n'étaient pas des milieux exclusifs. Bien entendu, on rejette le caractère inamovible de toute théorie.

D'autre part, sans perdre de vue que les études de type technique doivent être un moyen et ne pas une fin, on ne renonce pas à atteindre quelques aspects de la signification à travers eux. L'étude de la répartition spatiale des abris a permis de déterminer des modèles pour la sélection des espaces décorés. La reconnaissance de l'art Mégalithique comme une partie du phénomène permettra de définir l'association de certains groupements de motifs avec un domaine spécifique, comme le funéraire. C'est pour ça qu'il faut poursuivre l'investigation des matériaux disponibles afin d'atteindre une périodisation plus précise. Malgré les critiques à l'égard de l'attention exclusive à l'étude de la chronologie, sans aucun doute il s'agit d'un objectif prioritaire étant donné que si on peut pas situer dans le temps les abris peints, on ne peut pas non plus déterminer leur synchronisme pour délimiter la répartition spatiale des graphies dans un certain moment, ni les mettre en relation avec des sociétés et des modèles économiques spécifiques.

Notre intention a été d'offrir un panorama actualisé des manifestations graphiques schématiques dans le cadre de las Sierras Exteriores pyrénéennes. Pour cela on a suivi un système d'enregistrement homogène et on a présenté les données d'une manière systématique, dans le but de contribuer à la recherche de ce cycle artistique, au niveau général.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, P. (1965), “Significado de la Pintura Rupestre Esquemática”, *Zephyrus*, nº 16, pp. 107-118.
- Acosta, P. (1968), *La pintura rupestre esquemática en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Acosta, P. (1983), “Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 13-25.
- Acosta, P. (1984), “El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares”, en F. J. Fortea (coord.), *Francisco Jordá oblata: scripta praehistorica*, pp. 31-61.
- Alagón, A. (2002), *El arte rupestre en la Sierra de Guara: Marco geográfico y comunicaciones*, Universidad de Zaragoza, Trabajo inédito.
- Alcolea-González, J. J. y González-Sainz, C. (2015), “‘Science’ versus Archaeology: Palaeolithic Rock Art at the beginning of the 21st century”, en P. Bueno-Ramírez y P. G. Bahn (eds.), *Prehistoric Art as Prehistoric Culture. Studies in Honour of Professor Rodrigo de Balbín-Behrmann*, Oxford, Archaeopress, pp. 1-9.
- Alday, A., Pérez-Romero, A., Iriarte, E., Francés-Negro, M., Arsuaga, J. L., Carretero, J. M. (2017), “Pottery with ramiform-anthropomorphic decoration from El Portalón de Cueva Mayor site (Sierra de Atapuerca, Burgos) and the globalized symbolic world of the first Neolithic”, *Quaternary International*, doi 10.1016/j.quaint.2017.10.044.
- Alloza, R. (2013), “Caracterización del soporte rocoso del arte rupestre”, *Cuadernos de Arte Rupestre*, nº 6, pp. 69-75.
- Alloza, R., Arranz, R. E., González, J. M., Baldellou, V., Resano, M., Marzo, P. y Vanhaecke, F. (2009), “La conservación del arte rupestre: estudio de los factores de deterioro y de la composición química de los pigmentos”, en *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 años en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 317-325.
- Almagro, M. (1949), “Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín. La cueva de Doña Clotilde (Teruel)”, *Teruel*, nº 2, pp. 91-116.
- Almagro, M. (1954), “Las pinturas rupestres levantinas”, en *IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas*, Madrid.
- Almagro, M., Beltrán, A. y Ripoll, E. (1956), *Prehistoria del Bajo Aragón*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial de Teruel.

- Alonso, A. (1993), *La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Alonso, A. y Grimal, A. (1994), “El Arte Levantino o el “trasiego” cronológico de un arte prehistórico”, *Pyrenae*, nº 25, pp. 51-70.
- Alonso, A. y Grimal, A. (1996), *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, Barcelona.
- Alonso, A. y Grimal, A. (2001), “La pintura rupestre prehistórica”, en J. Giralt (coord.), *La Noguera antiga. Des dels primers pobladors fins als visigots*, Museu d’Arqueologia de Catalunya, Museu de la Noguera, Ajuntament de Balaguer, pp. 96-115.
- Alonso, A. y Grimal, A. (2002), “Técnicas Pictóricas y Gráficas en el arte Parietal Postpaleolítico de Albacete”, en *II Congreso de Historia de Albacete. I. Arqueología y Prehistoria*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, pp. 59-62.
- Andrés, T. (1975), “La estación megalítica de Cornudella. Arén (Huesca)”, *Noticiario arqueológico hispánico. Prehistoria*, nº 4, pp. 255-256.
- Angás, J. (2012), “Nuevas técnicas de documentación geométrica y análisis del arte rupestre”, en M^a N. Juste (ed.), *Jornadas técnicas para la gestión del arte rupestre, Patrimonio Mundial. Parque Cultural del Río Vero. Alquézar, Huesca, Comarca de Somontano de Barbastro*, pp. 61-71.
- Angás, J. (2016), *Documentación geométrica del patrimonio cultural: análisis de las técnicas, ensayos y nuevas perspectivas*, Caesaraugusta, 86, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Angás, J. y Bea, M. (2015), “Propuesta conceptual y metodológica en la documentación gráfica y geométrica del arte rupestre: proyecto ARAM (Arte Rupestre y Accesibilidad Multimedia)”, en M^a A. Medina-Alcaide, A. J. Romero, R. M^a Ruiz-Márquez y J. L. Sanchidrián (coords./eds), *Sobre rocas y huesos: las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*, UCO Press, Editorial de la Universidad de Córdoba, Patronato de la Cueva de Nerja, pp. 344-361.
- Angás, J., Bea, M. y Royo, J.I. (2013), “Documentación geométrica mediante tecnología láser escáner 3D del arte rupestre en la cuenca del Matarraña (Teruel)”, *Cuadernos de Arte Rupestre*, nº 6, pp. 91-101.
- Aparicio Pérez, J. (2001), “Datos objetivos para la cronología y periodización del arte prehistórico postpaleolítico”, *Quad. Preh. Arq. Cast.*, 22, pp. 7-12.

- Ayuso, P. y Painaud, A. (1997), “Pinturas esquemáticas en Rodellar (Huesca)”, *Revista de Arqueología*, Año 18, nº 194, p. 64.
- Ayuso, P., Calvo, M^a J. y Painaud, A. (2017), “El conjunto de los abrigos pintados de la partida de Litonares (Os Litonars), Asque-Colungo (municipio de Colungo, Huesca), *Bolskan*, nº 26, pp. 31-52.
- Balbín Behrmann, R. de (1989), “El arte megalítico y esquemático del Cantábrico”, en M. R. González (ed.), *Cien años después de Santuola: estudios en homenaje a Marcelino Sanz de Santuola en el centenario de su muerte*, Santander, Diputación Regional de Cantabria, Consejería de Cultura, Educación y Deporte, pp. 15-96.
- Balbín Behrmann, R. de (2009), “El Arte Rupestre Paleolítico al aire libre en la Península Ibérica”, en R. de Balbín (ed.), *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, pp. 17-54.
- Balbín, R. de y Bueno, P. (2016), “El arte esquemático y megalítico del centro del Cantábrico: Cantabria”, en M. L. Serna, A. Martínez y V. Fernández (coords.), *Después de Altamira: arte y grafismo rupestre Post-Paleolítico en Cantabria*, Santander, Acanto, pp. 25-43.
- Baldellou, V. (1979), “El descubrimiento de los abrigos pintados de Villacantal, en Asque (Colungo-Huesca)”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, nº. 6, pp. 31-38.
- Baldellou, V. (1982), “Los abrigos pintados del río Vero”, *Revista de Arqueología*, 3, nº 23, pp. 6-13.
- Baldellou, V. (1983), “El arte esquemático y su relación con el levantino en la cuenca alta del Vero (Huesca)”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 113-115.
- Baldellou, V. (1984/1985), “El arte rupestre post-paleolítico de la zona del río Vero (Huesca)”, *Ars Praehistorica*, nº 3/4, pp. 111-137.
- Baldellou, V. (1985a), “El arte rupestre postpaleolítico del Alto Aragón en el contexto del arte rupestre levantino y esquemático”, en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 33-45.
- Baldellou, V. (1985b), “La Cueva del Forcón (La Fueva-Huesca)”, *Bolskan*, nº 1, pp. 149-175.
- Baldellou, V. (1986-87), “El conjunto de pinturas rupestres post-paleolíticas de la cuenca del Vero (Huesca)”, *Bajo Aragón, Prehistoria*, nº 7-8, pp. 75-84.
- Baldellou, V. (1987a), “Arte rupestre en la región pirenaica”, en *Arte Rupestre en España*, Madrid, Zugarto, pp. 66-77.

- Baldellou, V. (1987b), “Avance al estudio de la Espluga de la Puyascada”, *Bolskan*, nº 4, pp. 3-42.
- Baldellou, V. (1988), “Algunas reflexiones sobre el arte rupestre, a través de dos fragmentos impresos de la cueva de Chaves (Huesca)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria*, t. I, pp. 253-267.
- Baldellou, V. (1989), “Las pinturas rupestres del río Vero (Huesca)”, *Annales*, nº 6, pp. 69-86.
- Baldellou, V. (1991a), *Los covachos pintados de Mallata I y de Mallata B-1 (Pinturas rupestres del río Vero)*, Parques Culturales de Aragón, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- Baldellou, V. (1991b), “Memoria de las actuaciones de 1986 y 1987 en la zona del río Vero (Huesca)”, *Arqueología Aragonesa, 1986-1987*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 13-17.
- Baldellou, V. (1991c), *Guía Arte Rupestre Río Vero*, Diputación General de Aragón.
- Baldellou, V. (1992), *Los covachos pintados de la partida de Barfaluy*, Parques Culturales de Aragón, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- Baldellou, V. (1994), “Algunos comentarios sobre el Neolítico en Aragón”, *Bolskan*, nº 11, pp. 33-51.
- Baldellou, V. (1999), “Cuestiones en torno a las pinturas rupestres post-paleolíticas en Aragón”, *BARA*, nº 2, pp. 67-85.
- Baldellou, V. (2000), “Art rupestre a l’Aragó: noves línies d’investigació”, *Cota Zero*, nº 16, pp. 85-95.
- Baldellou, V. (2006), “El arte rupestre prehistórico”, en M^a N. Juste (coord.), *Comarca de Somontano de Barbastro*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 55-66.
- Baldellou, V. (2009), “El Arte Rupestre en el Parque Cultural del Río Vero”, en M^a N. Juste e I. Pardinilla (coord.), *Arte Rupestre en el Río Vero*, Barbastro, Comarca de Somontano de Barbastro, pp. 18-95.
- Baldellou, V. (2013), “Arte esquemático en la Cuenca del Ebro. Parte 1^a: concepto, temas y cronología”, en J. Martínez García y M. S. Hernández Pérez (coords.), *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*, Ayuntamiento de Vélez-Blanco, pp. 213-222.

- Baldellou, V. y Barril, M. (1981-1982), “Los materiales arqueológicos de la Cueva de la Miranda (Palo, Huesca) en el Museo de Huesca”, *Pyrenae*, nº 17-18, pp. 55-82.
- Baldellou, V. y Ramón, N. (1995), “Estudio de los materiales cerámicos neolíticos del conjunto de Olvena”, *Bolskan*, nº 12, pp. 105-169.
- Baldellou, V. y Utrilla, P. (1999a), “Le Néolithique en Aragon”, en J. Vaquer (ed.), *Le Néolithique du Nord-Ouest méditerranéen*, XXIV Congrès Préhistorique de France, Carcassonne, pp. 223-237.
- Baldellou, V. y Utrilla, P. (1999b), “Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias”, *Bolskan*, nº 16, pp. 21-37.
- Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a J. (1982), “Los abrigos pintados esquemáticos de Quizans, Cueva Palomera y Tozal de Mallata”, *Bajo Aragón, Prehistoria*, nº 4, pp. 27-67.
- Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a J. (1983a), “Las pinturas esquemáticas del Tozal de Mallata (Asque-Colungo. Huesca)”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 123-129.
- Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a J. (1983b), “Las pinturas esquemáticas de Quizans y Cueva Palomera (Alquézar. Huesca)”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 117-122.
- Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a J. (1985), “Las pinturas esquemáticas de Mallata B (Huesca)”, *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 4, pp. 17-36.
- Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a J. (1986), “Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero”, en *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 115-133.
- Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a J. (1988), “Los covachos pintados de Lecina Superior, del Huerto Raso y de la Artica de Campo (Huesca)”, *Bolskan*, nº 5, pp. 147-174.
- Baldellou, V., Ayuso, P., Painaud, A. y Calvo, M^a J. (2000), “Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)”, *Bolskan*, nº 17, pp. 33-86.
- Baldellou, V., Calvo, M^a J., Juste, M.N. y Pardinilla, I. (2009), *Arte Rupestre en el Río Vero*, Barbastro, Comarca de Somontano de Barbastro.
- Baldellou, V., Mestres, J., Martí, B. y Juan-Cabanilles, J. (1989), *El Neolítico Antiguo. Los primeros agricultores y ganaderos en Aragón, Cataluña y Valencia*, Huesca, Diputación de Huesca.

- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1986-89), “Las pinturas esquemáticas de la partida de Barfaluy (Lecina-Bárcabo. Huesca)”, *Empúries*, nº 48-50, 1, pp. 64-83.
- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1993a), “Las pinturas rupestres del barranco de Arpán (Aque-Colungo. Huesca)”, *Bolskan*, nº 10, pp. 31-96.
- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1993b), “Las pinturas rupestres de la cueva de Regacéns (Asque-Colungo, Huesca)”, *Bolskan*, nº 10, pp. 97-144.
- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1996), “Las pinturas rupestres de Remosillo, en el congosto de Olvena (Huesca)”, *Bolskan*, nº 13, pp. 173-215.
- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1997a), “Las pinturas rupestres de los covachos de La Raja (Santa Eulalia de la Peña-Nueno. Huesca)”, *Bolskan*, nº 14, pp. 29-41.
- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1997b), “Las pinturas rupestres del barranco del Solencio (Bastarás-Casbas de Huesca)”, *Bolskan*, nº 14, pp. 43-60.
- Barandiarán, I. (1976), “Materiales arqueológicos del Covacho del Huerto Raso (Lecina, Huesca)”, *Zephyrus*, nº 36-37, pp. 217-223.
- Barandiarán, I. (1987), “Algunos temas no figurativos del arte mueble prehistórico”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, Vol. 17, pp. 59-79.
- Barroso Ruiz, C. (1983), “Tipología de ídolos oculados en pintura rupestre esquemática en Andalucía”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 131-136.
- Bea, M. (2012a), “Documentando el arte rupestre pictórico en Aragón”, en M^a N. Juste, M^a A. Pereta, J. I. Royo y J. Andrés (dirs.), *Jornadas técnicas para la gestión del arte rupestre, Patrimonio Mundial*, Huesca, Comarca del Somontano de Barbastro, pp. 54-60.
- Bea, M. (2012b), *Arte rupestre de la Comarca del Matarraña/Matarranya*, Teruel, Comarca del Matarraña y Dirección General de Bellas Artes.
- Bea, M. (2012c), “Nuevas perspectivas de análisis para el arte levantino del Maestrazgo. Los abrigos del Arquero y del Torico (Castellote, Teruel)”, *Zephyrus*, nº 70, pp. 49-67.
- Bea, M. (2013a), *Val del Charco del Agua Amarga. 1913-2013. Centenario de un descubrimiento*, Alcañiz, Comarca del Bajo Aragón.
- Bea, M. (2013b), “Arte rupestre esquemático pre-histórico. Nueva interpretación de los carros de Remosillo (Olvena, Huesca)”, en J. Martínez y M. Hernández (coords.), *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica: Comarca de Los*

- Vélez, 5-8 de mayo 2010, Vélez-Blanco, Almería, Ayuntamiento de Vélez-Blanco, pp. 243-251.
- Bea, M. (2014), “Elementos líticos pulimentados y cantos con ocre de los abrigos de Forcas I y II”, en P. Utrilla y C. Mazo (eds.), *La Peña de las Forcas (Graus, Huesca): un asentamiento estratégico en la confluencia del Ésera y el Isábena*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 227-237.
- Bea, M. y Angás, J. (2013), “Reestudio de los conjuntos rupestres de Las Tajadas de Bezas (Teruel)”, *Cuadernos de Arte Rupestre*, nº 6, pp. 129-145.
- Bea, M. y Angás, J. (2014), “Global review of the rock art shelters of El Arrastradero (Albarracín, Teruel, Spain)”, en *XVII World UISPP Congress*, Burgos.
- Bea, M. y Angás, J. (coords.) (2015), *Las pinturas rupestres de Bezas y Tormón (Teruel)*, Teruel, Parque Cultural de Albarracín.
- Bea, M. y Angás, J. (2016), “Nuevos planteamientos para el arte rupestre de la Sierra de Albarracín”, en J. I. Lorenzo y J.M. Rodanés (eds.), *I Congreso CAPA Arqueología Patrimonio Aragonés: actas, 24 y 25 de noviembre de 2015*, Zaragoza, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón, pp. 121-129.
- Bea, M. y Utrilla, P. (2015), “Novedades en el arte rupestre de Aragón”, en M^a A. Medina-Alcaide, A.J. Romero, R.M^a Ruiz-Márquez, J.L. Sanchidrián (coords./eds.), *Sobre rocas y huesos: las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*, pp. 172-191.
- Bea, M., Royo, J. I., Gisbert, M. (2013), “Un Nuevo grupo de Arte Esquemático en el Pirineo occidental aragonés: el núcleo de Salvatierra de Escá (Zaragoza)”, en J. Martínez y M. Hernández (coords.), *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica: Comarca de Los Vélez, 5-8 de mayo 2010*, Vélez-Blanco, Almería, Ayuntamiento de Vélez-Blanco, pp. 253-262.
- Bea, M., Utrilla, P. y Lanau, P. (2015), “Arte postpaleolítico visible y restringido. Arte Levantino vs Esquemático en Aragón (España)”, en H. Collado y J. J. García Arranz (eds.), *Actas del XIX International Rock Art Conference IFRAO. Symbols in the Landscape: Rock Art and its Context*, ARKEOS, nº 37, pp. 1307-1314.
- Bea, M., Utrilla, P. y Lanau, P. (2016), “En la frontera del arte Levantino. El abrigo de Montderes en el Noguera Ribagorzana (Castillonroy, Huesca)”, *Pyrenae*, nº 47, 2, pp. 7-26.

- Bea, M., Domingo, R., Uribe, P., Reklaityte, I. y Fatás, L. (2009), “Actuaciones arqueológicas en los abrigos de Roca dels Moros y Els Gascons (Cretas, Teruel) y de La Fenellosa (Beceite, Teruel)”, *Salduie*, nº 9, pp. 393-418.
- Bea, M., Domingo, R., Pérez, F., Uribe, P. y Reklaityte, I. (2011), “La Ambrolla (La Muela, Zaragoza)”, en J. Bernabeu, M. A. Rojo y Ll. Molina (coords.), *Las primeras producciones cerámicas: el VI milenio cal AC en la Península Ibérica*, Saguntum, Extra-12, pp. 145-146.
- Bécares Pérez, J. (1983), “Hacia nuevas técnicas de trabajo en el estudio de la pintura rupestre esquemática”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 137-148.
- Bécares, J. (1990), “Uniformidad conceptual en los ídolos del Calcolítico peninsular”, *Zephyrus*, nº 43, pp. 87-94.
- Bednarik, R. G. (1995), “The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Paleolithic rock-art”, *Antiquity*, nº 69, pp. 877-883.
- Beltrán, A. (1967), “Pinturas esquemáticas de La Fenellosa en Beceite (Teruel)”, *Caesar Augusta*, nº 29-30, pp. 99-107.
- Beltrán, A. (1968), *Arte rupestre levantino*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras. Seminario de Prehistoria y Protohistoria.
- Beltrán, A. (1971a), “Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)”, *Publicaciones del Seminario de Arqueología y Numismática Aragonesa*, nº 35-35, pp. 71-99.
- Beltrán, A. (1971b), “Avance al estudio de las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)”, en *Homenaje a Don José Esteban Uranga*, Pamplona, Aranzadi, pp. 434-439.
- Beltrán, A. (1972), *Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)*, *Monografías Arqueológicas*, 13, Zaragoza, Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Zaragoza.
- Beltrán, A. (1980), “Sobre los nuevos descubrimientos de arte rupestre en Colungo (Huesca, España)”, en *Centenaire de l'enseignement de la Préhistoire à Toulouse, Travaux de l'Institut d'art préhistorique*, nº 22, pp. 149-156.
- Beltrán, A. (1982), *De cazadores a pastores: El arte rupestre del Levante español*, Madrid, Ed. Encuentro.
- Beltrán, A. (1985), “Forau del Cocho (Estadilla, Huesca)”, *Arqueología Aragonesa*, p. 273.
- Beltrán, A. (1986), *El arte rupestre en la provincia de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel.

- Beltrán, A. (1989a), *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*, Zaragoza, Ibercaja.
- Beltrán, A. (1989b), “Digresiones sobre el arte esquemático de aspecto prehistórico y sus versiones medievales y modernas: problemas de método”, *Aragón en la Edad Media*, nº 8. *Homenaje al profesor emérito Antonio Ubieta Arteta*, Zaragoza, pp. 97-111.
- Beltrán, A. (1989c), *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Beltrán, A. (1990), “Las figuras “seminaturalistas” y los signos geométricos de los abrigos del “Forau del Cocho”, en Estadilla (Huesca): problemas en torno al arte “Esquemático””, *Archivo de Prehistoria Levantina*, Vol. 20, pp. 279-298.
- Beltrán, A. (1993), *Arte prehistórico en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja.
- Beltrán, A. (1998), *Arte prehistórico en la Península Ibérica*, Servei d’Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló.
- Beltrán, A. (2001), “Divagaciones sobre el arte postpaleolítico español: estado de la cuestión”, *Quad. Preh. Arq. Cast.*, nº 22, pp. 33-44.
- Beltrán, A. (2002), *Mito, misterio y sacralidad. La pintura prehistórica aragonesa*, Biblioteca aragonesa de cultura, nº 9, Ibercaja, Zaragoza.
- Beltrán, A. (dir.) (2005), *Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del Río Martín*, Ariño, Asociación Parque Cultural del Río Martín.
- Beltrán, A. y Baldellou, V. (1980), “Avance al estudio de las cuevas pintadas del Barranco de Villacantal”, *Altamira Symposium*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- Beltrán, A. y Royo, J. (1995), *Las pinturas esquemáticas del frontón de la tía Chula (Oliete) y del recodo de los Chaparros (Albalate del Arzobispo)*, Colección Parque Cultural del río Martín, Teruel.
- Beltrán, A. y Royo, J. (1996), *Las pinturas rupestres de la Cañada de Marco. Alcaine. Teruel: Revisión del abrigo*, Colección Parque Cultural del río Martín, Teruel.
- Beltrán, A. y Royo, J. (1997), *Los abrigos Prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel)*, Colección Parque Cultural del río Martín, Zaragoza.
- Beltrán, A. y Royo, J. (1998), *Las pinturas rupestres de la cabecera del barranco del Mortero. Alacón (Teruel)*, Colección Parque Cultural del río Martín, Teruel.

- Bergmann, L. (2009), “El arte rupestre paleolítico del extremo sur de la Península Ibérica y la problemática de su conservación”, *Almoraima*, nº 39, pp. 45-66.
- Bernabeu, J. (2002), “The social and symbolic context of Neolithization”, *Saguntum Extra*, Vol. 5, pp. 209-234.
- Blanc, C. y Bauer, J. (1998), “La peinture schématique d’Aydius (Pyrénées-Atlantiques)”, *Archéologie des Pyrénées Occidentales et des Landes*, T. 17, pp. 39-46.
- Bosch Gimpera, P. (1968), “La chronologie de l’art rupestre seminaturaliste et schématique de la Péninsule Ibérique”, *La Préhistoire. Problèmes et tendances*, París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 71-75.
- Bosch Gimpera, P. (1970), “Chronologie de l’Art Levantin espagnol”, *Valcamonica Symposium*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, pp. 69-77.
- Breuil, H. (1933), *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. T. I. *Au Nord du Tage*, Fondation Singer-Polignac.
- Breuil, H. (1933-1935), *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*, París, Imprimerie Lagny.
- Breuil, H. y Cabré, J. (1909), “Les peintures rupestres du Bassin Inferieur de l’Ebre: I. Les roches peintes de Calapatá à Cretas (Bas Aragon); II. Les fresques à l’air libre de Cogul, province de Lérida (Catalogne)”, *L’Anthropologie*, nº 20, pp. 1-21.
- Briet, L. (1905), *Voyage au Barranco de Mascun*, Pau.
- Briet, L. (1907), “Le bassin supérieur du rio Vero”, *Annales de la Société Historique et Archéologique de Château-Thierry*, pp. 51-139.
- Broglio, A. y Dalmeri, G. (coord.) (2005), *Pitture paleolitiche nelle prealpi venete. Grotte di Fumane e Riparo Dalmeri*, Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona, 2, Serie Sezione Scienze dell’Uomo, 9.
- Bueno, P. y Balbín, R. de (2016), “De cazadores a productores. Transiciones y tradiciones”, en *Del neolític a l’edat del bronze en el Mediterrani occidental. Estudis en homenatge a Martí Oliver*, Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia. Serie de Trabajos Varios, nº 119, Valencia, pp. 465-480.
- Bueno, P., Balbín, R. de, Barroso, R. (2007), “Chronologie de l’art Mégalithique ibérique: C¹⁴ and archaeological contexts”, *L’Anthropologie*, nº 111 (4), pp. 590-654.
- Bueno, P., Balbín, R. de, Barroso, R., Carrera, F. y Hunt, M. A. (2016), “El arte y la plástica en el Tholos de Montelirio”, en A. Fernández, L. García y M. Díaz-Zorita (coords.)

- Montelirio. Un gran monumento megalítico de la Edad del Cobre*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 365-405.
- Caballero Klink, A. (1983), *La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincial de Ciudad Real) y su contexto arqueológico*, Estudios y Monografías, nº 9, Museo de Ciudad Real, Ciudad Real.
- Cabré, J. (1909-1910), *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, Vol. 01TF, inédito.
- Cabré, J. (1914), *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo sur de España (Laguna de la Janda)*, Madrid, Museo de Ciencias Naturales, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, nº 3.
- Cabré, J. (1915), *El arte rupestre en España: regiones septentrional y oriental*, Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- Cacho, C. y Ripoll, S. (1987), “Nuevas piezas de arte mueble en el Mediterráneo español”, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 44, nº 1, pp. 35-62.
- Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza.
- Carr, C. y Neitzel, J. E. (1995), “Integrating Approaches to Material Style in Theory and Philosophy”, en C. Carr y J. E. Neitzel (eds.), *Style, Society, and Person*, Nueva York, Plenum, pp. 3-25.
- Carrasco, J. y Pastor, M. (1983), “Aproximación al fenómeno esquemático en la cuenca alta del Guadalquivir”, *Actas del Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático en la Península Ibérica (Salamanca, 1982)*, *Zephyrus*, nº 36, Salamanca, pp. 167-177.
- Carrasco Rus, J., Navarrete Enciso, M. S. y Pachón Romero, J. A. (2006a), “Las manifestaciones rupestres esquemáticas y los soportes muebles en Andalucía”, en J. Martínez y M. S. Pérez (coord.), *Actas del Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 85-118.
- Carrasco Rus, J., Navarrete Enciso, M. S. y Pachón Romero, J.A. (2006b), “El esquematismo en Andalucía centro-oriental: soporte rupestre y soportes muebles. Actualización del registro mueble y estado de la cuestión”, *Revista del Centro de Estudios de Granada y su Reino*, nº 19, pp. 15-44.

- Carrasco, J., Pachón, J. A. y Gámiz, J. (2012), “Las cerámicas pintadas en Andalucía y sus contextos arqueológicos”, *Antiquitas*, nº 24, pp. 17-79.
- Carrasco, J., Carrasco, E., Medina, J., y Torrecillas, J. F. (1985), *El fenómeno rupestre esquemático en la cuenca alta del Guadalquivir. I. Las Sierras Subbéticas*, Prehistoria Giennense, nº 1, Granada.
- Carravedo, M., Collados, E., Cuchí, J. A., Martí, M. (2006), “Estudio de la Cuenca del Vero. Geología, hidrología, climatología y botánica”, *Revista del Centro de Estudios del Somontano de Barbastro*, nº 8, Barbastro, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 7-28.
- Carrera, F. y Fábregas, R. (2002), “Datación radiocarbónica de pinturas megalíticas del Noroeste peninsular”, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 59, nº 1, pp. 157-166.
- Castells i Camp, J. (dir.) (1990), *Corpus de pintures rupestres. Vol. 1, La conca del Segre*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Servei d'Arqueologia.
- Castells i Camp, J. (dir.) (1994), *Corpus de pintures rupestres. Vol. 2, Area central i meridional*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Servei d'Arqueologia.
- Cauvin, J. (1994), *Naissance des divinités. Naissance de l'agriculture. La révolution des symboles au Néolithique*, París, CNRS Éditions.
- Clegg, J. K. (1977), “The meaning of schematisation”, en P. J. Ucko (ed.), *Form in indigenous art: schematization in the art of Aboriginal Australia and prehistoric Europe*, Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies; London: Duckworth, pp. 21-27.
- Cobas Fernández, I. (2003), “Formas de representar, mirar e imaginar: metodología para el estudio de la decoración geométrica en la prehistoria reciente”, en T. Tortosa y J.A. Santos, *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*, Italia, L'Erma di Bretschneider, pp. 17-40.
- Collado, H. (2009), “Propuesta para la clasificación funcional y cronológica del arte rupestre esquemático a partir del modelo extremeño”, en R. Cruz-Auñón y E. Ferrer (coord.), *Estudios de Prehistoria y Arqueología en homenaje a Pilar Acosta Martínez*, Serie: Historia y Geografía, nº 145, Universidad de Sevilla, pp. 89-108.
- Collado, H. y García, J. J. (2013), “Reflexiones sobre la fase inicial del arte rupestre esquemático en Extremadura a raíz de las recientes investigaciones”, en J. Martínez y M. S. Hernández (coord.), *Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez, 5-8 de Mayo 2010*, Ayuntamiento de Vélez Blanco, pp. 287-299.

- Collado, H., García, J. J. y Aguilar, J. C. (2015), *Corpus de Arte Rupestre en Extremadura, Vol. III. Arte Rupestre en el Parque Nacional de Monfragüe (Término Municipal Torrejón el Rubio)*, Gobierno de Extremadura.
- Clemente, I., Gassiot, E., Rey, J., Mazzucco, N. y Obea, L. (2014), “‘Cort o ‘Transito’ -Coro Trasito- o corral del tránsito: una Cueva pastoril del Neolítico antiguo en el corazón del Sobrarbe”, en I. Clemente, E. Gassiot y J. Rey (eds.), *Sobrarbe antes de Sobrarbe. Pinceladas de historia de los Pirineos*, Centro de estudios de Sobrarbe, pp. 11-32.
- Costa, P. (2016), “Le pitture rupestri dell’Italia Meridionale: dal Neolitico all’Età del Bronzo”, *Analysis Archaeologica*, Vol. 2, pp. 55-181.
- Cruz Berrocal, M. (2004), *Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina*, Memoria para optar al Grado de Doctor, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Prehistoria.
- D’Errico, F. y Possenti, L. (1999), “L’art mobilier épipaléolithique de la Méditerranée occidentale: comparaisons thématiques et technologique”, en *Les facies leptolithiques du Nord-Ouest méditerranéen: XXIVe Congrès préhistorique de France*, Carcassonne, 1994, pp. 93-116.
- Dalmeri, G. y Neri, S. (2008), “Riparo Dalmeri: l’uomo e due stili di raffigurazione. Analisi formale di quattro pietre decorate con figure antropomorfe”, *Preistoria Alpina*, n° 43, pp. 299-315.
- Dalmeri, G. y Neri, S. (2011), “La pietra dipinta RD 303 di Riparo Dalmeri”, *Preistoria Alpina*, n° 45, pp. 119-125.
- Dalmeri, G., Cusinato, A., Bassetti, M., Kompatscher, K. y M. (2004), “L’art mobilier épigravettien de l’abri Dalmeri (Trente, Italie du Nord)”, *INORA*, n° 40, pp. 15-24.
- Dalmeri, G., Cusinato, A., Kompatscher, K., Hrozný, M., Bassetti, M. y Neri, S. (2012), “Le pietre con pitture in ocre di Riparo Dalmeri (Trento). Sviluppi delle ricerche sull’arte e la ritualità del sito epigravettiano”, *Preistoria Alpina*, n° 46 (II), pp. 31-40.
- Dalmeri, G., Neri, S., Bassetti, M., Cusinato, A., Kompatscher, K. y Hrozný Kompatscher, N. M. (2011), “Riparo Dalmeri: le pietre dipinte dell’area ritual”, *Preistoria Alpina*, n° 45, pp. 67-117.

- Díaz-Andreu, M. (2002), “La Arqueología imperialista en España: extranjeros vs. Españoles en el estudio del arte prehistórico de principios del siglo XX”, en M. Díaz-Andreu, *Historia de la Arqueología. Estudios*, Ediciones Clásicas, cap. 5, pp. 105-122.
- Díaz-Andreu, M. (2012), “Cien años en los estudios de pintura rupestre post-paleolítica en la investigación española”, en J. J. García Arranz, H. Collado, G. Nash (coords.), *The Levantine question*, Budapest, Archaeolingua Alapítvány. Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 23-54.
- Díez-Coronel i Montull, L. (1979), “Pinturas rupestres esquemáticas en el Valle del Segre (Lérida)”, *XV Congreso Nacional de Arqueología: Lugo, 1977*, Zaragoza, Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales, pp. 409-428.
- Díez-Coronel i Montull, L. (1985), “Pinturas rupestres esquemáticas en la Cova del Tabac, en Camarasa (Lérida)”, en *XVII Congreso Nacional de Arqueología (Logroño, 1983)*, Zaragoza, Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales, pp. 161-170.
- Domingo, I. (2005), *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*, Tesis Doctoral, Valencia, Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.
- Domingo, I. (2012), “A Theoretical Approach to Style in Levantine Rock Art”, en J. McDonald y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Blackwell, pp. 263-275.
- Domingo, I. y Bea, M. (2017), “From Science to Heritage. New challenges for World Heritage Rock Art Sites in Mediterranean Spain in the Twenty-First Century”, en L. M. Brady y P. S. T. Taçon, *Relating to Rock Art in the Contemporary World*, University Press of Colorado, pp. 213-244.
- Domingo, I. y Fiore, D. (2013), “Style: Its Role in the Archaeology of Art”, en C. Smith (coord.), *Encyclopedia of Global Archaeology*, United Kingdom, Springer, pp. 7104-7111.
- Domingo, I. y López, E. (2002), “Metodología: el proceso de obtención de calcos o reproducciones”, en R. Martínez Valle y V. Villaverde Bonilla (coords.), *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*, Monografías del Instituto de Arte Rupestre, Museu de la Valltorta-Tírig.

- Domingo, I., Carrión, B., Blanco, S., Lerma, J.L. (2015), “Evaluating conventional and advanced visible enhancement solutions to produce digital tracings at el Carche rock art shelter”, *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2 (2-3), pp. 79-88.
- Domingo, I., Villaverde, V., López-Montalvo, E., Lerma, J.L., Cabrelles, M. (2013a), “Latest developments in rock art recording: Towards an integral documentation of Levantine rock art sites combining 2D and 3D recording techniques”, *Journal of Archaeological Science*, nº 40 (4), pp. 1879-1889.
- Domingo, I., Villaverde, V., López-Montalvo, E., Lerma, J. L., Cabrelles, M. (2013b), “Reflexiones sobre las técnicas de documentación digital del arte rupestre: la restitución bidimensional (3D)”, *Cuadernos de Arte Rupestre*, nº 6, pp. 21-32.
- Fairén-Giménez, S. (2003), *Arte rupestre y territorio. El paisaje de las primeras comunidades productoras de las comarcas centro-meridionales valencianas*, Tesis Doctoral, Universidad de Alicante.
- Fernández López de Pablo, J. y Gómez Puche, M. (2009), “Climate change and population dynamics during the Late Mesolithic and the Neolithic transition in Iberia”, *Documenta Praehistorica*, nº 36, pp. 1-30.
- Forteza Pérez, J. (1974), “Algunas aportaciones a los Problemas del Arte Levantino”, *Zephyrus*, nº 25, pp. 225-257.
- Fritz, C. y Tosello, G. (2007), “The hidden meanings of forms: method of recording paleolithic parietal art”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, nº 14, 1, pp. 48-80.
- Fullola, J. M. y Adserias, M. (1981-1982), “Trobada d'un palet de riera pintat a la Cova del Filador (Margalef de Monsant, Priorat, Tarragona)”, *Pyrenae*, nº 17-18, pp. 7-10.
- Fullola, J. M^a y Viñas, R. (1988), “Dernières découvertes dans l'art préhistorique de Catalogne (Espagne)”, *L'Anthropologie*, nº 92 (1), pp. 123-132.
- Fullola, J. M., Domingo, I., Román, D., García-Argüelles, M. P., García-Díez, M. y Nadal, J. (2015), “Small seeds for big debates: Past and present contributions to Palaeoart studies from North-eastern Iberia”, en P. Bueno y P. G. Bahn (eds.), *Prehistoric Art as Prehistoric Culture. Studies in Honour of Professor Rodrigo de Balbín-Behrmann*, Oxford, Archaeopress, pp. 157-169.
- Gallart, J., Rey, J. y Rovira, J. (1996), “Asentamientos neolíticos al aire libre en La Litera (Huesca)”, *Rubricatum*, nº 1, 1, pp. 367-377.
- Gallart, J. Rovira, J. y Rodanés, J. M. (2017), “Prehistoria: Del Paleolítico a la Primera Edad del Hierro”, en J. M. Rodanés (ed.), *La cueva sepulcral del Moro de Alins del Monte:*

- prehistoria de la Litera (Huesca)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 81-123.
- García Atiénzar, G. (2006), “Ojos que nos miran. Los ídolos oculados entre las cuencas de los ríos Júcar y Segura”, en J. Martínez y M. S. Hernández, *Actas del Congreso sobre Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica: Comarca de los Vélez, 5-7 de Mayo de 2004*, Almería, pp. 223-234.
- García Atiénzar, G. (2009), *Territorio neolítico: las primeras comunidades campesinas en la fachada oriental de la península ibérica (ca. 5600-2800 cal BC)*, Oxford, BAR.
- Gisbert, M./Centro de Espeleología de Aragón (2008), “Preinforme de la campaña de exploración espeleológica en Salvatierra de Escá 2007-2008 (Zaragoza)”, Informe inédito para el Servicio de Prevención y Protección del Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, 32 pp.
- Gómez Barrera, J. A. (1982), *La pintura rupestre esquemática en la altimeseta soriana*, Excmo. Ayuntamiento de Soria, Soria.
- Gómez Barrera, J. A. (2001), *Ensayos sobre el significado y la interpretación de las pinturas rupestres de Valonsadero*, Soria, Diputación Provincial de Soria.
- Gómez Moreno, M. (1908), “Pictografías andaluzas”, *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, nº 2, pp. 89-102.
- Gómez Samitier, D. (2006), “Apuntes de fauna y flora del Somontano”, en N. Juste (coord.), *Comarca de Somontano de Barbastro*, Colección Territorio, Gobierno de Aragón, pp. 21-36.
- Gómez, G., Martínez, A. y Serna, M. L. (2016), “Cueva de La Dobra. La Vega, Vega de Liébana”, en M. L. Serna, A. Martínez y V. Fernández (coord.), *Después de Altamira: arte y grafismo rupestre Post-Paleolítico en Cantabria*, Santander, Acanto, pp. 161-166.
- González, C., Gutiérrez, I. y Okina, I. (2016), “Abrigo de Peña Portal”, en M. L. Serna, A. Martínez y V. Fernández (coord.), *Después de Altamira: arte y grafismo rupestre Post-Paleolítico en Cantabria*, Santander, Acanto, pp. 365-370.
- González, J.R., Rodríguez, J. I. y Peña-Monné, J. L. (2003), “La roca con grabados de Les Eres de Tragó de Noguera (Os de Balaguer, Lleida). Un ejemplo de coexistencia de formas naturales y antrópicas”, en J. R. González Pérez (coord.), *Actes del I Congrés Internacional de gravats rupestres i murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, pp. 243-261.
- Graziosi, P. (1980), *Le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco*, Origines, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, Florencia.

- Guilaine, J. (1994), *La mer partagée: la Méditerranée avant l'écriture: 7000-2000 avant Jésus-Christ*, París, Hachette.
- Gusi, F. (2001), "Bibliografía de Arte Rupestre del Arco Mediterráneo Peninsular (1950-2002)", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, n° 22, pp. 89-146.
- Hameau, P. (1989), *Les Peintures Postglaciaires en Provence, inventaire, étude chronologique, stylistique et iconographique*, Documents d'Archéologie Française, n° 22, París, Maison des Sciences de l'Homme.
- Hameau, P. (2003), "Aspects de l'art rupestre et pariétal en France Méditerranéenne", en J. Guilaine (dir.), *Arts et symboles du Néolithique à la Protobistoire*, París, Errance, pp. 137-163.
- Hameau, P. y Painaud, A. (1997), "Los abrigos con pinturas esquemáticas del valle del río Carami (Var, Francia) y de la confluencia del río Vero con el barranco de la Choca (Huesca, España). Analogías y diferencias espaciales", *Bolskan*, n° 14, pp. 61-101.
- Hameau, P. y Painaud, A. (2004), "L'expression schématique en Aragon. Présentation et recherches récentes", *L'Anthropologie*, n° 108, pp. 617-651.
- Hameau, P. y Painaud, A. (2006-2008), "Los abrigos de Gallinero (Bárcabo, Huesca). Cuarenta años después del doctor don Antonio Beltrán (1968-2008)", *Bolskan*, n° 23, pp. 9-50.
- Hameau, P. y Painaud, A. (2009), "Los abrigos de Gallinero (Bárcabo, Huesca). Un lugar de reclusión del Neolítico", *Revista de Arqueología*, año 30, n° 333, pp. 34-45.
- Hernández Pacheco, E. (1921), *Exposición de Arte Prehistórico Español*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Hernández Pérez, M. S. (1987), "Arte rupestre en el País Valenciano", *Revista de Arqueología. Extra, Arte Rupestre en España*, Madrid, Zugarto Ediciones, pp. 78-85.
- Hernández Pérez, M. S. (2000a), "Continuïtat/discontinuïtat a l'Art Rupestre de la façana oriental de la Península Ibérica", *Cota Zero*, n° 16, pp. 65-84.
- Hernández Pérez, M. S. (2000b), "Sobre la religión neolítica. A propósito del Arte Macrosquemático", en M. H. Olcina y J. A. Soler (coords.), *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil Albert", pp. 137-147.
- Hernández Pérez, M. S. (2006a), "Arte Esquemático en la fachada oriental de la Península Ibérica. 25 años después", *Zephyrus*, n° 59, pp. 199-214.

- Hernández Pérez, M. S. (2006b), “Artes esquemáticos en la Península Ibérica: el paradigma de la pintura esquemática”, en J. Martínez y M. S. Hernández (coords.), *Actas del Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica: Comarca de Los Vélez, 5-7 de Mayo 2004*, pp. 13-32.
- Hernández Pérez, M. S. (2007), “En el recuerdo. F. Jordá, A. Beltrán, E. Ripoll y P. Acosta y los orígenes del arte esquemático”, *Cuadernos de Arte Rupestre*, nº 4, pp. 13-28.
- Hernández Pérez, M. S. (2009), “Acerca del origen del Arte Esquemático”, *Tabona*, 17, pp. 63-92.
- Hernández Pérez, M. S. (2013), “Reflexiones sobre los artes esquemáticos entre las cuencas de los ríos Segura y Júcar”, en J. Martínez y M. S. Hernández (coord.), *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica: Comarca de Los Vélez, 5-8 de mayo de 2010*, Vélez-Blanco, Ayuntamiento de Vélez Blanco, pp. 141-151.
- Hernández Pérez, M. S. y C.E.C. (1983), “Arte Esquemático en el País Valenciano. Recientes aportaciones”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 63-75.
- Hernández Pérez, M. S. y Martí Oliver, M. (2001): “El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica”, *Zephyrus*, nº 53-54, pp. 241-265.
- Hernández, M. S., Ferrer, P. y Català, E. (1988), *Arte rupestre en Alicante*, Alicante, Fundación Banco Exterior.
- Heyd, T. (2012), “Rock ‘Art’ and Art: Why Aesthetics Should Matter”, en J. McDonald y P. Veth, *A Companion to Rock Art*, Blackwell.
- Hinout, J. (1998a), “Les pétroglyphes mésolithiques des massifs gréseux du bassin parisien”, *Revue archéologique de Picardie*, nº 3-4, pp. 31-52.
- Hinout, J. (1998b), “Essai de synthèse à propos de l’art schématique mésolithique dans les massifs gréseux du Bassin parisien”, *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 95, nº 4, pp. 505-524.
- Jordá Cerdá, F. (1973), “Sobre la cronología del Arte Rupestre Levantino”, *Crónica del XII Congreso Arqueológico Nacional*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Seminario de Arqueología, pp. 85-100.
- Jordá Cerdá, F. (1980), “Reflexiones en torno al Arte Levantino”, *Zephyrus*, nº 30-31, pp. 87-106.
- Jordá Cerdá, F. (1983), “Introducción a los problemas del Arte Esquemático de la Península Ibérica”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 7-12.

- Jordá, F. (1985), “El arte prehistórico de la región valenciana: Problemas y tendencias”, *La arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas. Actas de las I Jornadas de Arqueología de la Universidad de Alicante*, Anejo de Lucentum, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 121-140.
- Juste, M^a N. (2012), *Jornadas técnicas para la gestión del arte rupestre, Patrimonio Mundial. Parque Cultural del Río Vero. Alquézar (Huesca), 28 al 31 de mayo de 2012*, Barbastro, Comarca de Somontano de Barbastro.
- Laborda, R. y Gisbert, M. (2016), “Nuevos restos arqueológicos en las cuevas de los Moros de Gabasa. La Sima del Ciervo II/Cueva Salaber (Peralta de Calasanz, Huesca)”, en J. I. Lorenzo y J. M. Rodanés (eds.), *I Congreso CAPA. Arqueología y Patrimonio Aragonés*, Zaragoza, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón, pp. 143-151.
- Lanau Hernández, P. (2018), “Monderes, un conjunto de abrigos con arte rupestre postpaleolítico en el Noguera Ribagorzana (Huesca)”, en L. Agudo *et al.* (eds.), *Actas de las IX Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica. Santander 8-11 junio 2016*, Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria, pp. 559-566.
- Lanau, P. y Bea, M. (2016), “Un núcleo de arte rupestre esquemático en el Noguera Ribagorzana: las estaciones decoradas del entorno del embalse de Santa Ana”, en J. I. Lorenzo y J. M. Rodanés (eds.), *Actas del I Congreso Arqueología y Patrimonio Aragonés, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias en Aragón*, Zaragoza, pp. 153-162.
- Lanau, P., Bea, M., Benavente, J.A., Villanueva, J.C., Royo, J.I. (2018), “Mas del Obispo (Alcañiz, Teruel). Un nuevo conjunto de pintura rupestre esquemática en la cuenca del río Guadalope”, *II Congreso CAPA Arqueología y Patrimonio Aragonés. Actas 9 y 10 de noviembre de 2017*, Zaragoza, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón, pp. 59-68.
- Leroi-Gourhan, A. (1971), *Préhistoire de l'art occidental*, París, Editions d'art Lucien Mazenod.
- Lillo, P. A. (1989), “El arte rupestre”, *La región de Murcia y su historia*, I, Murcia, pp. 79-93.
- Llavori de Micheo, R. (1988/1989), “El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes”, *Ars Praehistorica*, n^o 7/8, pp. 145-156.
- López, J. y Moya, A. (2010), “Les estàtues-esteles dels Reguers de Seró (Artesa de Segre, Lleida) i les evidències d'un grup escultòric singular del megalitisme català: el grup de

- Seró”, *Home i territori. Darreres investigacions al Prepirineu lleidatà 2006-2008. 2n Col·loqui d’Arqueologia d’Odèn (Odèn, 3-5 d’abril del 2009)*, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, Solsona, pp. 63-80.
- López-Payer, M. y Soria, M. (1988), *La pintura rupestre en Sierra Morena Oriental*, Colección Tesis Doctorales, 74/88, Madrid, Universidad Complutense.
- Martínez, R., Guillem, P. M. y Cueva, R. (2008), “Arte rupestre y poblamiento prehistórico en el territorio de Valltorta-Gasulla”, en M. S. Hernández, J. A. Soler y J. A. López (eds.), *Actas del IV Congreso del Neolítico Peninsular*, Tomo I, Alicante, Museo Arqueológico de Alicante, Diputación de Alicante, pp. 31-40.
- López-Montalvo, E. (2010), “Imágenes en la roca: del calco directo a la era digital en el registro gráfico del arte rupestre levantino”, *Clio Arqueológica*, nº 25, 1, pp. 153-193.
- López-Montalvo, E. y Domingo Sanz, I. (2005), “Nuevas tecnologías y restitución bidimensional de los paneles levantinos; primeros resultados y valoración crítica del método”, en R. Ontañón, C. García-Moncó, P. Arias, *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica : Santander, 5 a 8 de octubre de 2003*, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 719-728.
- López-Montalvo, E. y Domingo Sanz, I. (2009), “Nuevas técnicas aplicadas a la documentación gráfica del Arte Levantino: valoración crítica del método tras una década de experimentación”, en J. A. López, R. Martínez y C. Matamoros (eds.), *El arte rupestre del arco mediterráneo de la península Ibérica. 10 años en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Actas del IV Congreso. Valencia, 3, 4 y 5 de diciembre de 2008*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 295-302.
- Lorblanchet, M. (1977), “From naturalism to abstraction in European prehistoric rock art”, en P. J. Ucko (ed.), *Form in indigenous art: schematization in the art of Aboriginal Australia and prehistoric Europe*, Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies; London: Duckworth, pp. 44-56.
- Lorblanchet, M. (1993a), “Figuratif-non figuratif-abstrait”, en VVAA, *L’art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d’étude*, Collection Documents Préhistoriques, nº 5, pp. 211-217.
- Lorblanchet, M. (1993b), “Finalité du relevé”, *L’art pariétal paléolithique, techniques et méthodes d’étude*, París, Édition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 329-337.

- Lorblanchet, M. y Bahn, P. (1993), *Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where do we go from here?*, Oxbow Monographs.
- Luquet, G. H. (1910), “Sur les caractères des figures humaines dans l’art paléolithique”, *L’Anthropologie*, nº 21, pp. 108-134.
- Maluquer de Motes, J. (1972), “Nuevas pinturas rupestres en Cataluña. La Bauma dels Vilars en Os de Balaguer (Lérida)”, *Pyrenae*, nº 8, pp. 151-161.
- Marconell, E. (1892), “Los toros de La Losilla”, *Miscelánea Turolense*, nº 9-10.
- Marcos Pous, A. (1980-1981), “Sobre el origen neolítico del arte Esquemático peninsular”, *Corduba Archaeologica*, Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, nº 9, pp. 64-71.
- Márquez, A. (2001), “Planteamientos metodológicos de un proyecto de investigación sobre arte rupestre: Símbolo y territorio. Arte rupestre prehistórico en la Sierra Morena cordobesa”, *Bolskan*, nº 18, pp. 261-270.
- Martí Oliver, B. (2003), “El Arte Rupestre Levantino y el modo de vida cazador: entre lo narrativo y lo simbólico”, en T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, L’Erma di Bretschneider, pp. 59-75.
- Martí Oliver, B. (2006), “Cultura material y arte rupestre esquemático en el País Valenciano, Aragón y Cataluña”, en J. Martínez y M. Hernández (eds.), *Arte rupestre esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez*, Almería, Vélez-Blanco, pp. 119-147.
- Martí, B. y Hernández, M. S. (1988), *El Neolítico Valenciano. Arte rupestre i cultura material*, Valencia, Servei d’Investigació Prehistòrica de la Diputació de València.
- Martí, B. y Juan-Cabanilles, J. (1997), “Epipaleolíticos y neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la Península Ibérica”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, Prehistoria y Arqueología, nº 10, pp. 215-264.
- Martínez Bea, M. (2005a), *Variabilidad estilística y distribución territorial del Arte Rupestre Levantino. El ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel)*, Tesis Doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Martínez Bea, M. (2005b), “Breve aproximación historiográfica a los estudios pioneros sobre arte rupestre en el Bajo Aragón y Maestrazgo Turolense”, *Salduie*, nº 5, pp. 57-63.
- Martínez Bea, M. (2009), *Las pinturas rupestres del abrigo de La Vacada (Castellote, Teruel)*, Monografías Arqueológicas. 43, Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Dpto. de Ciencias de la Antigüedad.

- Martínez García, J. (1998), *La pintura rupestre esquemática en las primeras sociedades agropecuarias. Un modelo de organización en la Península Ibérica*, Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada.
- Martínez García, J. (2002), “Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social”, *Trabajos de Prehistoria*, 59, nº 1, pp. 65-87.
- Martínez García, J. (2003), “Arte Rupestre Postpaleolítico en la Península Ibérica: una espiral a través del espacio y la temporalidad”, en J. A. Lasheras (coord.), *Redescubrir Altamira*, Turner, pp. 105-125.
- Martínez García, J. (2004), “Pintura rupestre esquemática: una aproximación al modelo antiguo (neolitización) en el sur de la Península Ibérica”, en VVAA, *II Simposio de Prehistoria Cueva de Nerja*, Nerja, Fundación Cueva de Nerja, pp. 102-114.
- Martínez García, J. (2006), “La pintura rupestre esquemática en el proceso de transición y consolidación de las sociedades productoras”, en J. Martínez García y M. S. Hernández Pérez (eds.), *Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez, 5-7 de Mayo 2004*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 33-56.
- Martínez García, J. (2009), “Arte paleolítico al aire libre en el sur de la Península Ibérica: Andalucía”, en R. de Balbín (coord.), *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 237-490.
- Martínez García, J. (2013), “Pintura Rupestre Esquemática en los Tajos de Lillo (Loja, Granada) y el modelo antiguo del Arte Esquemático”, en J. Martínez García y M.S. Hernández Pérez, *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez, 5-8 de Mayo 2010*, Vélez-Blanco, Ayuntamiento de Vélez-Blanco.
- Martínez i Rubio, T. (2011), *Evolució i puntes de localització de l'art rupestre postpaleolític en Millares (València) i el seu entorn geogràfic comarcal. Aproximació al territori des de l'art*, Tesis Doctoral, Universitat de València, Servei de Publicacions.
- Martínez-Moreno, J., Villaverde, V. y Mora, R. (2011), “La placa grabada de Balma Guilanyà (Prepirineo de Lleida) y las manifestaciones artísticas del Mesolítico de la Península Ibérica”, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 68, nº 1, pp. 159-173.
- Martínez Velasco, A. (2016a), “Cueva de Los Arqueros. Viveda, Santillana del Mar”, en M. L. Serna, A. Martínez y V. Fernández (coord.), *Después de Altamira: arte y grafismo rupestre Post-Paleolítico en Cantabria*, Santander, Acanto, pp. 229-232.

- Martínez Velasco, A. (2016b), “Las estelas de la Edad del Hierro del norte y noroeste peninsular. Datos arqueológicos para su estudio”, en M. L. Serna, A. Martínez y V. Fernández (coord.), *Después de Altamira: arte y grafismo rupestre Post-Paleolítico en Cantabria*, Santander, Acanto, pp. 91-101.
- Martini, F. (2005), “La cultura visuale epigravettiana in Italia: aspetti formali e trasformazioni del linguaggio grafico nelle figurazioni mobiliari”, en A. Broglio y G. Dalmeri (coord.), *Pitture paleolitiche nelle prealpi venete. Grotte di Fumane e Riparo Dalmeri*, Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona, 2 Serie, Sezione Scienze dell’Uomo, 9.
- Martini, F. (2016), *L’arte paleolitica in Italia*, Millenni. Studi di Archeologia Preistorica, 12, Firenze, Museo e Istituto Fiorentino di Preistoria “Paolo Graziosi”.
- Mas, M. (1995), *Catálogo de yacimientos con pinturas rupestres en Andalucía*, Memoria de 8 vols. Depositada en la Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- Mateo Saura, M. A. (1999), *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*, Murcia, Editorial KR.
- Mateo Saura, M. A. (2002), “La llamada “fase pre-levantina” y la cronología del arte rupestre Levantino. Una revisión crítica”, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 59, nº 1, pp. 49-64.
- Mateo Saura, M. A. (2005), *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*, Moratalla, Ayuntamiento de Moratalla.
- Mateo Saura, M.A. (2012), *Estudio bibliométrico de la producción científica sobre la pintura rupestre postpaleolítica en España. Arte levantino y pintura esquemática (1907-2010)*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas historiográficas.
- Maya, J.L. (1977), *Lérida Prehistórica*, Cultura Ilerdense. Serie Arte e Historia, Dilagro, Lérida.
- Maya, J. L. (1990), “La Edad del Bronce y la Primera Edad del Hierro en Huesca”, *Bolskan*, nº 7, pp. 159-196.
- Maya, J. L. (1991), “El pantano de Santa Ana (Huesca) y sus materiales de la Edad del Bronce”, *Bolskan*, nº 8, pp. 199-214.
- Mingo Álvarez, A. (2009), *La controversia del Arte Paleolítico*, Madrid, Quiasmo.
- Minvielle, P. (1968), “Les quatre cañons du rio Vero”, *La Montagne et Alpinisme*, nº 68, pp. 294-297.

- Montero, I., Rodríguez, A. L., Vicent, J. M., Cruz, M. (1998), “Técnicas digitales para la elaboración de calcos de arte rupestre”, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 55, nº 1, pp. 155-169.
- Montes, L. (1983), *La población prehistórica durante el Neolítico y la Primera Edad del Bronce en las Sierras Exteriores de la provincia de Huesca*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Zaragoza.
- Montes, L. (2001), “Sondeos Arqueológicos Sierras Exteriores, TT.MM. de Biel (Zaragoza), y Loporzano, Bierge, Asque/Colungo, Arén y Aínsa/Sobrarbe (Huesca). Año 2001. Informe final”, Informe inédito para la Diputación General de Aragón, 30 pp.
- Montes, L. y Martínez Bea, M. (2006), “El yacimiento campaniforme de cueva Dróllica (Sarsa de Surta, Huesca)”, *Salduie*, nº 6, pp. 297-316.
- Montes, L. y Martínez Bea, M. (2007), “La cueva Dróllica de Sarsa de Surta (Huesca): el arte rupestre que nunca fue y su yacimiento campaniforme”, *Veleia*, nº 24-25, 2, pp. 813-834.
- Montes, L., Cuchí, J. A. y Domingo, R. (2000), “Epipaleolítico y Neolítico en las Sierras Prepirenaicas de Aragón. Prospecciones y sondeos 1998-2001”, *Bolskan*, nº 17, pp. 87-124.
- Montes, L., Domingo, R., Sebastián, M. y Lanau, P. (2016), “¿Construyendo un paisaje? Megalitos, Arte Esquemático y cabañeras en el Pirineo Central”, *ARPI*, 4. Extra, Homenaje a Rodrigo de Balbín Behrmann, pp. 248-263.
- Montes, L., Utrilla, P., Cava, A. y Calvo, M^a J. (2006), “Yacimientos prehistóricos en el Noguera Ribagorzana. La cueva de los Huesos de Castillonroy y otros enclaves del entorno”, *Salduie*, nº 6, pp. 95-115.
- Moro Abadía, O. y González Morales, M. R. (2012), “Understanding Pleistocene Rock Art: An Hermeneutics of Meaning”, en J. McDonald y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Blackwell, pp. 263-275.
- Moure Romanillo, A. (1999), *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*, Serie Arqueología Prehistórica. 3, Madrid, Editorial Síntesis.
- Olària, Carme (2005/2006), “Las representaciones grabadas en el contexto territorial del arte paleolítico final y postpaleolítico del Mediterráneo peninsular”, *Kalathos*, nº 24-25, pp. 85-104.
- Oms, F. X. (2017), “Fases y territorios de la neolitización del NE de la Península Ibérica ca. 5600-4900 cal BC”, *Munibe*, nº 68, pp. 155-177.

- Oms, F. X., Petit, M. A. y López, F. J. (2016), “Motius figuratius en la ceràmica del neolític antic inicial i art (macro)esquemàtic a Catalunya”, en *Del neolític a l'edat del bronze en el Mediterrani occidental. Estudis en homenatge a Bernat Martí Oliver*, Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia. Serie de Trabajos Varios, nº 119, Valencia, pp. 491-499.
- Ortego, T. (1948), “Nuevas estaciones de arte rupestre aragonés. ‘El Mortero’ y ‘Cerro Felío’ en el término de Alacón (Teruel)”, *Archivo Español de Arqueología*, T. 21, nº 70, pp. 3-37.
- Ortego, T. (1951), “Prospecciones arqueológicas en Las Tajadas de Bezas (Teruel)”, *Archivo Español de Arqueología*, nº 23, pp. 455-486.
- Ortego, T. (1968), “Una nueva estación de arte rupestre en el término de Alcaine (Teruel)”, *Crónica del Simposio Internacional de Arte Rupestre, Barcelona 29 de septiembre a 7 de octubre de 1966, Zephyrus*, nº 17, pp. 149-163.
- Painaud, A. (1993), *Prospección arqueológica en los barrancos de Mascún, Balcés y Alcanadre (Huesca)*, Informe inédito para la DGA.
- Painaud, A. (2005), “Les peintures rupestres et l’art schématique linéaire de l’Abri de Mallata C (Colungo-Asque, Huesca)”, en M.Martzluff (coord.), *Roches ornées, roches dressées. Colloque en hommage à Jean Abélanet*, Association Archéologique des P.O., Presses Universitaires de Perpignan, pp. 109-118.
- Painaud, A. (2006), “Les figures animales post-paléolithiques de la province de Huesca”, *Anthropozoologica*, nº 41 (2), pp. 57-83.
- Painaud, A., Ayuso, P., Calvo, Mª J., Baldellou, V. (1994), “Pinturas rupestres en el barranco de Mascún (Rodellar-Huesca)”, *Bolskan*, nº 11, pp. 69-87.
- Panofsky, E. (1976), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- Pächt, O. (1986), *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza.
- Pellicer, M. y Acosta, P. (1982), “El Neolítico Antiguo en Andalucía Occidental”, *Le Néolithique Ancien Méditerranéen. Actes du Colloque International de Préhistoire, Montpellier, 1981*, Archéologie en Languedoc, nº especial, pp. 49-60.
- Perales, Mª P. y Picazo, J.V. (1998), “Las pinturas rupestres de ‘La Coquinera’ (Obón, Teruel)”, *Kalathos*, nº 17, pp. 7-46.

- Picazo, J. (1992), “Avance sobre el conjunto con pinturas rupestres de la Coquinera (Obón, Teruel)”, en P. Utrilla (coord.), *Aragón/Litoral Mediterráneo. Intercambios culturales durante la Prehistoria*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 455-465.
- Picazo, J. (2000), “Prospecciones en el término municipal de Obón (Teruel): Campaña de 1999”, Informe presentado a la DGA en Mayo de 2000, pp. 4-5.
- Picazo, J. (2002), “La Cueva del Chopo: novedades en el arte rupestre”, *Revista de Arqueología*, nº 258, pp. 32-39.
- Picazo, J., Perales, M^a P., Andreu, J. (1991), “Informe sobre las pinturas rupestres de La Coquinera (Obón, Teruel)”, *Arqueología Aragonesa 1988-1989*, DGA, Zaragoza, pp. 19-24.
- Picazo, J., Loscos, R., Martínez-Bea, M. y Perales, M. P. (2001-2002), “Las pinturas rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)”, *Kalathos*, Teruel, nº 20-21, pp. 27-83.
- Piñón Varela, F. (1982), *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*, Santander, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- Piñón Varela, F. (1983), “El fenómeno de la esquematización en el núcleo rupestre de Albarracín”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 233-237.
- Pleyán de Porta, J. (1880), “Camarasa”, en J. Pleyán de Porta y F. Renyé y Viladot (eds.), *Album históric, pintoresch y monumental de Lleyda y su Provincia*, Lérida, pp. 359-373.
- Ramón, N. (2006), *La cerámica del Neolítico Antiguo en Aragón*, *Caesarangusta*, nº 77, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Rey, J. (2015), “Codronazo, en La Cabezonada (La Fueva): un nuevo abrigo con arte rupestre en el Sobrarbe”, en I. Clemente, E. Gassiot y J. Rey (coord.), *Sobrarbe antes de Sobrarbe: pinceladas de historia de los Pirineos*, Centro de Estudios de Sobrarbe, pp. 63-70
- Rey, J. y Ramón, N. (1992), “Un yacimiento del Neolítico Antiguo al aire libre en el llano oscense. El Torrollón I (Usón)”, en P. Utrilla (coord.), *Aragón/Litoral Mediterráneo. Intercambios culturales durante la Prehistoria. Homenaje a Juan Maluquer de Motes*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 309-318.
- Rincón Vila, R. (1993), “El abrigo de Calderona, Ollero de Paredes Rubias (Palencia). Avance del estudio de los esquematismos rupestres en la Cantabria Antigua y las montañas de Palencia y Burgos”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, Nº 64, pp. 35-180.

- Ripoll Perelló, E. (1968), “Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica”, *Símposio Internacional de Arte Rupestre, Barcelona 29 de setiembre a 7 de octubre de 1966*, Barcelona, Instituto de Prehistoria y Arqueología.
- Ripoll Perelló, E. (1970), “Acerca del problema de los orígenes del Arte Levantino”, *Valcamonica Symposium*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, pp. 57-68.
- Ripoll Perelló, E. (1987), “Introducción”, en *Arte Rupestre en España*, Madrid, Zugarto, pp. 8-13.
- Ripoll Perelló, E. (2001), “El debate sobre la cronología del Arte Levantino”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, nº 22, pp. 267-280.
- Rodanés, J. M. (2017), *La cueva sepulcral del Moro de Alins del Monte: prehistoria de la Litera (Huesca)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Rodanés, J. M. y Picazo, J. V. (2005), *El proceso de implantación y desarrollo de las comunidades agrarias en el Valle Medio del Ebro*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Dpto. de Ciencias de la Antigüedad. Área de Prehistoria.
- Rodanés, J. M. y Royo, J. I. (1986), “Representaciones zoomorfas en la cerámica del Bronce Final y Primera Edad del Hierro en el valle medio del Ebro”, *Estudios en Homenaje al Dr. Antonio Beltrán*, Universidad de Zaragoza, pp. 373-387.
- Rodanés, J. M^a, Lorenzo, J. I. y Aranda, P. (2016), “Enterramientos en cuevas y abrigos en el Alto Aragón durante el Neolítico y la Edad del Bronce”, en *Del neolític a l'edat del bronze en el Mediterrani occidental. Estudis en homenatge a Bernat Martí Oliver*, Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia. Serie de Trabajos Varios, nº 119, Valencia, pp. 411-426.
- Rodrigues Martins, A. C. (2014), *A Pintura Rupestre do Centro de Portugal. Antropização simbólica da paisagem pelas primeiras sociedades agro-pastoris*, Tesis Doctoral, Universidade do Algarve, vol. I.
- Roe, P.G. (1995), “Style, Society, Myth and Structure”, en C. Carr y J. E. Neitzel (eds.), *Style, Society and Person. Archaeological and Ethnological Perspectives*, Nueva York y Londres, Plenum Press.
- Rogério-Candelera, M. A. (2009), “Análisis de imagen y documentación integral de arte rupestre: una propuesta de futuro”, en R. Cruz-Auñón y E. Ferrer (coords.), *Estudios de Prehistoria y Arqueología en homenaje a Pilar Acosta Martínez*, Universidad de Sevilla, pp. 171-185.

- Rogério-Candelera, M. A. (2013), “Experiencias en la documentación de pintura rupestre utilizando técnicas de análisis de imagen: avances hacia el establecimiento de protocolos de documentación no invasivos”, *Cuadernos de Arte Rupestre*, nº 6, pp. 53-67.
- Royo-Guerra, M. A., García-Martínez de Lagrán, I. y Royo-Guillén, J. I. (2018), “The beginning of the Neolithic in the mid-Ebro valley and in Iberia’s Inland (Northern and Southern submeseta), Spain”, *Quaternary International*, nº 470, pp. 398-438.
- Royo, M., Arcusa, H., Peña, L., Royo, J. I., Tejedor, C., García, I., Garrido, R., Moreno-García, M., Pimenta, C., Mazzuco, N., Gibaja, J. F., Pérez, G., Jiménez, I., Iriarte, E. y Alt, K. W. (2014), “Los primeros pastores trashumantes de la Alta Ribagorza”, en I. Clemente, E. Gassiot y J. Rey (coords.), *Sobrarbe antes de Sobrarbe: pinceladas de historia de los Pirineos*, Centro de Estudios de Sobrarbe, pp. 127-151.
- Royo, M. A., Tejedor, C., Peña, L., Royo, J. I., García, Í., Arcusa, H., San Millán, M., Garrido, R., Gibaja, J. F., Mazzuco, N., Clemente, I., Mozota, M., Terradas, X., Moreno, M., Pérez, G., Álvarez, E., Jiménez, I. y Gómez, F. (2015), “Releyendo el fenómeno de la neolitización en el Bajo Aragón a la luz de la excavación del Cingle de Valmayor XI (Mequinenza, Zaragoza)”, *Zephyrus*, nº 75, pp. 41-71.
- Rosenfeld, A. y Smith, C. (1997), “Recent developments in radiocarbon and stylistic methods of dating rock-art”, *Antiquity*, vol. 71, 272, pp. 405-411.
- Royo Guillén, J. I. (1988), “El abrigo con grabados rupestres esquemáticos de Valmayor, Mequinenza (Zaragoza)”, *Bajo Aragón. Prehistoria*, nº 7-8, I Congreso Internacional de Arte Rupestre, Caspe, pp. 179-190.
- Royo Guillén, J. I. (1992), “Riols I: un asentamiento neolítico al aire libre en la confluencia de los ríos Segre y Ebro”, en P. Utrilla (ed.), *Aragón/Litoral Mediterráneo: Intercambios culturales durante la Prehistoria*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 297-308.
- Royo Guillén, J. I. (2013), “Dos nuevos abrigos con pintura rupestre esquemática en la localidad de Arén (Huesca): la Cova del Bubu I y II”, Informe inédito para el Servicio de Prevención y Protección del Patrimonio Cultural de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Diputación General de Aragón, Zaragoza, 23 pp.
- Royo Guillén, J. I. (2016), “Sobre la distribución territorial de la pintura rupestre esquemática en Aragón: algunas novedades”, en J. I. Lorenzo y J. M. Rodanés (eds.), *I Congreso CAPA Arqueología Patrimonio Aragón: actas, 24 y 25 de noviembre de 2015*, Zaragoza,

- Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón, pp. 131-142.
- Royo Guillén, J. I. (2018), “El arte rupestre en Aragón y su gestión entre 1998-2017: veinte años en la lista del Patrimonio Mundial”, en J. I. Lorenzo y J. M. Rodanés (eds.), *II Congreso CAPA. Arqueología y Patrimonio Aragonés*, Zaragoza, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón, pp. 509-523.
- Royo, J. I. y Gómez, F. (1988), “El conjunto de abrigos con arte rupestre de Mequinzena (Zaragoza)”, *Bolskan*, nº 5, pp. 175-200.
- Royo, J. I. y Gómez, F. (1989), “Cinco nuevos abrigos con arte rupestre en Mequinzena. Zaragoza”, *XIX Congreso Nacional de Arqueología. Ponencias y comunicaciones. Vol. II. Arte rupestre y Valle del Ebro*, Zaragoza, pp. 211-227.
- Royo, J. I. y Gómez, F. (1992), “Prospecciones arqueológicas en el término municipal de Mequinzena: El abrigo de Vall de Caballé”, *Arqueología Aragonesa 1990*, Zaragoza, Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, pp. 15-18.
- Royo, J. I. y Gómez, F. (1994), “Nuevos yacimientos con arte rupestre en Mequinzena (Zaragoza)”, *Arqueología Aragonesa 1992*, Zaragoza, Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, pp. 43-51.
- Royo Lasarte, J. y Royo Guillén, J. I. (2018), “Arte rupestre en Oliete (Teruel, España): los paneles pintados del Frontón de la Tía Chula y del abrigo del Barranco de San Pedro, en el Parque Cultural del Río Martín”, *Cuadernos de Arte Prehistórico*, nº 6, pp. 113-138.
- Ruiz, J. F. y Royo, J. (2016), *Guía de la Cañada de Marco, Alcaine (Teruel)*, Parque Cultural del Río Martín y Gobierno de Aragón.
- Ruiz, J. F., Mas, M., Hernanz, A., Rowe, M. W., Steelman, K. y Gavira, J. M. (2006), “First radiocarbon dating of oxalate crusts over spanish prehistoric rock art”, *INORA*, nº 46, pp. 1-5.
- Ruiz, J. F., Hernanz, A., Armitage, R. A., Rowe, M. W., Viñas, R., Gavira-Vallejo, J. M. y Rubio, A. (2012), “Calcium oxalate AMS 14 C dating and chronology of Post-Palaeolithic rock paintings in the Iberian Peninsula. Two dates from Abrigo de los Oculados (Henarejos, Cuenca, Spain)”, *Journal of archaeological Science*, nº 39 (8), pp. 2655-2667.
- Ruiz, J. F., Sebastián, M., Quesada, E., Pereira, J., Fernández, S., Pitarch, Á., Maguregui, M., Martínez, I., Giakoumaki, A., Madariaga, J. M., Lorente, J. C., Dólera, A. (2016), *4D*

- arte rupestre*, Monografías CEPAR (Centro de Estudios de Prehistoria y Arte Rupestre) 3, Dirección General de Bienes Culturales, Servicio de Patrimonio Histórico. Comunidad Autónoma de Murcia.
- Ruiz-Redondo, A., Rey, J., Clemente-Conte, I., Gassiot, E. (2016), “Arte Levantino en el Alto Pirineo: las pinturas del conjunto de O Lomar (Huesca, España)”, en O. Rivero y A. Ruiz (eds.), *El Arte de las Sociedades Prehistóricas. V Encuentro Internacional de Doctorandos y Postdoctorandos*, Santander, pp. 101-103.
- Samaniego Bordiu, B. (2013), *El esquematismo en el arte prehistórico de la Península Ibérica. Memoria para optar al grado de doctor*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Sanchidrián, J. L. (1994), “Arte paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica”, *Complutum*, nº 5, pp. 163-195.
- Sanchidrián, J. L. (2001), *Manual de arte prehistórico*, Barcelona, Ariel.
- Sauvet, G. (2014), “Du bon usage des comparaisons dans l’art rupestre: le cas des signes”, en M^a. A. Medina-Alcaide, A. J. Romero, R. M^a. Ruiz-Márquez y J. L. Sanchidrián, *Sobre rocas y huesos: las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*, pp. 15-25.
- Sebastián, A. (1985), “Arte rupestre Levantino: metodología e informática”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 3, Madrid, pp. 23-35.
- Sebastián, M. (2011), *Geografía del arte rupestre: Herramientas espaciales y TIG para el análisis de la distribución territorial del arte levantino y esquemático en Aragón*, Tesis Doctoral, Departamento de Ciencias de la Antigüedad, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza.
- Serna Gancedo, M. L., Martínez Velasco, A. y Fernández Acebo, V. (coords.) (2016), *Después de Altamira: arte y grafismo rupestre Post-Paleolítico en Cantabria*, Santander, Acanto.
- Smith, C. (1994), *Situating Style. An ethnoarchaeological study of social and material context in an Australian Aboriginal artistic system*, Tesis Doctoral inédita, University of New England.
- Soler Díaz, J. A., Pérez Jiménez, R. y Barciela González, V. (eds.) (2018), *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante*, Alicante, Museo Arqueológico de Alicante.
- Soria Lerma, M. y López Payer, M. G. (1989), *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*, Jaén.

- Taçon, P. S. C. y Chippindale, C. (1998), “An archaeology of rock-art through informed methods and informal methods”, en C. Chippindale y P. S. C. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge, Cambridge University pp. 1-10.
- Torregrosa, P. (1999), *La pintura rupestre esquemática en el Levante de la Península Ibérica*, Tesis Doctoral, Alicante, Universidad de Alicante.
- Torregrosa, P. y Galiana, M^a F. (2001), “El Arte Esquemático del Levante peninsular: una aproximación a su dimensión temporal”, *Millars*, n^o 24, pp. 153-198.
- Tschauner, H. W. W. (1985), “La tipología: ¿Herramienta u obstáculo? La clasificación de artefactos”, *Boletín de Antropología Americana*, n^o 12, pp. 39-74.
- Tumino, A. (2014-2015), *Le pitture schematiche del Riparo Dalmeri. Nuovi contributi all'interpretazione del sito paleolitico, Altopiano dei Sette Comuni (Trento)*, Tesi di Laurea, Matr. 827675.
- Utrilla, P. (2000), *El Arte Rupestre en Aragón*, Zaragoza, Colección CAI 100, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Utrilla, P. (2002), “Epipaleolíticos y neolíticos del Valle del Ebro”, *Saguntum*, n^o Extra 5, pp. 179-208.
- Utrilla, P. (2005), “Arte rupestre en Aragón. 100 años después de Calapatá”, en M. S. Hernández y J. Soler (eds.), *Arte rupestre en la España mediterránea*, Alicante, MARQ, pp. 341-378.
- Utrilla, P. (2012), “Camino para el Neolítico aragonés: la aportación del radiocarbono y del arte rupestre”, *Rubricatum*, n^o 5, pp. 555-563.
- Utrilla, P. (2013), “Arte esquemático en la cuenca del Ebro 2: extensión, paralelos muebles y yacimientos asociados”, en J. Martínez García y M. S. Hernández Pérez (coords.), *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*, Vélez-Blanco, Ayuntamiento de Vélez-Blanco, pp. 223-241.
- Utrilla, P. y Baldellou, V. (1986), “Informe sobre las cuevas de los Moros (Gabasa, Huesca)”, *Arqueología Aragonesa 1984*, Zaragoza, DGA, pp. 11-12.
- Utrilla, P. y Baldellou, V. (1996), “Evolución diacrónica del poblamiento prehistórico en el valle del Cinca-Ésera. El registro de Olvena y otros yacimientos prepirenaicos”, *Bolskan*, n^o 13, pp. 239-261.
- Utrilla, P. y Baldellou, V. (2001-2002), “Cantos pintados neolíticos de la cueva de Chaves (Bastarás, Huesca)”, *Saldnie*, n^o 2, pp. 45-126.

- Utrilla, P. y Bea, M. (2011), “Las cerámicas del Plano del Pulido (Caspe, Zaragoza)”, en J. Bernabeu, M. A. Rojo y Ll. Molina (coords.), *Las primeras producciones cerámicas: el VI milenio cal AC en la Península Ibérica, Saguntum*, Extra-12, pp. 147-149.
- Utrilla, P. y Bea, M. (2012), “El asentamiento neolítico del Plano del Pulido (Caspe, Zaragoza)”, en *Congrés Internacional Xarxes al Neolític, Rubricatum*, nº 5, pp. 69-77.
- Utrilla, P. y Calvo, M^a J. (1999), “Cultura material y arte rupestre “levantino”: la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000”, *Bolskan*, nº 16, pp. 39-70.
- Utrilla, P. y Laborda, R. (2018), “La cueva de Chaves (Bastarás, Huesca): 15000 años de ocupación prehistórica”, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 75, nº 2, pp. 248-269.
- Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. (2006), "Arte levantino y territorio en la España mediterránea", *Clío Arqueológica*, nº 20, pp. 17-52.
- Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. (2007), “La figura humana en el arte levantino aragonés”, *Cuadernos de Arte Rupestre*, nº 4, pp. 163-205.
- Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. (2009), “Acerca del arte esquemático en Aragón. Terminología, superposiciones y algunos paralelos mobiliarios”, en R. Cruz-Auñón y E. Ferrer (coords.), *Estudios de prehistoria y arqueología en homenaje a Pilar Acosta Martínez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 109-140.
- Utrilla, P. y Mazo, C. (1991), “Excavación de urgencia en el abrigo de Las Forcas (Graus-Huesca). Las ocupaciones magdaleniense y epipaleolítica”, *Bolskan*, nº 8, pp. 31-78.
- Utrilla, P. y Mazo, C. (1997), “La transición del Tardiglaciario al Holoceno en el alto Aragón: los abrigos de las Forcas (Graus, Huesca)”, en P. Bueno y R. de Balbín (coord.), *II Congreso de Arqueología Peninsular: Zamora, del 24 al 27 de septiembre de 1996*, vol. 1, Fundación Rei Alfonso Henriques, pp. 349-366.
- Utrilla, P. y Mazo, C. (2007), “La Peña de Las Forcas de Graus (Huesca). Un asentamiento reiterado desde el Magdaleniense Inferior al neolítico antiguo”, *Salduie*, nº 7, pp. 9-37.
- Utrilla, P. y Mazo, C. (2014), *La Peña de las Forcas (Graus, Huesca): un asentamiento estratégico en la confluencia del Ésera y el Isábena*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Ciencias de la Antigüedad.
- Utrilla, P., Baldellou, V. y Bea, M. (2012), "Aragon and Spanish Levantine Art: a territorial study", en G. Nash, H. Collado y J. J. García (eds.), *The Levantine question: Post-Palaeolithic rock art in the Iberian Peninsula*, Budapest, Archaeolingua.

- Utrilla, P., Bea, M., Benedí, S. (2010), “Hacia el Lejano Oeste. Arte levantino en el acceso a la Meseta: la Roca Benedí (Jaraba, Zaragoza)”, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 67, nº 1, enero-junio 2010, pp. 227-243.
- Utrilla, P., Domingo, R. y Bea, M. (2017), *El Arenal de Fonseca (Castellote, Teruel): ocupaciones prehistóricas del Gravetiense al Neolítico*, Monografías Arqueológicas, 52, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Utrilla, P., Laborda, R. y Sebastián, M. (2014), “La reocupación de cuevas prehistóricas del Prepirineo oscense en época romana. Modelización mediante TIG”, en A. Duplá, M^a V. Escribano, L. Sancho y M^a A. Villacampa (eds.), *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 695-704.
- Utrilla, P., Lorenzo, J. I., Baldellou, V., Sopena, M^a C., Ayuso, P. (2008), “Enterramiento masculino en fosa, cubierto de cantos rodados, en el neolítico antiguo de la cueva de Chaves”, en M. Hernández, J. A. Soler, J. A. López (coord.), *IV Congreso del Neolítico Peninsular*, vol. 2, pp. 131-140.
- Utrilla, P., Cava, A., Alday, A., Baldellou, V., Barandiarán, I., Mazo, C. y Montes, L. (1998), “Le passage du mésolithique au néolithique ancien dans le Bassin de l’Ebre (Espagne) d’après les datations C 14”, *Préhistoire européenne*, vol. 12, pp. 171-194.
- Vicent, J. M., Montero, I., Rodríguez, A., Martínez, I., Chapa, T. (1996), “Aplicación de la imagen multiespectral al estudio y conservación del arte rupestre postpaleolítico”, *Trabajos de Prehistoria*, vol. 53, nº 2, pp. 19-35.
- Vidal, Ll. M. (1894), *Coves prehistòriques de la Província de Lleyda*, Barcelona, pp. 1-31.
- Villaverde, V., Martínez, R., Guillem, P. M., López-Montalvo, E. y Domingo, I. (2012), “¿Qué entendemos por arte levantino?”, en J. J. García, H. Collado y G. Nash (coords.), *The Levantine Question: post-palaeolithic rock-art in the Iberian Peninsula*, Budapest, Archaeolingua pp. 81-106.
- Viñas, R. (1992), “El arte rupestre en Catalunya: estado de la cuestión sobre las manifestaciones pictográficas”, en P. Utrilla (coord.), *Aragón / Litoral mediterráneo. Intercambios culturales durante la Prehistoria*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 415-434.
- Viñas, R. (2011), “Les manifestacions rupestres de Catalunya: un patrimoni per conèixer i gaudir: notes sobre historiografia, conservació i divulgació”, *Podall*, nº 1, pp. 14-50.

- Viñas, R. y Alonso, A. (1977), “Noticia sobre el primer ramiforme del Prepirineo catalán. Alòs de Balaguer (Lérida)”, *Pyrenae*, nº 13-14, pp. 67-74.
- Viñas, R., Rubio, A. y Ruiz, J. F. (2016), “Referencias crono-culturales en torno al arte Levantino: grabados, superposiciones y últimas dataciones ¹⁴C AMS”, en P. Bueno (dir.), *ARPI. N° Extra. Homenaje a Rodrigo de Balbín Bebrmann*, pp. 95-117.
- Viñas, R., Sarriá, E. y Alonso, A. (1983), *La pintura rupestre en Cataluña*, Barcelona.
- Viñas, R., Ten, R., Miquel, D. (1977), “Un nuevo conjunto de arte rupestre en Cataluña”, *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología (Vitoria, 1975)*, Zaragoza, pp. 227-230.
- Wintcher, A. (2011), *Post-palaeolithic Rock Art of Northeast Murcia, Spain: An Analysis of Landscape and Motif Distribution*, Tesis Doctoral, Universidad de Durham.

Recursos web:

Gran Enciclopedia Aragonesa (GEA 2000): “Pirineos”, [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=10237]

Iberpix, Visor cartográfico del Instituto Geográfico Nacional: [<http://contenido.ign.es/iberpix2/visor/>]

Infraestructura de Datos Espaciales de Investigación Arqueológica (IDEARQ) [http://www.idearqueologia.org/visualizador_idearq/?ln=es]

RESUMEN

En el presente trabajo se aborda el estudio de la pintura Esquemática postpaleolítica en el marco de las Sierras Exteriores pirenaicas. Para llevar a cabo esta tarea se ha procedido a la revisión de los conjuntos rupestres, con el objetivo de obtener una documentación uniforme y actualizada de los mismos. Se analizan las características formales y técnicas de los motivos pintados, así como los patrones de emplazamiento de las estaciones en el territorio. Además, teniendo en cuenta estos datos, se intenta delimitar un marco cronológico para el desarrollo de las grafías esquemáticas, poniéndolas en relación con paralelos de arte mueble y con el contexto arqueológico general.

El estudio conjunto de los datos ha permitido establecer diferencias regionales, poniendo en evidencia la identidad de los sectores central y oriental (destacando los grupos del Mascún, el Vero, la confluencia del Ésera-Cinca, Santa Ana y Mont Roig) y las particularidades del grupo de Salvatierra de Esca, en el sector occidental. No obstante, pueden señalarse algunas características comunes a todos ellos, tales como el carácter mayoritario de la técnica del trazo simple, el predominio de los tipos abstractos frente a otras categorías temáticas o, atendiendo a la localización de los abrigos, la disposición preferente en torno a barrancos y cañones fluviales. Se trata de rasgos que permiten integrar las grafías prepirenaicas en el contexto de las manifestaciones esquemáticas del resto del territorio peninsular y del sur de Francia.

Es en los grupos del sector central donde se produce la mayor concentración de abrigos y estos presentan, a su vez, una mayor complejidad, con varios paneles yuxtapuestos. La profusión figurativa y la heterogeneidad técnica y estilística observadas sugieren que la actividad gráfica alcanzó un mayor desarrollo en esta parte de las Sierras Exteriores, frente a los grupos situados en los extremos occidental y oriental. No obstante, las evidencias no permiten precisar la secuencia cronológica. El hallazgo de los cantos pintados con motivos esquemáticos en la cueva de Chaves permitió establecer el inicio de este horizonte en el Neolítico Antiguo Cardial, mientras que un único ídolo oculado, pintado en Barfaluy I, indica la pervivencia de este ciclo hasta una cronología de la Edad del Bronce. Sin embargo, la escasez de superposiciones y de paralelos muebles en nuestro territorio de estudio impiden precisar la periodización interna. La situación de algunos abrigos en las Sierras Interiores podría relacionarse con el movimiento de algunas poblaciones hacia mayores altitudes constatada en el horizonte epicardial, ya que, además, tanto El Codronazo como La Miranda aparecen asociados a yacimientos neolíticos, ya sea en la propia cueva o en las inmediaciones.

RÉSUMÉ

Ce travail s'occupe de l'étude de la peinture Schématique postpaléolithique dans le cadre des Sierras Exteriores pyrénéennes. Pour mener à terme cette tâche, on a effectué la révision des sites d'art rupestre, afin d'obtenir une documentation uniforme et actualisée. On analyse les caractéristiques de forme et technique des motifs peints, ainsi que les modèles de répartition spatiale des sites dans le territoire. En plus, en tenant compte de ces données, on essaie de délimiter un cadre chronologique pour le déroulement des graphies schématiques, au moyen des parallèles d'art meuble et le contexte archéologique général.

L'étude dans l'ensemble a permis d'établir des différences régionales, mettant en évidence l'identité des secteurs central et oriental (spécialement les groupes de Mascún, Vero, le confluent du Ésera-Cinca, Santa Ana et Mont Roig) et les particularités du groupe de Salvatierra de Esca, dans le secteur occidental. Nonobstant, on peut signaler quelques caractéristiques communes à tous, telles que la prédominance de la technique du trait simple et des types abstraits face aux autres catégories thématiques, ou la répartition de préférence autour de ravins et canyons fluviales. Il s'agit de caractéristiques partagées avec les manifestations schématiques du reste du territoire péninsulaire et du Sud de la France.

On trouve la principale concentration d'abris dans les groupes du secteur central et ces abris, de son côté, sont ceux qui présentent une complexité accrue, avec plusieurs panneaux juxtaposés. L'abondance de sites et leur hétérogénéité technique et stylistique suggèrent que l'activité graphique atteignent un plus grand développement dans cette partie des Sierras Exteriores, par rapport aux autres groupes. Par contre, les évidences ne permettent pas de préciser la séquence chronologique. La découverte des galets peints avec motifs schématiques à la grotte de Chaves a permis d'établir le début de cet horizon dans le Néolithique Cardial, alors que l'idole peint à Barfaluy I indique la survivance de ce cycle jusqu'à l'Âge du Bronze. La rareté des superpositions et des parallèles meubles dans le territoire étudié empêche la précision de la périodisation interne. La localisation de quelques abris dans les Sierras Interiores pourrait se mettre en relation avec le mouvement des populations néolithiques vers des altitudes plus élevées que l'on constate pour l'horizon epicardial. En plus, tant El Codronazo comme La Miranda sont associés à sites néolithiques, dans la propre cavité ou dans les environs.

ABSTRACT

In this dissertation we study the phenomenon of post-Palaeolithic Schematic rock art paintings within the context of the pre-Pyrenean Ranges north of the Ebro River in Aragon (NE Spain). We have carried out the revision of the Rock Art sites in order to obtain a standardised and updated record. We analyse the form and the technique of the painted motifs, as well as the spatial distribution of the decorated shelters in relationship to the landscape. In addition, we try to define a time frame for the schematic figures, taking into account parallels in portable art and the general archaeological context.

The study of this information has led to us define regional differentiation. We note the similarities between the groups of painted caves and rockshelters from the central and the eastern areas (specially the groups of Mascún, Vero, Ésera-Cinca, Santa Ana and Mont Roig) and the specificities of the group of Salvatierra de Esca, in the western area. In any case, we identify some common characteristics, such as the predominance of simple traces and abstract themes, or the location of art sites in close proximity to ravines and canyons. These features allow for the integration of the pre-Pyrenean Schematic Art within the wider context of the Iberian Peninsula and the South of France.

The greatest concentration of rock shelters occurs in the central area. Moreover, some of these shelters show a complex content, with several compositions. The number of paintings and their technic and stylistic heterogeneity suggest that Schematism achieved a greater development in this area of the pre-Pyrenees, in relation to the groups of sites located in the western and the eastern ends of the region. Nevertheless, the evidence doesn't allow us to clarify the chronological sequence. The discovery of the pebbles in Chaves Cave (Huesca) painted with schematic motifs, confirms that this art cycle started in the Early Neolithic, while the representation of an idol from Barfaluy I indicates its persistence as late as the Bronze Age. In any event, the scarcity of superpositions and of portable art parallels in the area of our study prevent the definition of any internal periodisation for the Schematic style of art. The location of some of the shelters in the central Pyrenees could be related to the movement of some populations to higher altitudes, as verified in Epicardial Neolithic contexts. The art sites of El Codronazo and La Miranda are associated with Neolithic sites within the same cavity or at least in the vicinity.



Universidad
Zaragoza

1542

LA PINTURA ESQUEMÁTICA EN LAS SIERRAS EXTERIORES PIRENAICAS

Volumen II. Catálogo

MEMORIA PARA OPTAR AL
GRADO DE DOCTOR
Paloma Lanau Hernáez

Dirección
Pilar Utrilla Miranda
Manuel Bea Martínez

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Dpto. CC. Antigüedad
2019



LA PINTURA ESQUEMÁTICA EN LAS SIERRAS EXTERIORES PIRENAICAS

Volumen II. Catálogo

MEMORIA PARA OPTAR AL
GRADO DE DOCTOR
Paloma Lanau Hernáez

Dirección
Pilar Utrilla Miranda
Manuel Bea Martínez

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Dpto. CC. Antigüedad
2019



1542

Universidad
Zaragoza

ÍNDICE



VOLUMEN I

PRIMERA PARTE Introducción y contextualización del estudio	9
1. Introducción	11
2. Marco físico	19
3. La investigación de la pintura esquemática en Aragón	23
4. Fundamentos metodológicos	37
5. Estilo y arte Esquemático: precisiones de concepto	73
6. Marco teórico. Cronología	93
SEGUNDA PARTE Análisis de las manifestaciones gráficas	111
7. Sobre la información disponible	113
8. Técnica	117
9. Conservación	125
10. Análisis iconográfico: tipos, frecuencias y distribución	129
11. El arte y su relación con el paisaje	185
12. Aproximación al marco cronológico	217
13. La pintura esquemática prepirenaica en el contexto peninsular y del Mediterráneo Occidental	249
14. Recopilación y algunas reflexiones	263
15. Compilation et quelques réflexions	271
BIBLIOGRAFÍA	279

ANEXO

Resumen	314
Résumé	315
Abstract	316

VOLUMEN II Catálogo de yacimientos

SECTOR OCCIDENTAL

CUENCA DEL ARAGÓN/SALVATIERRA DE ESCA	7
• Contexto geográfico	9
• Historia de las investigaciones	11
• Contexto arqueológico	11
Planiello	15
• Planiello I	17
• Planiello II	19
Peñarroya	21
Balcón de Forniellos	25
• Balcón de Forniellos II	26
• Balcón de Forniellos III	27
• Balcón de Forniellos IV	30
• Balcón de Forniellos V	45
Frontón de Forniellos	49
• Frontón de Forniellos I	51
• La Terraza de Forniellos	53
• Frontón de Forniellos II	58
• Frontón de Forniellos III	59
• La Raja de Forniellos	62

SECTOR CENTRAL: SIERRA DE GUARA

 69 |

RÍO MASCÚN-ALCANADRE	71
• Contexto geográfico	73
• Historia de las investigaciones	73

• Contexto arqueológico	75
El Palomarón	77
Cueva Pacencia	85
Mascún II	104
Mascún III	106
Mascún IV	108
Abrigo del Camino	110
CUENCA DEL RÍO VERO	113
• Contexto geográfico	115
• Historia de las investigaciones	116
• Contexto arqueológico	118
Labarta	121
Lecina Superior	137
Escalercas	153
Abrigos de Gallinero	164
• Gallinero I	167
• Gallinero IIA	173
• Gallinero IIB	201
• Gallinero IIIA	202
• Gallinero IIIB	212
Fajana de Pera	221
Fajana de Pera Superior	236
Barfaluy	248
• Barfaluy I	251
• Barfaluy II	263
• Barfaluy III	275
• Barfaluy IV	283
• Barfaluy V	285
Tozal de Mallata	288
• Mallata I	289
• Mallata II	315
• Mallata III	315

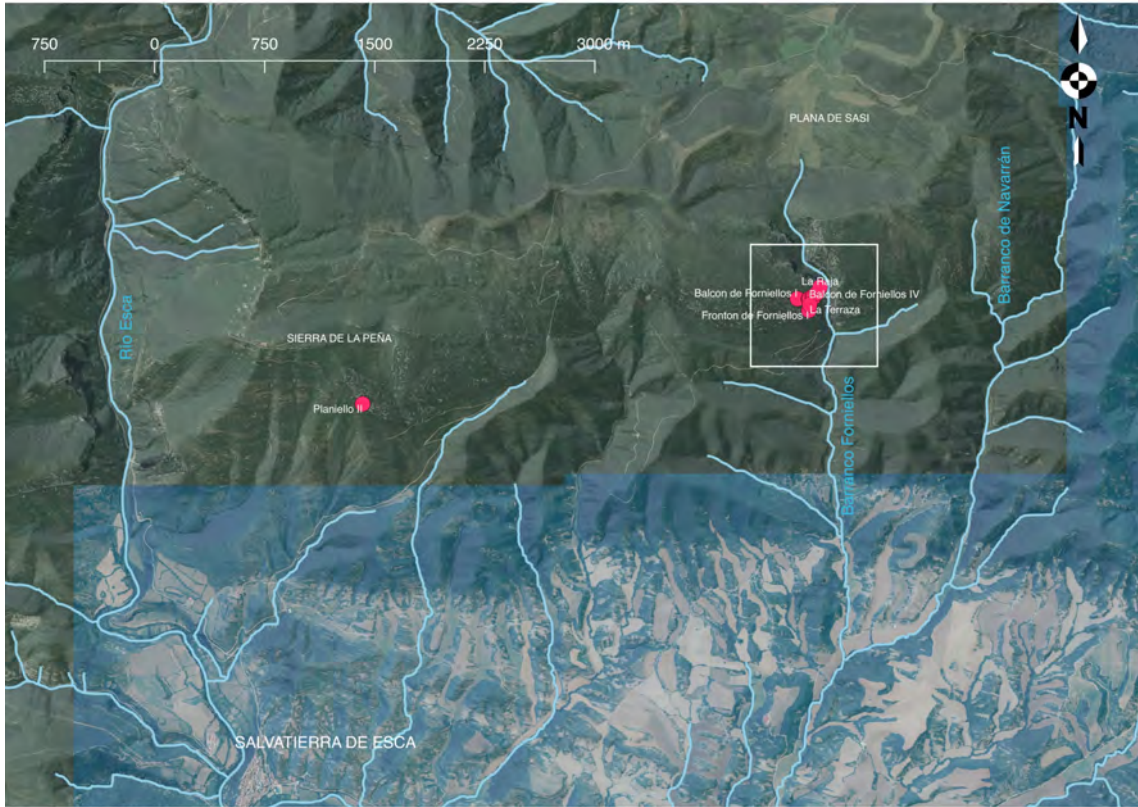
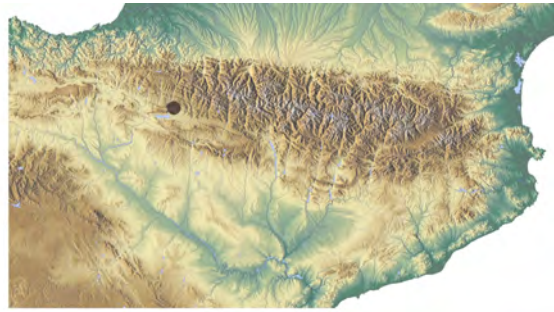
• Mallata IV	315
• Mallata B1	316
• Mallata B2	343
• Mallata C	344
Arpán	363
• Arpán E1	365
• Arpán E2	367
La Gascona	377
• Gascona 1	378
• Gascona 2	385
Quizans	390
• Quizans I	392
• Quizans II	401
Covachos de Palluala	404
• Palluala I	405
• Palluala II	407
• Palluala III	409
Cueva Palomera	411
Regacens	428
SECTOR ORIENTAL: CUENCA DEL CINCA-SEGRE	451
El Codronazo	452
La Miranda	462
GRUPO DEL CINCA-ÉSERA	465
• Contexto geográfico	467
• Historia de las investigaciones	467
• Contexto arqueológico	468
Remosillo/Congosto de Olvena	473
Forau del Cocho	512
• Forau del Cocho 1	513
• Forau del Cocho 2	533

Coveta del Engardaixo/Barranco Cigues	539
Cueva del Bubu	548
• Bubu I	552
• Bubu II	566
GRUPO DE SANTA ANA	575
• Contexto geográfico	577
• Historia de las investigaciones	577
• Contexto arqueológico	578
Les Coves de Baldellou	582
Santa Ana 1	590
Pas de la Sabineta/Santa Ana 2	602
Monderes	606
• Monderes I	607
• Monderes II	624
• Monderes III	626
• Monderes IV	627
GRUPO DEL MONT ROIG	631
• Contexto geográfico	631
• Historia de las investigaciones	633
• Contexto arqueológico	634
Abric de la Diva	637
Cova del Tabac	652
UNA MIRADA AL SUR DEL EBRO	667
Los Estrechos	



CUENCA DEL ARAGÓN

Grupo de Salvatierra de Esca



Contexto geográfico

El grupo de Salvatierra de Esca se localiza en las estribaciones suroccidentales de las Sierras Exteriores pirenaicas. Hemos decidido mantener el nombre de la localidad para denominar el grupo puesto que las manifestaciones gráficas encontradas hasta el momento se reparten en las elevaciones montañosas y desfiladeros que rodean a esta población, situada en el fondo del valle.

Desde un punto de vista administrativo, Salvatierra de Esca pertenece a la parte más septentrional de la provincia de Zaragoza, en su límite con la Comunidad de Navarra. Se sitúa al norte del río Aragón y de la Canal de Berdún, en una región de orografía muy escarpada, con estrechas gargantas que cortan las sierras de norte a sur y reciben el nombre local de *foces*. La vegetación es muy abundante, de carácter mediterráneo húmedo.

El valle abierto por el Esca es una importante vía natural que cruza transversalmente los Pirineos, comunicando la vertiente norte de la cadena montañosa con la Canal de Berdún que, a su vez, sirve de paso entre la Cuenca de Pamplona al oeste y la Depresión media pirenaica al este. La Foz de Burgui, excavada por el curso del río Esca, constituye la prolongación meridional del Valle del Roncal.

La mayoría de los abrigos se localizan en la margen derecha de la Foz de Forniellos, en su tramo terminal. Se trata de un estrecho desfiladero de unos 700 m de longitud y 100 m de profundidad, que cruza de norte a sur la sierra de Beldún, discurriendo en paralelo a la Foz de Burgui por su parte este. Al norte de la Foz de Forniellos se abre la Plana de Sasi, donde se ubican las fuentes que reciben el mismo nombre y que se ha empleado tradicionalmente para la explotación ganadera.

Los abrigos que se han denominado como Balcón de Forniellos (I-V) se sitúan en la faja superior del farallón y siguen una numeración de oeste a este. Todos ellos se abren al sur-sureste. En nuestro catálogo incluimos únicamente los abrigos II al V, pues consideramos que las manifestaciones pictóricas del abrigo de Balcón de Forniellos I no corresponden al estilo esquemático. El estudio del yacimiento fue presentado en el XVIII Congreso UISPP celebrado en París en junio de 2018¹. En él propusimos una posible adscripción paleolítica de las pinturas o bien su pertenencia a un estilo indefinido, dado que las representaciones no corresponden a las convenciones representativas de ningún estilo postpaleolítico conocido. No obstante, y como ya señalamos entonces, el conjunto se encuentra en muy mal estado de conservación, lo que dificulta enormemente su

¹ Se presentó una comunicación bajo el título “Balcón de Forniellos I (Salvatierra de Escá, Zaragoza, Spain): towards a chronocultural assignment for a new naturalistic tendency motif in the western Prepyrenees”.

interpretación. El resto de abrigos presentan diferentes esquematismos pintados, en el caso de Balcón de Forniellos IV y uno de los motivos de Balcón de Forniellos III, en color negro, y en el resto en color rojo.

Las estaciones del Frontón de Forniellos se sitúan en la faja inferior, unos 50 m por debajo de Balcón de Forniellos y separados por una pared completamente vertical. En esta cornisa y siguiendo igualmente una ordenación oeste-este, se localizaron los siguientes yacimientos: Frontón I, La Terraza, Frontón II, Frontón III y La Raja. No se trata de abrigos propiamente dichos, La Raja es un covacho y el resto son paneles pintados en la base del farallón, apenas protegidos por el ligero desplome de la pared rocosa.



Plana de Sasi, con la Foz de Forniellos al fondo.

Además de este grupo de abrigos, que constituyen el núcleo principal del grupo, se conocen pinturas en otras dos localizaciones. El covacho de Peñarroya se ubica en la vertiente sur de la Sierra de Beldún, al oeste del grupo de la Foz de Forniellos. Desde la cavidad se domina una amplia panorámica sobre la plana de Salvatierra, con la Sierra de Orba al fondo.

Finalmente, en el extremo oeste de la Sierra de Beldún se ubica la Sierra de la Peña, el punto más alto de la elevación, con 1.291 m. Sobre ella se yergue la ermita de la Virgen de la Peña, desde la cual se divisa inmediatamente al este la partida de El Planiello. En la parte media del afloramiento rocoso, en la base del farallón, se localizan los abrigos de Planiello I y II, los descubiertos más recientemente y que presentan restos escasos de pintura.

Historia de las investigaciones

Los trabajos de prospección espeleológica llevados a cabo por el Centro de Espeleología de Aragón entre 2007 y 2009 en las Sierras de Orba, Illón, Leyre y Beldún, dieron como resultado el descubrimiento en estas dos últimas de 12 cavidades con pintura rupestre y otras cuatro con restos arqueológicos. Además, en 2016, en el curso de una nueva campaña espeleológica, se descubrieron otras dos cavidades con restos pictóricos (Planiello I y II).

El conjunto fue visitado por diversos especialistas en el estudio del arte rupestre, entre los que se contaban M. Bea, J. I. Royo Guillén y J. Royo Lasarte, acompañados de los espeleólogos M. Gisbert y L. Gómez. Estos investigadores confirmaron la presencia de arte rupestre y adscribieron las manifestaciones reconocidas al ciclo Esquemático. El conjunto fue dado a conocer en el *II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*, celebrado en Vélez Blanco en 2010 (Bea *et al.*, 2013).

Desde entonces no se había abordado una nueva labor de documentación del grupo, a pesar de que constituye una de las principales concentraciones de arte Esquemático en Aragón, en cuanto a número de cavidades decoradas. Los abrigos presentan un difícil acceso, e incluso en algunos de los abrigos se requirió el empleo de técnicas de escalada. Sin duda esto ha contribuido a que las pinturas hayan pasado desapercibidas hasta el momento, quedando libres de agresiones antrópicas, a pesar de que ninguno de los abrigos se encuentra protegido mediante cerramiento.

Contexto arqueológico

Se trata de un núcleo formado por 14 cavidades con pintura rupestre y otras cuatro con restos arqueológicos. Estas últimas se sitúan en la Foz de Forniellos, como la mayoría de los abrigos pintados. Son la Cueva S-1, Cueva del Fémur, Cueva F-2, Cueva F-3 y Cueva F-6, en las que se ha documentado la presencia de restos óseos humanos. M. Bea planteó la posibilidad de que se tratase de contextos sepulcrales, en relación con el fenómeno de

enterramiento en cueva documentado desde momentos finales del Calcolítico y durante la Edad del Bronce (Bea *et al.*, 2013: 254). No obstante, no se documentaron restos cerámicos o líticos en superficie que permitan depurar la cronología de los yacimientos, por lo que resultará necesario realizar excavaciones arqueológicas para obtener mayor información. Únicamente en la Cueva del Fémur se encontró una vasija cerámica con cordón digitado, que fue adscrita a la Edad del Bronce. Se hallaba en el interior de una grieta y contenía restos humanos (Bea *et al.*, 2013: 259).

Por otra parte, debemos mencionar la presencia del dolmen de Larra en el collado del mismo nombre, en la parte alta de la Sierra de Beldún y próximo a la ermita de la Virgen de la Peña, que se encuentra prácticamente inédito (Montes *et al.*, 2016).



Dolmen de cámara simple del Collado de Larra.

Además de todo ello, durante las labores de prospección espeleológica se localizó la cueva de Peña Blanca, en la elevación del mismo nombre que se abre en la margen izquierda de la Foz de Sigüés. A unos 40 metros de la entrada de la cavidad -que alcanza los 125 m de desarrollo total-, se aprecian trazos en negro sobre un espeleotema de morfología globular. Se trata de pequeños trazos rectos que no parecen seguir un patrón determinado y que podrían corresponder a simples marcas de reavivado de la tea, hipótesis reforzada por el hecho de que aparezcan a una altura de aproximadamente 1 metro sobre el suelo. M. Gisbert

sugirió que podría tratarse de marcas topográficas para orientarse en la cueva, o a modo de indicación y advertencia de la presencia de un pozo en las proximidades (Gisbert, 2008). Aunque inicialmente se planteó la posibilidad de que correspondieran al ciclo Esquemático negro subterráneo, lo cierto es que no pudimos identificar ningún motivo reconocible, de modo que hemos preferido no incluirlo en el catálogo.



Trazos negros en la Cueva de Peña Blanca.

Bibliografía

Bea, M., Royo, J. I. y Gisbert, M. (2013), “Un nuevo grupo de arte esquemático en el Pirineo occidental aragonés: el núcleo de Salvatierra de Escá (Zaragoza)”, en J. Martínez y M. S. Hernández (coord.), *Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez, 5-8 de Mayo 2010*, Ayuntamiento de Vélez Blanco, pp. 253-262.

Gisbert, M./Centro de Espeleología de Aragón (2008), “Preinforme de la campaña de exploración espeleológica en Salvatierra de Escá 2007-2008 (Zaragoza)”, Informe inédito para el Servicio de Prevención y Protección del Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, 32 pp.

Montes, L., Domingo, R., Sebastián, M., Lanau, P. (2016), “¿Construyendo un paisaje? Megalitos, arte Esquemático y cabañeras en el Pirineo Central”, en P. Bueno (dir.), *ARPI*, nº 4 Extra. Homenaje a Rodrigo de Balbín Behrmann, Universidad de Alcalá, pp. 248-263.



Vista general del afloramiento rocoso, en cuya base se abren los abrigos.

Término municipal: Salvatierra de Esca.

Comarca: Jacetania

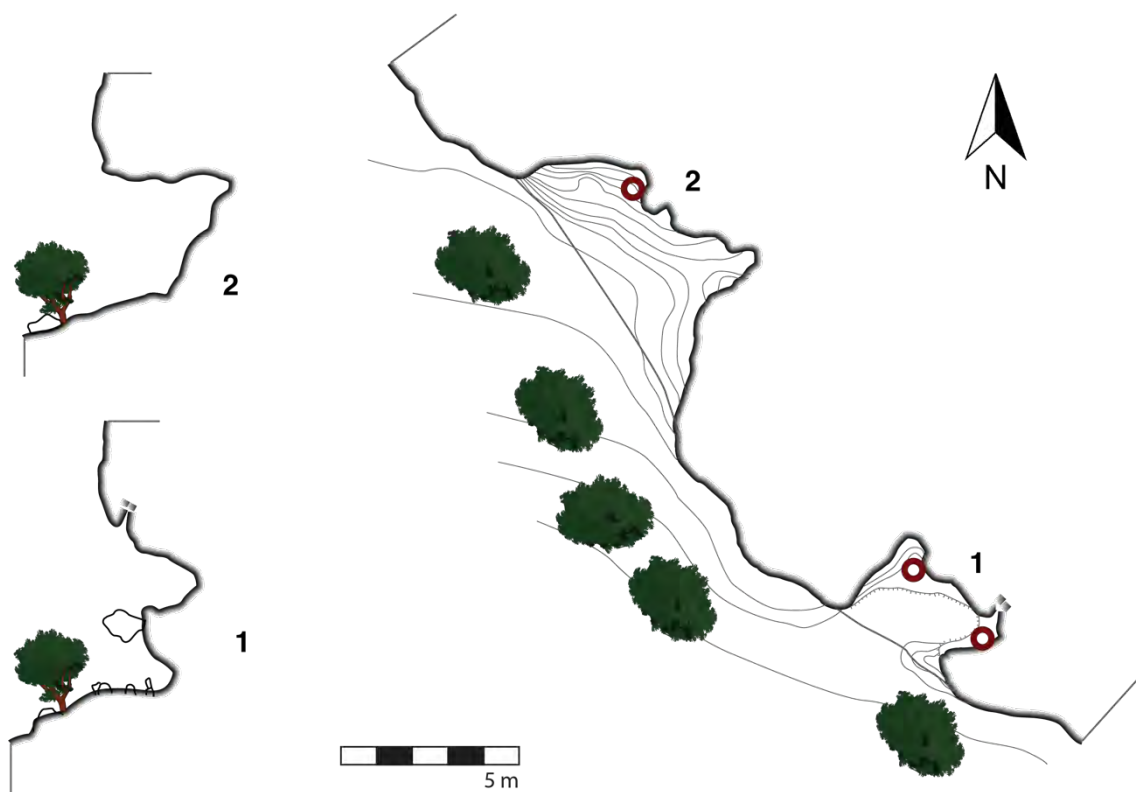
Altitud: 1097

Orientación: suroeste

Localización: los abrigos se abren en la base de una barra rocosa, en la parte media del afloramiento. La elevación forma parte de la vertiente sur de la Sierra de Beldún, limitada al

oeste por la Foz de Burgui y al sur por el profundo valle abierto por el río Esca. Desde el farallón se domina un amplio paisaje hacia la zona meridional, la Plana de Salvatierra.

Historia de las investigaciones: Las pinturas fueron descubiertas en 2016, en el curso de nuevas prospecciones en la zona por parte del Centro de Espeleología de Aragón.



Topografía elaborada a partir de la realizada por el Centro de Espeleología de Aragón.

PLANIELLO I



Vista general del abrigo de Planiello I e indicación de los paneles.

Descripción del abrigo: Se trata de un pequeño abrigo de 3,3 m de anchura máxima, 2,2 m de profundidad y 4,5 m de altura, con dos oquedades separadas por una pared vertical y un suelo inclinado e irregular. En la parte inferior derecha del abrigo hay una pequeña cavidad en la que encontramos restos de hogueras subactuales.

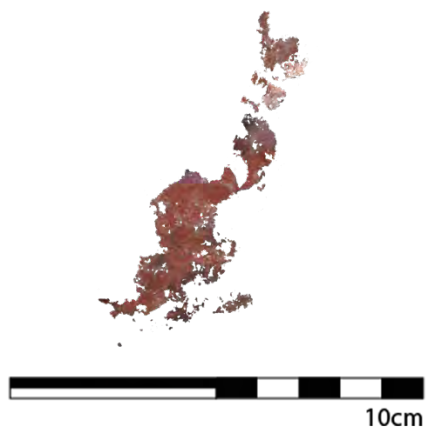
Descripción de las pinturas: Las pinturas se reparten en dos zonas, la parte superior de la pared vertical que separa las dos oquedades, donde encontramos las U.G. 1 y 2; y la oquedad derecha, donde se halla un motivo en forma ojival. Las pinturas se encuentran en general bastante degradadas.

Panel 1

U.G.1: Restos inidentificables. Se aprecian varios trazos en forma de barras paralelas en la parte superior, y una mancha informe en la parte inferior. La pintura se encuentra muy afectada por los desconchados y la pérdida de pigmento, por lo que no es posible realizar mayores precisiones.

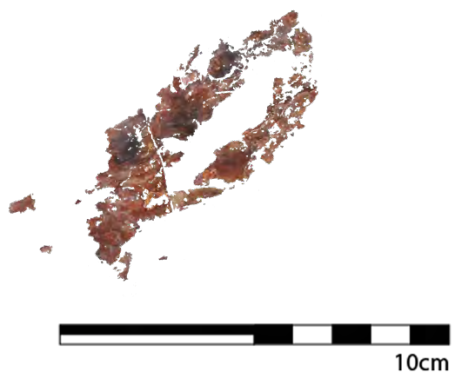


U.G.2: Restos inidentificables. El motivo se encuentra afectado por un desconchado, que ha provocado el desprendimiento de la parte izquierda de la figura.



Panel 2

U.G.3: Motivo en forma ojival, inclinado hacia la derecha. Parece prolongarse en la parte inferior izquierda por medio de trazos rectos, si bien se encuentra afectado por un desconchado en esta parte.



PLANIELLO II



Vista del abrigo de Planiello II.

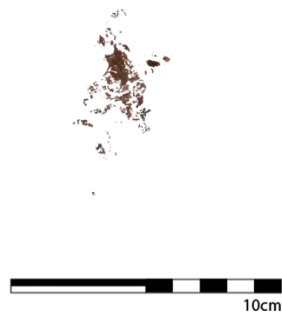
Descripción del abrigo: La cavidad presenta 8 m de anchura, 2,6 m de profundidad y 3,6 m de altura máxima, siendo el suelo inclinado e irregular. Las paredes se encuentran muy ennegrecidas por efecto del humo y presentan múltiples pequeñas oquedades.

Descripción de las pinturas: En este abrigo apenas se conservan manchas informes y restos de motivos completamente inidentificables. La pérdida de pigmento y el ennegrecimiento de las paredes dificultan la interpretación de los motivos, que hemos decidido incluir en el catálogo por la proximidad al abrigo de Planiello I, donde sí se aprecian motivos que pueden adscribirse al arte Esquemático.

U.G.1: Mancha informe, parcialmente afectada por la concreción calcítica.



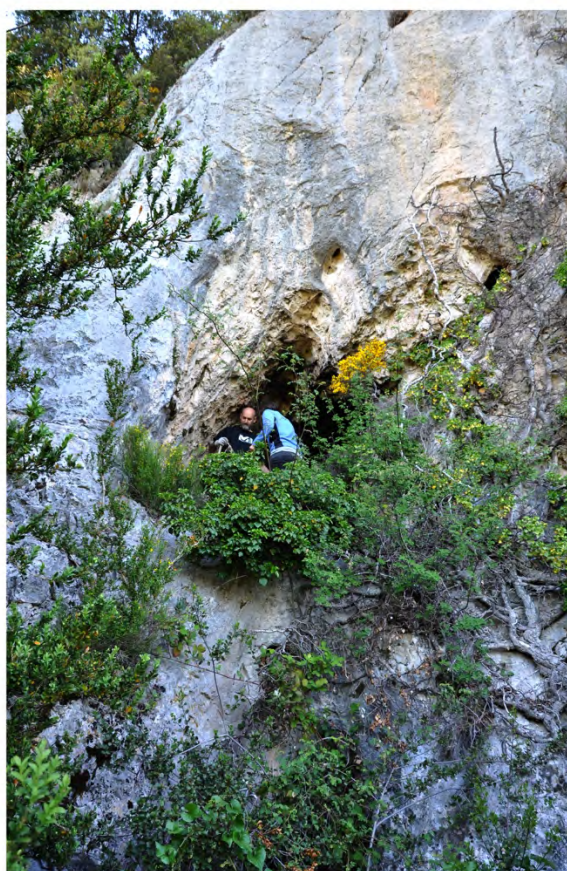
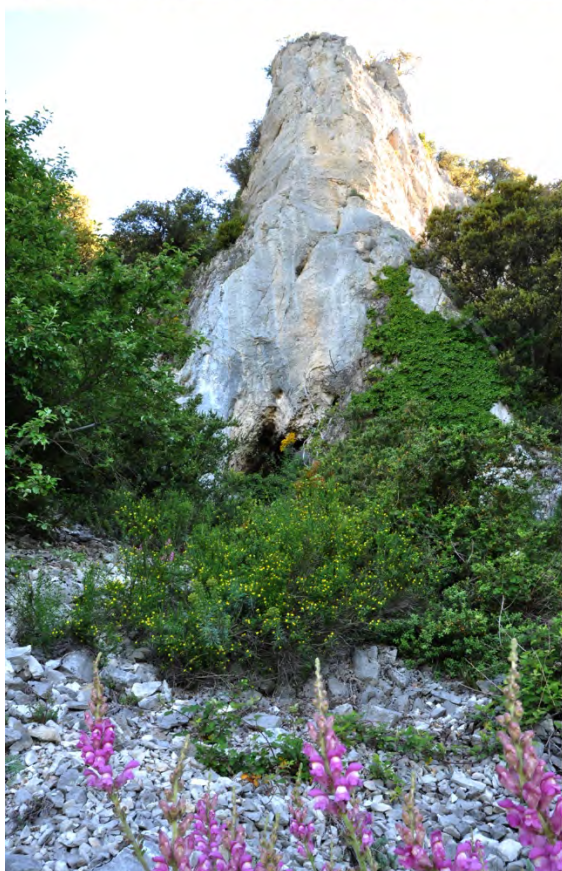
U.G.3: Restos inidentificables, afectados por desconchados y parcialmente cubiertos por la concreción calcítica.



U.G.2: Mancha informe, parcialmente afectada por depósitos de polvo y suciedad.



PEÑARROYA



Vista general del afloramiento, con indicación de la situación del covacho (arriba); vista del espolón rocoso y el canchal situado en la parte inferior (izquierda) y detalle de la boca de la cavidad, donde se aprecia que se abre a varios metros sobre la base del farallón (derecha).

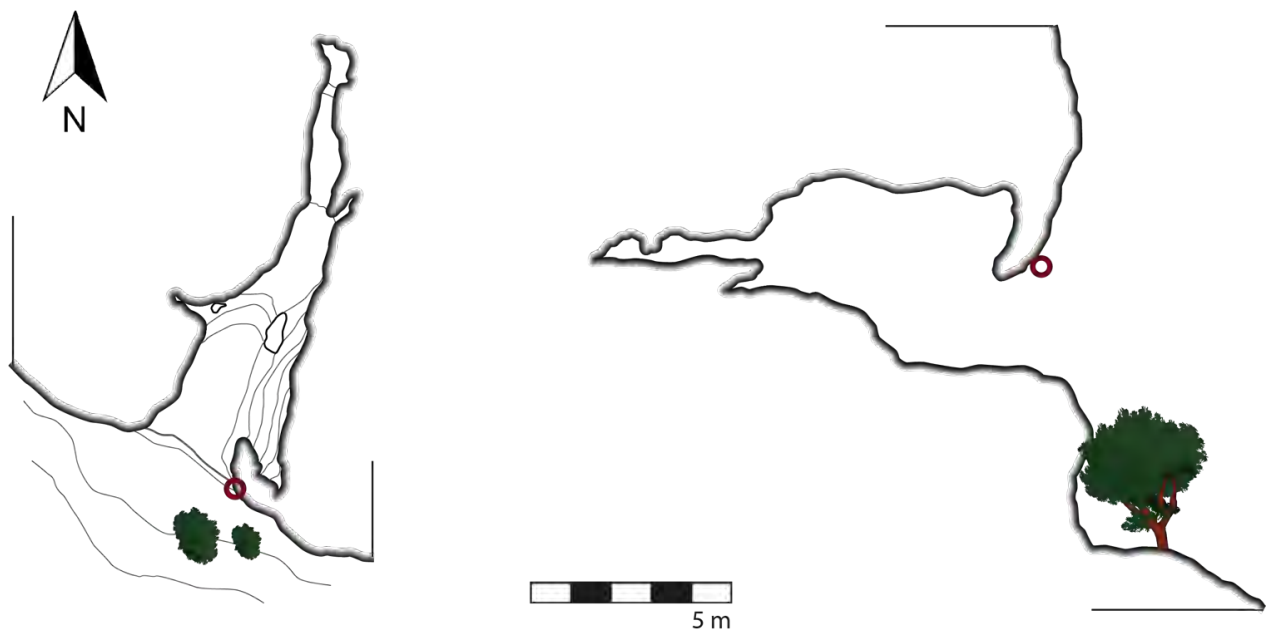
Término municipal: Salvatierra de Esca.

Comarca: Jacetania.

Altitud: 970

Orientación: sur

Localización: Se abre en la vertiente sur de la Sierra de Beldún. El acceso se realiza desde la pista que conduce a la ermita de la Virgen de la Peña. En una de las curvas se encuentra un pequeño amontonamiento de piedras que marca el inicio de un sendero que lleva hasta la cueva, llaneando por la ladera (Gisbert, 2008). La marcha resulta dificultosa debido a la abundante vegetación, que hace que el sendero sea apenas visible, y a la presencia de canchales de piedra suelta. La cavidad se abre en la parte baja del afloramiento rocoso, unos 4 metros por encima del nivel de base, siendo necesario trepar por una pared prácticamente vertical para acceder hasta ella.

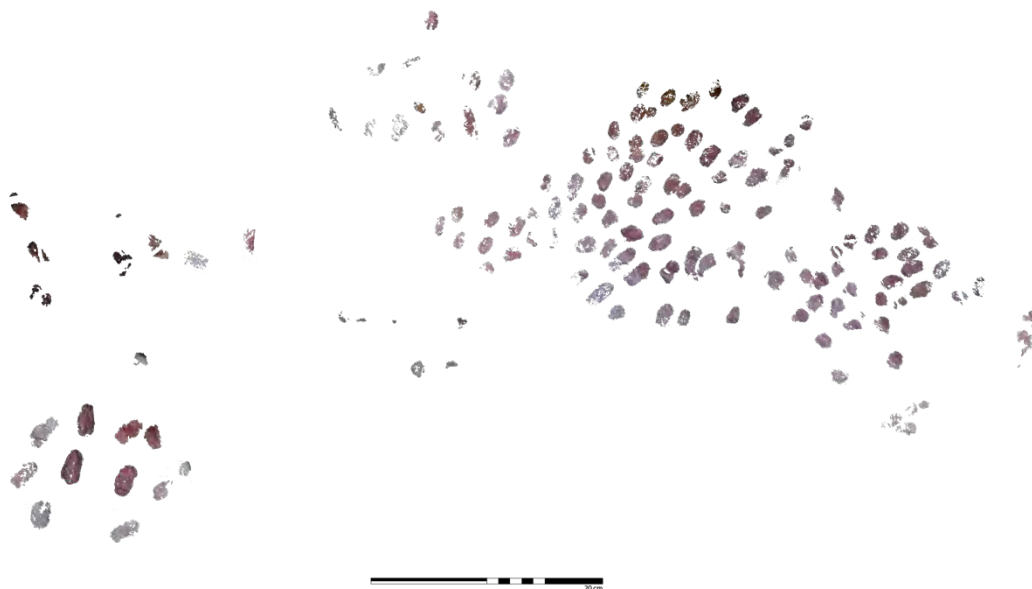


Topografía elaborada a partir de la realizada por el Centro de Espeleología de Aragón.

Descripción del abrigo: La cavidad presenta 3 m de anchura máxima en la boca, se estrecha progresivamente hacia el interior y termina en un conducto de apenas 50 cm de anchura. Alcanza los 9 m de profundidad máxima y 4,6 m de altura. Las paredes y techo de la cavidad aparecen parcialmente ahumados.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se localizan en la pared exterior, a la derecha de la boca. El único panel pintado se compone exclusivamente de digitaciones en rojo, dispuestas sin seguir ningún orden, aparentemente. Ocupa una superficie de 120 cm de anchura por 70 cm de altura. Las pinturas aparecen parcialmente cubiertas por una gran hiedra, que en algunos puntos dificulta la visión y que podría haber afectado a la conservación del grupo.

U.G.1: Agrupación de digitaciones en color rojo vivo. Se han computado un total de 133 digitaciones, sin embargo algunas se encuentran muy perdidas y resultan apenas visibles, de modo que el número podría haber sido mayor. No apreciamos una disposición ordenada de las digitaciones. En el calco parece detectarse cierta disposición circular de los grupos de digitaciones, pero esto responde a una adaptación al soporte, que no es una pared lisa sino una superficie con numerosas concavidades y salientes.





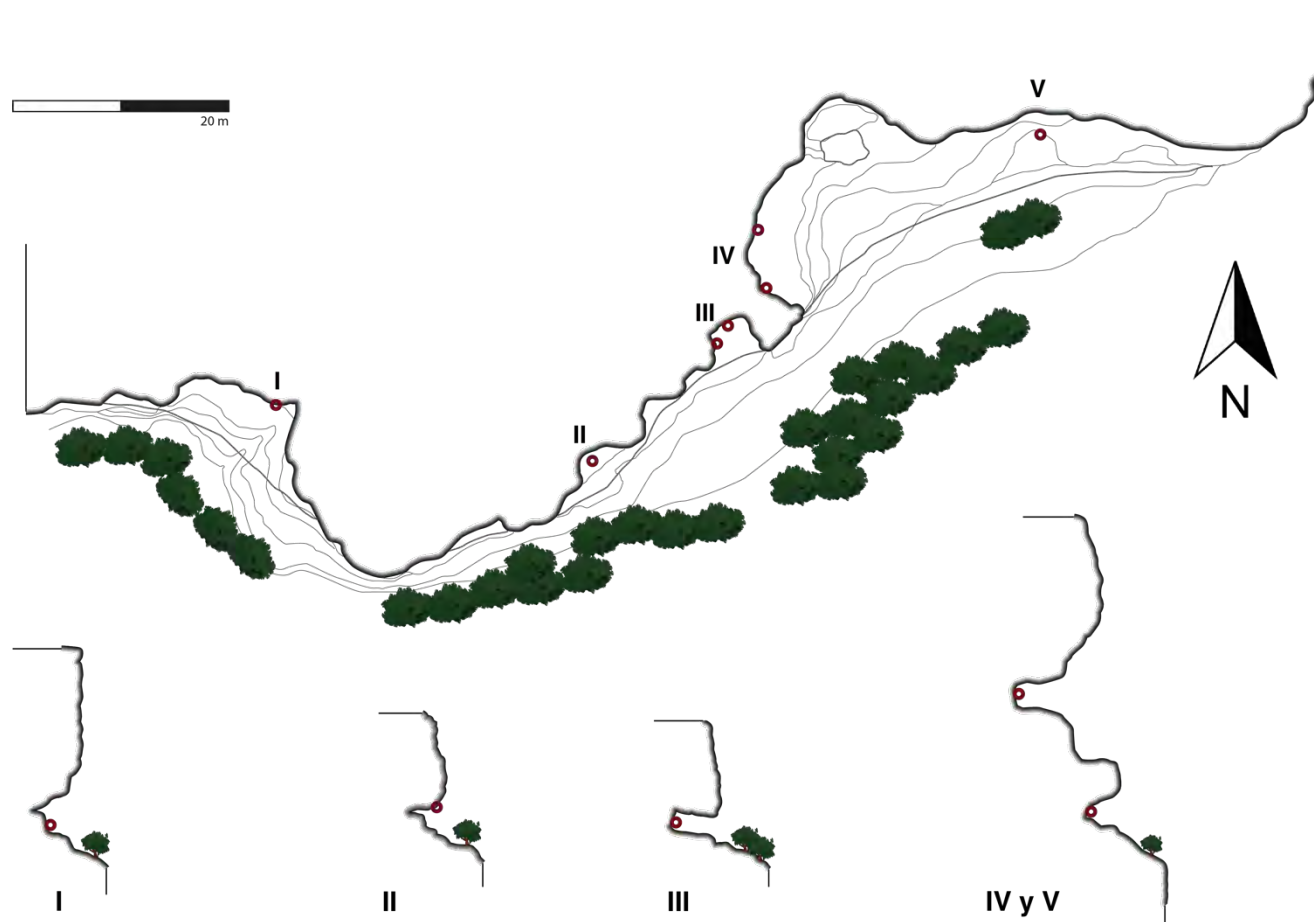
Vista general del panel pintado y superposición del calco sobre el soporte.

BALCÓN DE FORNIELLOS

Término municipal: Salvatierra de Esca

Comarca: Jacetania

Localización: este grupo de abrigos se reparte en la faja superior del farallón que limita por el sureste la vertiente sur de la sierra de Beldún, en su confluencia con la Foz de Forniello. Los abrigos se presentan de oeste a este, omitiendo el abrigo de Balcón de Forniello I por las razones que se han indicado más arriba. Los abrigos se encuentran relativamente próximos en el espacio pero presentan marcadas diferencias técnicas y temáticas entre sí.



Topografía basada en la elaborada por el Centro de Espeleología de Aragón (C.E.A.).

BALCÓN DE FORNIELLOS II



Vista general del abrigo y detalle del sector pintado.

Altitud: 873

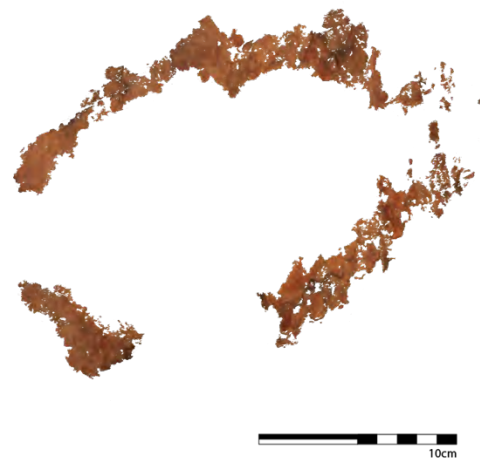
Orientación: sureste

Descripción del abrigo: se trata de un abrigo de 4,8 m de anchura, 1,7 m de profundidad y 2,6 m de altura máxima, que presenta un suelo muy irregular y con una fuerte inclinación.

Descripción de las pinturas: El único motivo pintado se sitúa en el techo de la cavidad, a 2,55 cm del suelo. El motivo parece adaptarse a la morfología de una ligera concavidad presente en el soporte.

U.G.1: Trazo simple en forma ovalada, en color anaranjado.

Medidas: 18,7 cm altura; 23,8 cm anchura; 2,6 cm de grosor de trazo.



BALCÓN DE FORNIELLOS III



Vista general del abrigo e indicación de la situación del Panel 3.

Altitud: 873

Orientación: sur

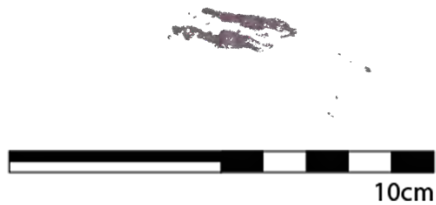
Descripción del abrigo: el abrigo tiene 4,2 m de anchura en la boca, 3,3 m de profundidad máxima y 2 m de altura. Hemos distinguido tres paneles, los dos primeros en la pared exterior izquierda y un tercero en la pared del fondo de la cavidad. Este último se sitúa en una pared recta y vertical, de la que ocupa únicamente el sector de la izquierda, quedando la parte derecha sin pintura.

Descripción de las pinturas: Los paneles 1 y 2 presentan motivos aislados, dos trazos en rojo en el caso del panel 1 y restos de un motivo realizado mediante trazos muy finos en negro, en el 2. El grupo principal es el catalogado como panel 3, donde encontramos dos motivos, un ramiforme en rojo y un antropomorfo en negro, ambos muy degradados y apenas visibles. No ocupan la parte central del panel rocoso, sino que aparecen desplazados en la parte inferior izquierda. Resulta difícil establecer una posible relación entre ambos motivos, a pesar de su proximidad espacial.

Panel 1

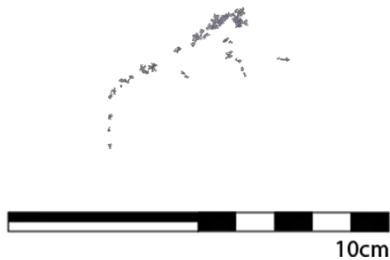
U.G.1: Dos trazos horizontales, paralelos entre sí. Los trazos presentan un ligero engrosamiento en la parte central.

Medidas: 1 cm altura; 2,9 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo



Panel 2

U.G.2: Restos inidentificables. Se aprecia un trazo recto, curvado hacia abajo en el extremo izquierdo, y dos trazos cortos perpendiculares.



Panel 3

U.G.3: Restos de un motivo ramiforme, realizado en pigmento rojo oscuro-violáceo. Se conserva la parte inferior del vástago central, tres brazos en la parte izquierda y cinco en la derecha, todos ellos orientados hacia arriba, salvo el situado en

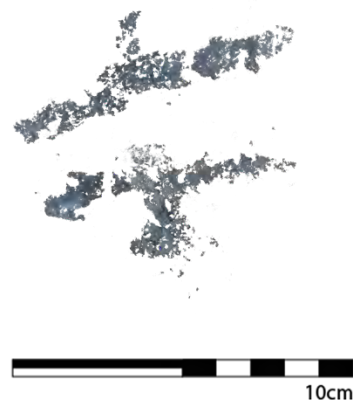
la parte inferior derecha, dirigido hacia abajo.

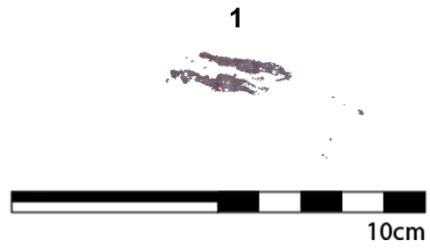
Medidas: 16,8 cm altura; 9,1 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo



U.G.4: Antropomorfo esquemático, pintado en negro, formado por un vástago central y dos trazos horizontales que lo atraviesan, a modo de extremidades.

Medidas: 7,3 cm altura; 8,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo

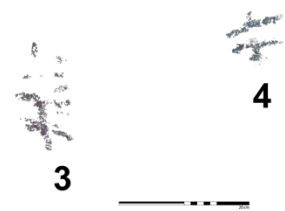




Panel 1.

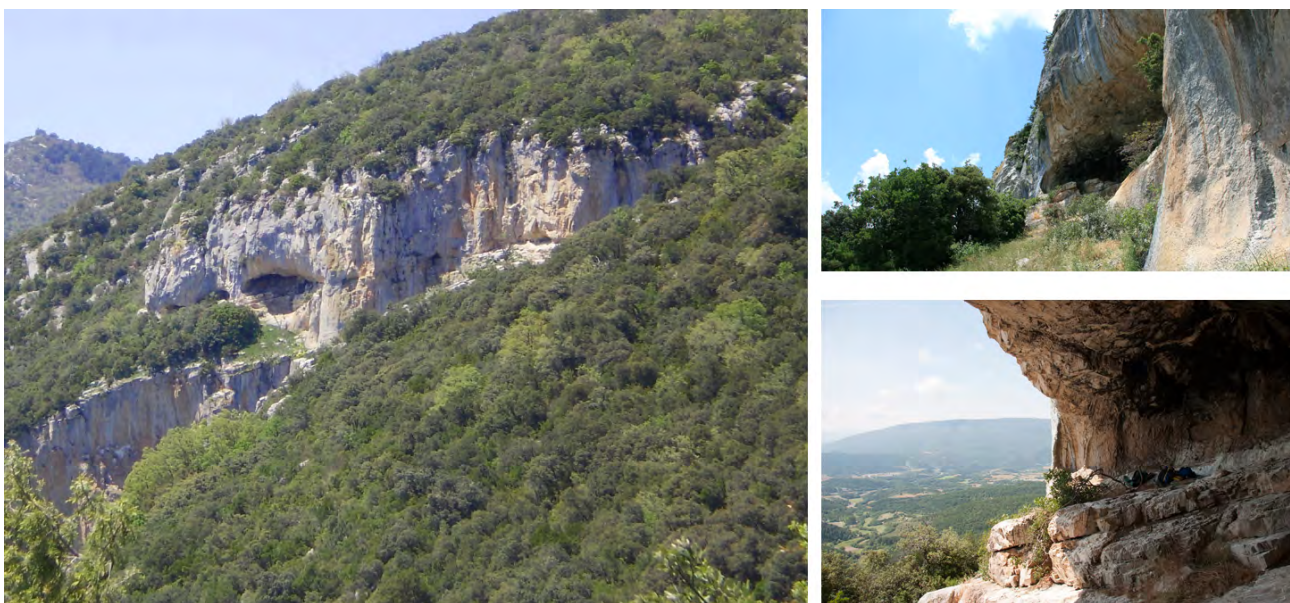


Panel 2.



Panel 3.

BALCÓN DE FORNIELLOS IV



Vista del afloramiento rocoso donde se abre el abrigo (izquierda), boca (arriba) y vista parcial de sus paredes (abajo).

Altitud: 875

Orientación: este-sureste.

Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo amplio, con 15 m de anchura, 7 m de profundidad y 3 m de altura máxima, si bien presenta un suelo inclinado e irregular. Las paredes se encuentran muy ennegrecidas y algunas de las figuras se encuentran parcialmente veladas por gruesas concreciones calcíticas.

Descripción de las pinturas: Es el abrigo con mayor número de figuras del conjunto. Todas ellas están realizadas en color negro. Las pinturas se distribuyen en dos sectores, la pared izquierda y la pared del fondo, separadas por una gruesa colada estalagmítica formada en un punto en el que debe de emanar agua, aunque se encontraba seco en el momento de la visita. Las pinturas se disponen en forma de friso horizontal, ocupando la parte alta de las paredes. Hemos distinguido siete paneles, atendiendo únicamente a la proximidad física entre las pinturas, ya que se trata de un conjunto bastante homogéneo. La mayoría de los motivos son de tipo geométrico-abstracto, además de múltiples restos inidentificables. Encontramos varios pectiniformes, uno de ellos realizado con trazo fino y el resto con trazos gruesos. También un ramiforme vertical, terminado en un trazo sinuoso en la parte inferior y varias

series de puntiformes. Cabe destacar la abundancia de espirales, un motivo que falta por completo en el arte Esquemático del ámbito prepirenaico. Como únicos motivos figurativos, encontramos los restos de un posible cuadrúpedo en la pared izquierda, silueteado mediante trazo fino, un posible cuadrúpedo vertical en la pared del fondo, y dos representaciones antropomorfas, contiguas pero realizadas en estilos muy diferentes. El primer antropomorfo (U.G.9) presenta un tratamiento volumétrico de las extremidades inferiores, una convención que no resulta habitual en el arte Esquemático. Esto nos plantea la duda de si resulta correcto adscribir el motivo a este ciclo artístico, aunque cabe indicar que se trata de un grupo homogéneo y creemos que todo el grupo fue realizado en un mismo episodio. El segundo de los antropomorfos, situado inmediatamente a la derecha del primero, se encuentra muy afectado por una veladura calcítica. Este motivo sí responde a las convenciones representativas propias del ciclo Esquemático, si bien la representación diferenciada del pie no resulta habitual.

También nos llama la atención el empleo de trazos muy finos, junto a figuraciones realizadas con trazos groseros e incluso digitaciones. No identificamos ningún tipo de escena o composición, a pesar de lo numeroso de las figuras representadas.

Panel 1

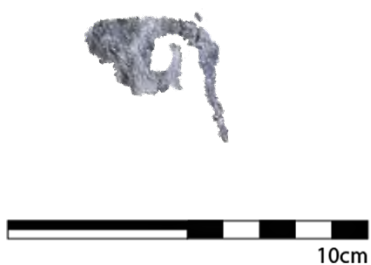
U.G. 1: Motivo abstracto de tendencia ovalada y con el interior sin rellenar. Está pintado en negro, igual que todas las figuras del abrigo, y en trazo simple. En la parte derecha del motivo se aprecian algunos trazos puntiformes, que podrían indicar el empleo de algún tipo de tampón para su elaboración.

Medidas: 3,4 cm altura; 5 cm anchura.



U.G. 2: Motivo espiraliforme, cuyo trazo se prolonga hacia abajo en el extremo derecho.

Medidas: 3,6 cm altura; 3,9 cm anchura.



U.G. 3: Serie de tres puntos en disposición oblicua. Se encuentran muy mal conservados debido a la pérdida de pigmento y son apenas visibles.

Medidas: 9,6 cm altura; 7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G. 4: Serie vertical de diez puntos, unidos entre sí por cortos trazos. El motivo es apenas visible debido al ennegrecimiento del soporte.

Medidas: 21,6 cm altura; 5,6 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G. 5: Motivo abstracto formado por dos circunferencias alineadas verticalmente y unidas por un trazo.

Medidas: 5,8 cm altura; 3,6 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



Panel 2

U.G. 6: Motivo abstracto integrado por un trazo en forma de arco, con el extremo apuntado hacia arriba y la parte izquierda ligeramente engrosada. Se aprecia un trazo recto y corto en el interior del arco.

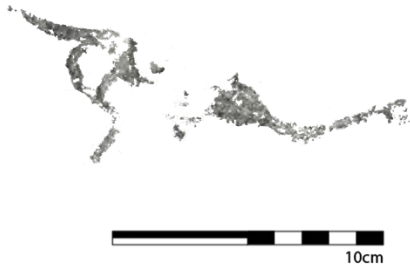
Medidas: 3,8 cm altura; 3 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



Panel 3

U.G. 7: Restos de un posible zoomorfo, realizado en pigmento negro y trazo fino. El pigmento se encuentra bastante perdido y la parte central del motivo aparece enmascarada por una concreción calcítica.

Medidas: 5,6 cm altura; 14,1 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.



Panel 4

U.G. 8: Motivo abstracto integrado por un vástago central, al que se superpone una circunferencia en la parte inferior; del extremo superior parten dos trazos curvados, con el extremo apuntado hacia arriba. Podría tratarse de una representación antropomorfa, correspondiendo el trazo superior a los brazos y la circunferencia a las extremidades inferiores.

Medidas: 5,8 cm altura; 11,3 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



Panel 5

U.G. 9: Antropomorfo de tipo seminaturalista, de color negro y pintado en trazo fino. Está parcialmente cubierto por una concreción calcítica que afecta a todo el panel y que dificulta la lectura de los motivos. El tronco se ha representado mediante un trazo recto, que se prolonga en la parte superior a modo de cabeza, y en la parte baja, en paralelo a la representación de las piernas, representando quizá algún tipo de adorno o herramienta. Los brazos se presentan en cruz, ligeramente orientados hacia abajo; el derecho porta algún objeto indeterminable. Las extremidades inferiores presentan un grosor mayor al del resto de la figura y aparecen ligeramente flexionadas. En la parte correspondiente a la cintura aparecen unos trazos de difícil lectura, que podrían ser la representación de algún objeto. Sobre la cabeza el antropomorfo presenta un tocado corniforme.

Medidas: 14,2 cm altura; 9 cm anchura;
0,4 cm de grosor de trazo.



U.G. 10: Restos de un motivo antropomorfo de tipo esquemático, pintado en negro. La parte derecha se encuentra completamente velada por una densa concreción calcítica. Se conserva el trazo central, que se prolonga en la parte baja, a modo de sexo; y el brazo y pierna izquierdos, en forma de arco. El brazo está orientado hacia arriba y la pierna hacia abajo; esta última termina en un trazo orientado al exterior, posible representación de un pie.



U.G. 11: Restos inidentificables. Se encuentran muy afectados por una concreción calcítica.



U.G. 12: Restos de un motivo esteliforme, del que se conserva únicamente el contorno y el brazo inferior, habiéndose perdido el pigmento de la parte central. Se encuentra afectado por una concreción calcítica.

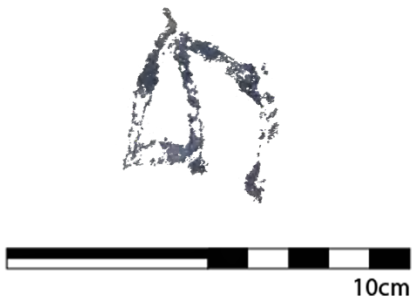
Medidas: 7,5 cm altura; 6,5 cm anchura;
1,5 cm de grosor de trazo.



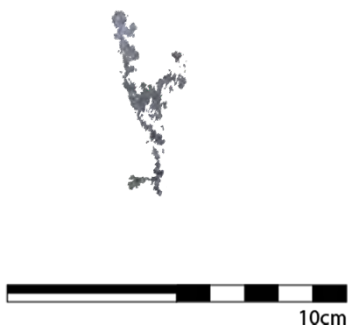
Panel 6

U.G. 13: Antropomorfo de tipo golondrina, pintado en negro y trazo fino. Se aprecia un trazo recto que une el brazo izquierdo y el tronco, que podría corresponder a la representación de un objeto.

Medidas: 4,8 cm altura; 3,8 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.

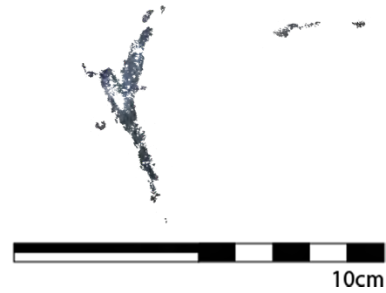


U.G. 14: Restos inidentificables.



U.G. 15: Trazo recto y vertical, del que sale otro trazo recto hacia la derecha, en la parte superior.

Medidas: 5,4 cm altura; 1,8 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



Panel 7

U.G. 16: Restos de un cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, en disposición vertical, con las cuatro patas orientadas hacia la izquierda. El soporte se encuentra muy ennegrecido en este punto, lo que dificulta la identificación del motivo.

Medidas: 11,2 cm altura; 5,2 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G. 17: Motivo espiraliforme, terminado en la parte baja en un trazo vertical, de

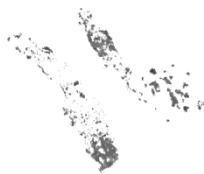
forma cónica, con el extremo apuntado hacia abajo.

Medidas: 11,5 cm altura; 5,3 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.



U.G. 18: Dos trazos pareados, dispuestos en oblicuo. El pigmento resulta apenas visible en este punto, de modo que resulta imposible determinar si formaban parte de un motivo más complejo.

Medidas: 4,6 cm altura; 5,5 cm anchura; 0,7 cm de grosor de trazo.



U.G. 19: Ramiforme integrado por un trazo vertical, tres brazos en la parte izquierda y cuatro en la derecha; en la parte

inferior se prolonga en un trazo sinuoso, que termina en forma de "Y". El pigmento de la parte interna del motivo se encuentra muy degradado, mientras que el contorno se aprecia con nitidez.

Medidas: 14,6 cm altura; 8,5 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G. 20: Pectiniforme horizontal, formado por un trazo recto horizontal, dos trazos en la parte inferior y tres en la superior. El pigmento se encuentra bastante desvaído.

Medidas: 4,9 cm altura; 7,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G. 21: Pectiniforme horizontal, pintado en trazo negro y muy fino. Está formado

por un trazo recto horizontal, que se curva hacia arriba en el extremo izquierdo; y doce trazos cortos perpendiculares, dispuestos en la parte inferior.

Medidas: 1,4 cm altura; 4,3 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G. 22: Serie de cinco puntiformes, dispuestos en oblicuo y unidos entre sí por pequeños trazos.

Medidas: 2,8 cm altura; 6,6 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G. 23: Serie vertical de cuatro puntiformes.

Medidas: 9 cm altura; 1,6 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



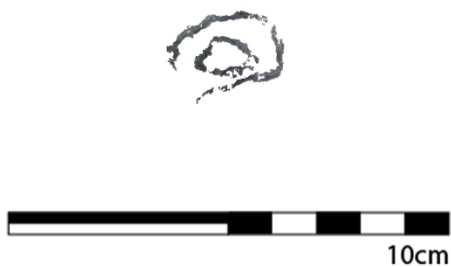
U.G. 24: Motivo indeterminado formado por una forma troncocónica invertida, abierta en la base, que termina en dos trazos doblados en ángulo hacia el interior. En la parte superior se aprecian dos trazos cortos y paralelos, dispuestos en vertical.

Medidas: 9,8 cm altura; 9,4 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



U.G. 25: Motivo integrado por dos óvalos concéntricos.

Medidas: 2,1 cm altura; 2,7 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



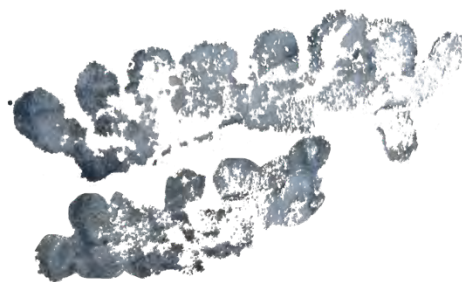
U.G. 26: Motivo en forma de espiral, realizado en trazo fino y negro.

Medidas: 4,2 cm altura; 3,4 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G. 27: Dos series horizontales de digitaciones, dispuestas una sobre otra. Las digitaciones son tangentes y se encuentran unidas en la base por un trazo continuo, apenas visible debido a la mala conservación del pigmento.

Medidas: 5,4 cm altura; 9,1 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G. 28: Restos inidentificables, afectados por la concreción calcítica.



U.G. 29: Restos inidentificables, entre los cuales se encuentra un posible esteliforme. El pigmento se encuentra prácticamente perdido en esta zona del panel, lo que dificulta la lectura de los motivos.

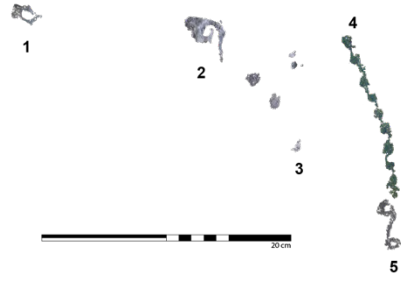




Situación de los paneles.



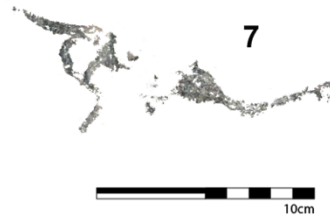
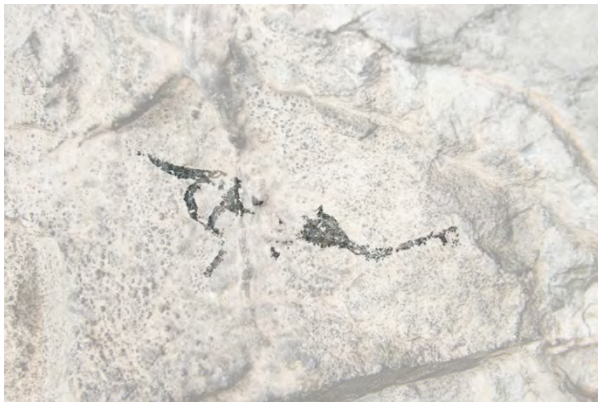
Panels 1 a 4.



Panel 1.



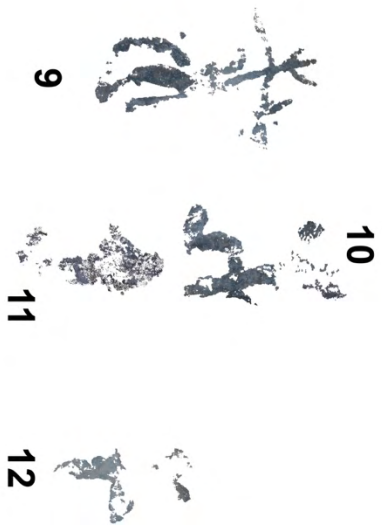
Panel 2.



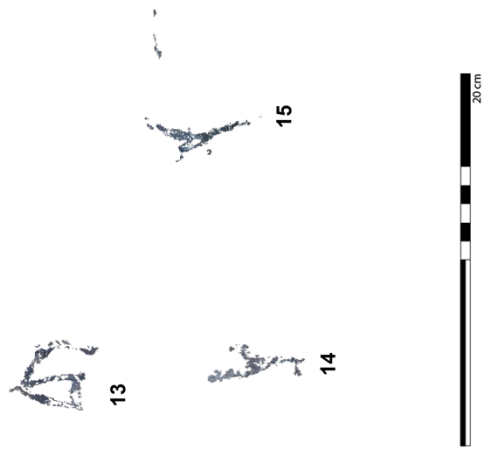
Panel 3.



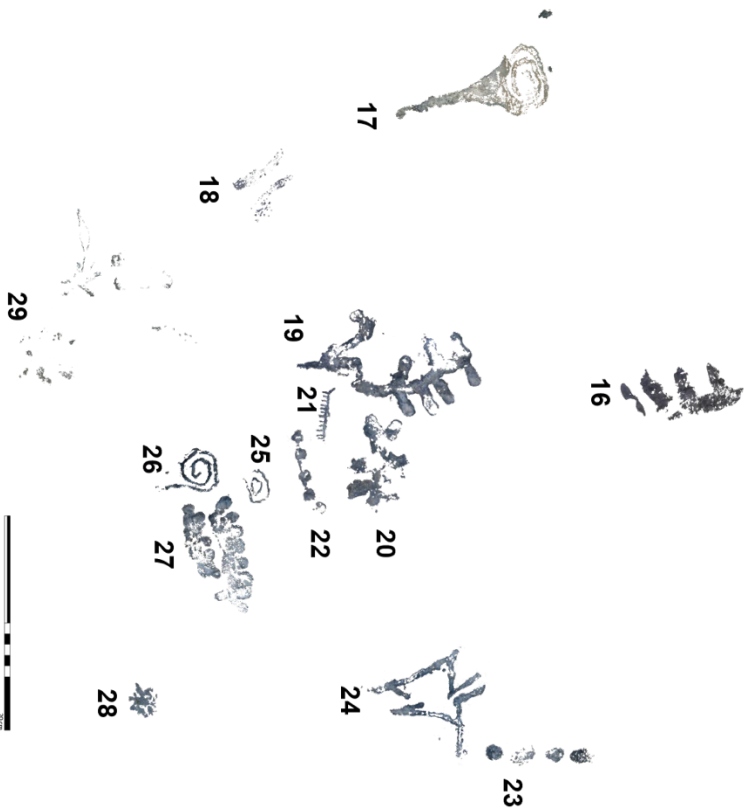
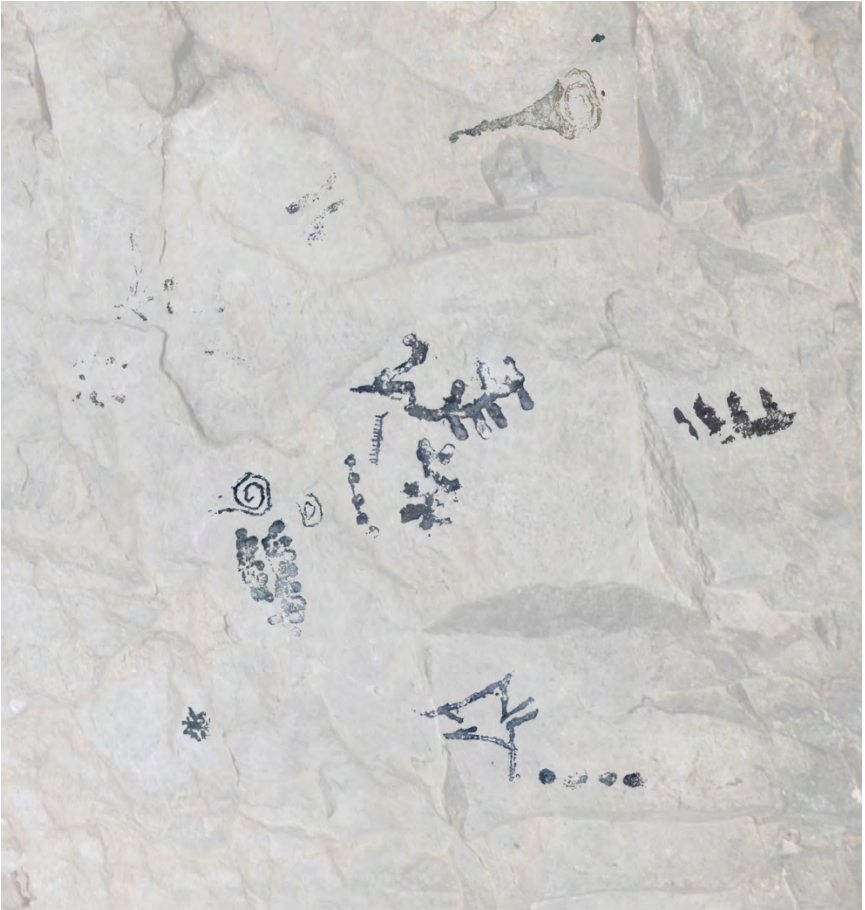
Panel 4.



Panel 5.

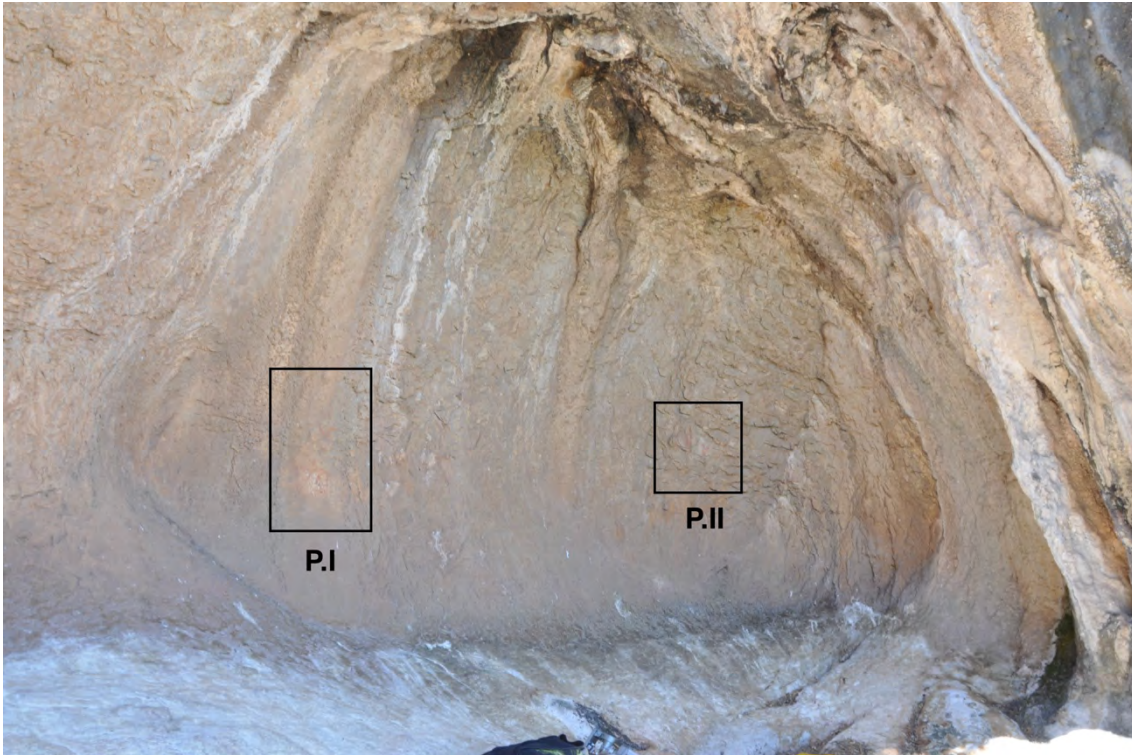


Panel 6.



Panel 7.

BALCÓN DE FORNIELLOS V



Vista general del abrigo, con indicación de los paneles.

Altitud: 867.

Orientación: sureste.

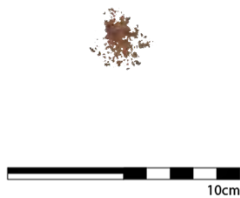
Descripción del abrigo: se trata de una pequeña oquedad que se abre directamente sobre el farallón, en su parte derecha. Tiene 4 m de anchura, 3 m de profundidad máxima y 3 m de altura.

Descripción de las pinturas: Todas las pinturas están realizadas en color rojo anaranjado. Se reparten entre la zona izquierda y el sector más profundo de la oquedad. Se trata de motivos de tipo geométrico-abstracto, puntos, ángulos y una representación cuadrangular con compartimentaciones internas, que quizá podía interpretarse como algún tipo de estructura.

Panel 1

U.G.1: Puntiforme.

Medidas: cm altura; cm anchura; cm de grosor de trazo.



U.G.2: Motivo en forma de ángulo, con el extremo apuntado hacia abajo. En la parte superior se aprecian trazos inidentificables.

Medidas: 16,6 cm altura; 7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Motivo subcuadrangular, con varios trazos en el interior, dispuestos en forma oblicua y muy mal conservados. En la parte superior del cuadrado se aprecia un trazo corto y recto.

Medidas: 16,7 cm altura; 16 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.

Panel 2

U.G.4: Ángulo, con el extremo apuntado hacia abajo.

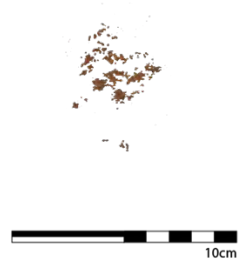
Medidas: 15,7 cm altura; 9 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Ángulo, con el extremo apuntado hacia abajo.

Medidas: 9 cm altura; 4,8 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.

U.G.6: Restos inidentificables.

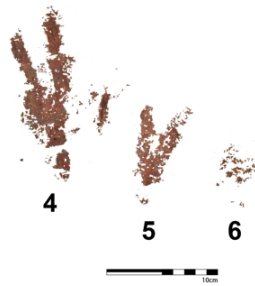




Panel 1.



Panel 2.



FRONTÓN DE FORNIELLOS

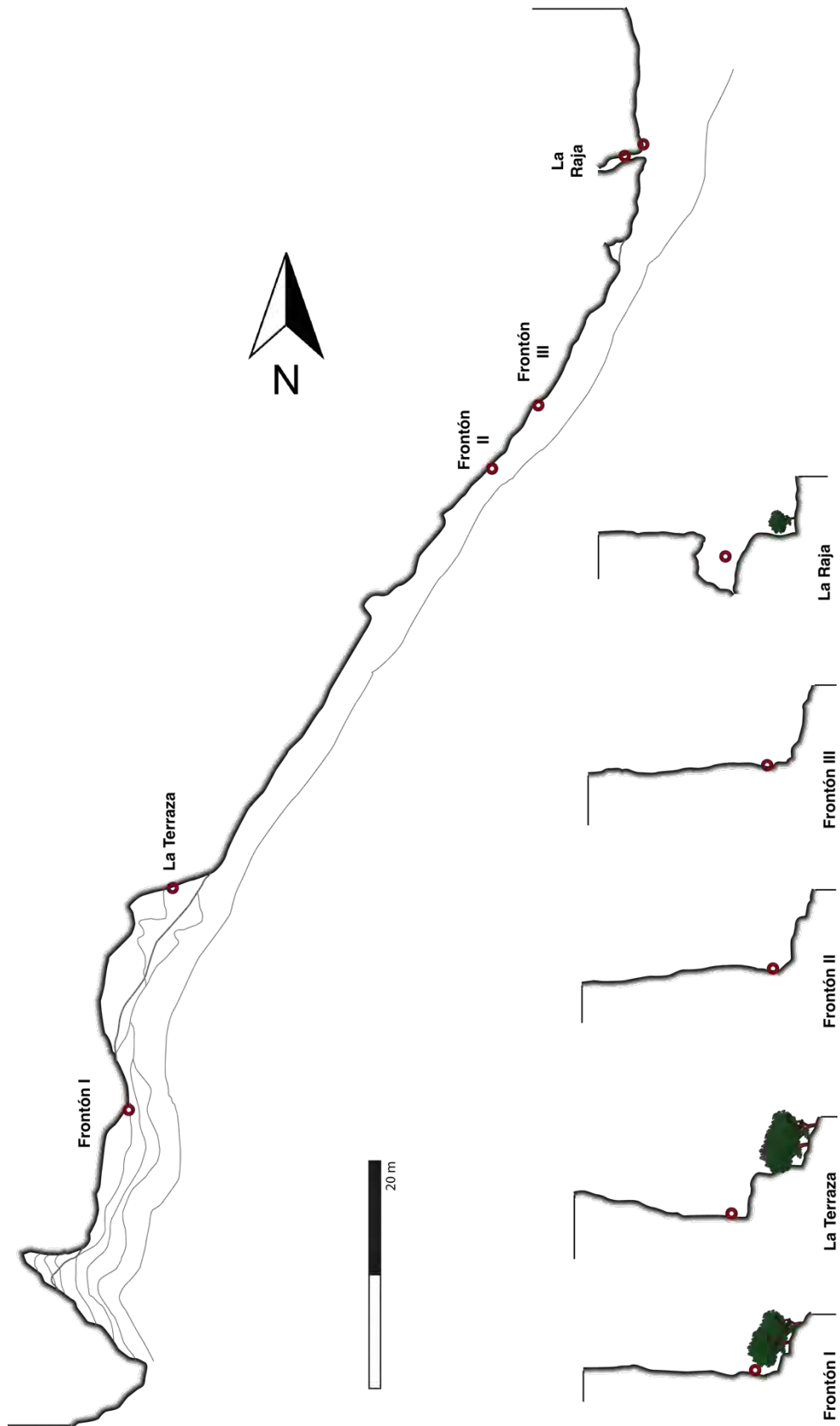
Término municipal: Salvatierra de Esca.

Comarca: Jacetania.

Localización: este grupo de abrigos se distribuye en la faja inferior del farallón que se abre en la cara sur de la sierra de Beldún, en la parte terminal de la Foz de Forniellos. La cornisa es muy estrecha en todo su desarrollo, hasta alcanzar la Foz, donde se amplía formando una pequeña terraza horizontal. La pared es muy vertical en todo su desarrollo y apenas presenta pequeños entrantes, por lo que no puede hablarse de abrigos propiamente dichos. La numeración de las estaciones decoradas se realizó siguiendo una dirección oeste-este.



Parte terminal de la Foz de Forniellos. En el farallón de la margen derecha se abren los abrigos de Balcón de Forniellos (faja superior) y Frontón de Forniellos (en la parte baja de la pared vertical).



Topografía basada en la elaborada por el Centro de Espeleología de Aragón (C.E.A.).

FRONTÓN DE FORNIELLOS I



Vista general del abrigo.

Altitud: 826

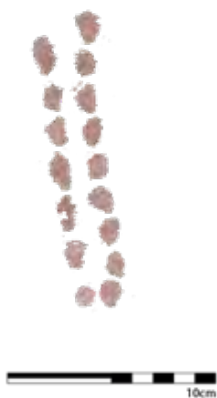
Orientación: sureste

Descripción del abrigo: se trata de un pequeño entrante en la pared, completamente vertical.

Descripción de las pinturas: encontramos un único panel pintado, a 1,95 m sobre el suelo. La altura de las pinturas y la morfología irregular del suelo complicaron las tareas de documentación. Hemos individualizado dos motivos, el primero formado por dos series verticales y paralelas entre sí de digitaciones; el segundo es una forma de ángulo o semicircunferencia con la parte apuntada hacia abajo a la izquierda. Este segundo motivo también está realizado mediante digitaciones.

U.G.1: Dos series verticales de digitaciones, paralelas entre sí (siete y nueve digitaciones a izquierda y derecha, respectivamente).

Medidas: 14,4 cm altura; 3,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Serie de digitaciones dispuestas formando un semicírculo.

Medidas: 10,7 cm altura; 9,9 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



Vista del panel decorado.



LA TERRAZA DE FORNIELLOS



Vistas desde el yacimiento: estrechamiento de la Foz de Forniellos al norte (izquierda) y apertura del barranco a La Plana (derecha).

Altitud: 830

Orientación: sur

Descripción del abrigo: el panel se sitúa sobre un amplio escalón abierto en la cornisa, desde el que se obtiene una buena panorámica sobre la parte final de la Foz de Forniellos y la tierra llana, al sur.

Descripción de las pinturas: Las representaciones identificadas responden a un completo esquematismo en cuanto al estilo empleado. Todas ellas están realizadas en rojo oscuro y en trazo simple y constituyen un conjunto muy homogéneo en cuanto a color y técnica, que nos lleva a considerar que todas las grafías del panel fueron elaboradas en un mismo episodio. No obstante, debemos indicar que no responden a los tipos habitualmente asignados al ciclo Esquemático: en la parte superior izquierda, aislado del resto del conjunto aparece un motivo que hemos interpretado como antropomorfo, si bien no responde a ninguno de los tipos esquemáticos, habitualmente integrados por un trazo recto para figurar

cabeza y tronco, y otros perpendiculares representando las extremidades. En este caso se aprecia un trazo circular en la parte superior, que interpretamos como la cabeza; y el cuerpo se habría representado mediante dos trazos subverticales. Justo en el extremo opuesto del panel se sitúa el otro motivo que hemos catalogado como posible antropomorfo, con las extremidades apuntando hacia arriba. No obstante, M. Bea propuso su identificación como ramiforme. Además de varias barras y un trazo en forma de segmento de círculo, encontramos un pectiniforme, con la peculiaridad de que los trazos verticales han sido realizados mediante digitaciones y se orientan hacia arriba. Finalmente, identificamos como representación vulvar el motivo formado por dos trazos en forma de ángulo, uno de ellos con el extremo apuntado hacia arriba y el otro hacia abajo; el de la parte inferior presenta además un pequeño trazo vertical en la parte interna. A pesar de la homogeneidad del conjunto, no podemos identificar un componente escénico o narrativo.

U.G.1: Posible representación antropomorfa integrada por un trazo circular, a modo de cabeza, y dos trazos subparalelos a modo de cuerpo. No se representa ningún otro detalle anatómico, por lo que la identificación como humano es dudosa.

Medidas: 14,8 cm altura; 6 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Trazo en forma de arco de circunferencia, orientado hacia la derecha e incompleto en la parte central.



U.G.3: Motivo en forma de óvalo, apuntado en la parte superior y abierto en los lados. En el interior del motivo, en la parte baja, presenta un pequeño trazo vertical. Podría tratarse de una representación vulvar.

Medidas: 13,3 cm altura; 7,3 cm anchura;
1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Posible representación antropomorfa, de tipo esquemático, realizada en trazo simple y pigmento rojo. Presenta un trazo recto a modo de cabeza y tronco, y dos trazos en forma de arco, con los extremos apuntados hacia arriba, para representar las extremidades.

Medidas: 9,7 cm altura; 5,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Trazo recto, en disposición oblicua.

Medidas: 2,5 cm altura; 2 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Pectiniforme en disposición oblicua, formado por un trazo recto, siete perpendiculares en la parte superior y dos en la inferior, realizados mediante trazos digitales.

Medidas: 4,8 cm altura; 11 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Trazo recto vertical, integrado por puntiformes.

Medidas: 7,8 cm altura; 0,9 cm anchura.





Panel decorado.



Panel decorado y numeración de las unidades gráficas.

FRONTÓN DE FORNIELLOS II

Altitud: 833

Orientación: sureste

Descripción del abrigo: se trata, como en las otras estaciones de la cornisa, de una pared vertical apenas protegida por una ligera inclinación del soporte.

Descripción de las pinturas: Se trata de un único motivo aislado. El pigmento es bastante visible y no se aprecian restos de otros motivos que pudieran haberse perdido.

U.G.1: Digitación dispuesta verticalmente y alargada hacia abajo.

Medidas: 4,5 cm altura; 2,1 cm anchura.



Vista general del panel decorado.

FRONTÓN DE FORNIELLOS III

Altitud: 834

Orientación: sureste

Descripción del abrigo: Pared vertical en la base del farallón rocoso.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se encuentran muy desvaídas debido a lo expuesto del soporte, de modo que resultan apenas visibles sin aplicar tratamiento digital de la imagen. La mayoría de las figuras están realizadas en pigmento rojo, mientras que dos motivos aparecen pintados en negro. Hemos individualizado seis unidades gráficas, aunque lo cierto es que los trazos pintados en rojo en la mitad inferior del panel están muy degradados y podrían responder a una ordenación completamente diferente. Uno de los motivos en negro (U.G.2), que identificamos como cuadrúpedo en disposición vertical, aparece superpuesto a la U.G.3, un serpentiforme pintado en rojo. Así, cabe identificar dos fases pictóricas: en la primera se realizaron los motivos en rojo y en la segunda los negros. No obstante, desconocemos el lapso entre una y otra y la única diferencia apreciable es el pigmento empleado, y el carácter abstracto de las representaciones de la primera fase. El antropomorfo y el cuadrúpedo, los motivos realizados en negro, aparecen próximos en el espacio y cabe pensar que existe algún tipo de relación entre ellos.

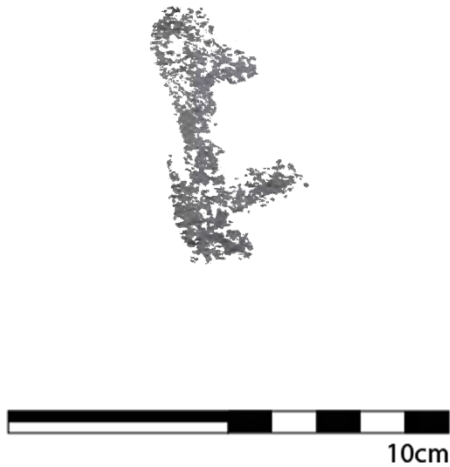
U.G.1: Barra vertical.

Medidas: 7,6 cm altura; 1,9 cm anchura.



U.G.2: Cuadrúpedo indeterminado en disposición vertical, con la parte anterior orientada hacia abajo. Está formado por un trazo recto a modo de tronco y una pata por par. Sobre la cabeza, un trazo curvado hacia atrás podría indicar unos cuernos de cáprido.

Medidas: 5,8 cm altura; 3,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

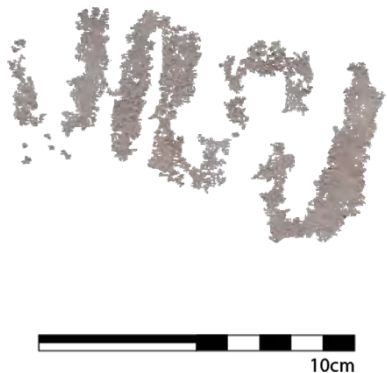


U.G.3: Serpentiiforme en disposición horizontal.

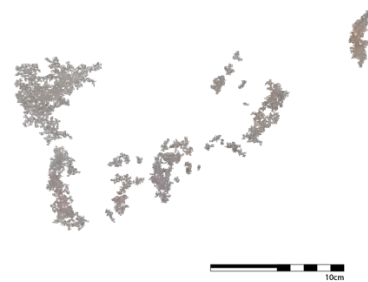
Medidas: 7,2 cm altura; 11,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Restos inidentificables.



U.G.4: Restos de un motivo antropomorfo, formado por un trazo recto a modo de tronco, que se engrosa en la parte superior para figurar la cabeza, y extremidades superiores en forma de arco. La mitad inferior se encuentra perdida y la totalidad de la figura es apenas visible. Medidas: 10,2 cm altura; 6,6 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Restos inidentificables; se aprecia un trazo recto vertical, terminado en forma curvada hacia adentro en el extremo superior izquierdo.

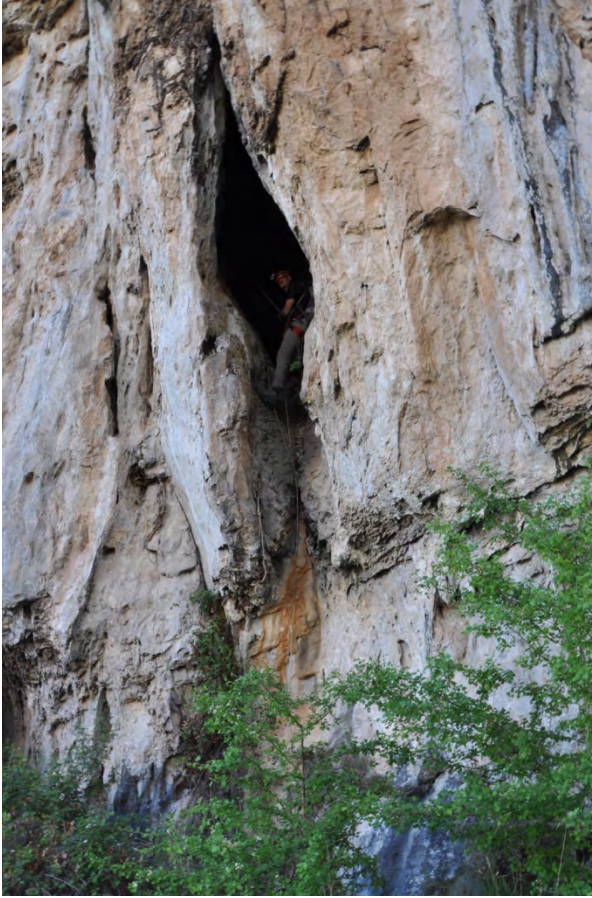
Medidas: 11,6 cm altura; 11,6 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.





Vista general del panel pintado.

LA RAJA DE FORNIELLOS



Vista de la boca de la cavidad (izquierda); y tareas de documentación del grupo (derecha).

Localización: se sitúa en el extremo este de la faja catalogada como Frontón de Forniellos, en una zona en que la cornisa se amplía, formando una amplia terraza que se abre hacia la parte terminal de la Foz de Forniellos. La boca se abre a unos 4 m sobre el nivel de la terraza, por lo que es necesario salvar una pared vertical escalando.

Descripción del abrigo: se trata de una oquedad de 6 m de profundidad máxima, 5 m de altura en la boca y apenas 0,8 m de anchura, lo que le confiere una morfología vulvar que ya fuera señalada por M. Bea (Bea *et al.*, 2013).

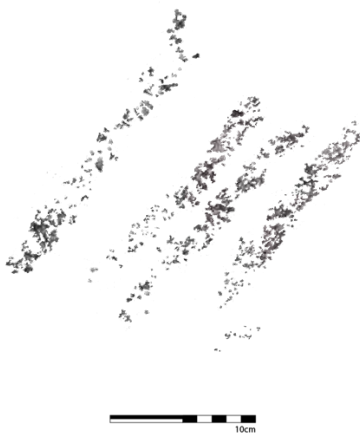
Altitud: 840

Orientación: este

Descripción de las pinturas: Todas las pinturas se localizan en la pared norte de la cavidad. Las tareas de documentación resultaron muy complejas debido a la situación de los motivos en un friso horizontal en mitad de la pared vertical, sin posibilidad de apoyo en el suelo de la cavidad. Hubimos de instalar una cuerda para asegurarnos durante los trabajos. Los motivos situados en la parte interna de la cavidad son series de barras paralelas entre sí, en agrupaciones que no podemos identificar con formas reconocibles. Todas ellas están realizadas en rojo oscuro, que resulta apenas visible en un soporte muy ennegrecido. En la pared exterior de la cavidad, orientada al este, y en un punto de muy difícil acceso, se sitúa un segundo grupo de grañas, efectuadas en color rojo violáceo. Además de otra serie de barras, únicamente identificamos un motivo subtriangular.

U.G.1: Serie de cuatro barras paralelas, dispuestas en oblicuo. El soporte se encuentra muy ennegrecido, y el pigmento rojo muy desvaído, de manera que el motivo es apenas visible.

Medidas: 21,7 cm altura; 23,9 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Serie de cuatro barras subparalelas, dispuestas en oblicuo. La última por abajo se encuentra separada del resto.

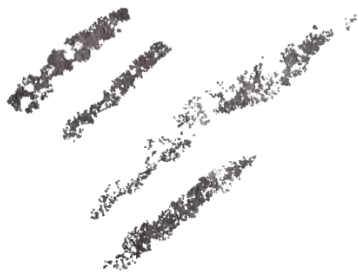
Medidas: 23,8 cm altura; 18,2 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Restos inidentificables.



U.G.4: Serie de cuatro barras paralelas, dispuestas en oblicuo. La segunda por abajo es más larga que el resto.



U.G.5: Grupo de barras, distribuidas en dos series horizontales de tres y cinco barras, otras dos dispuestas en oblicuo en el extremo derecho, un ángulo con el extremo apuntado hacia la derecha, y una última barra aislada en la parte superior izquierda.

Medidas: 53,4 cm altura; 52,8 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Barra inclinada hacia la derecha.



U.G.7: Barra inclinada hacia la izquierda.



U.G.8: Motivo subtriangular, con uno de los trazos prolongado hacia la derecha.



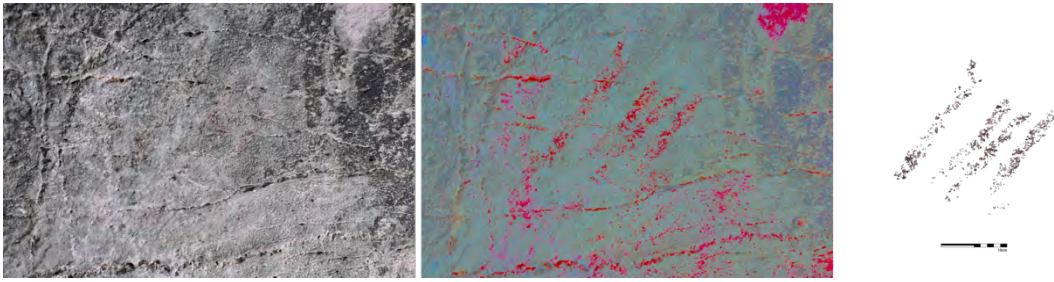
U.G.9: Barra horizontal.



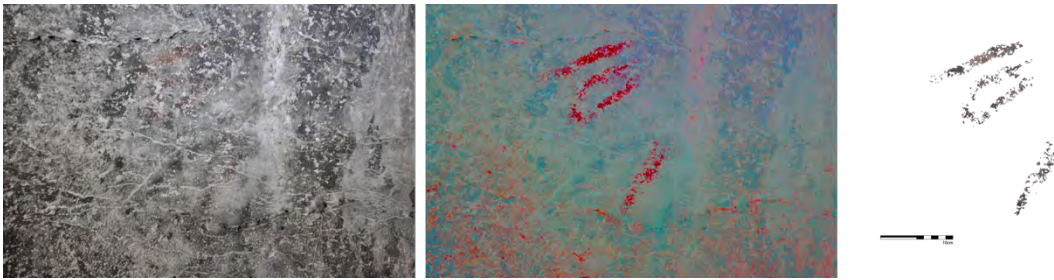
U.G.10: Serie de cuatro barras horizontales, en rojo oscuro-violáceo, parcialmente cubiertas por una concreción calcítica.

U.G.11: Grupo de manchas informes.

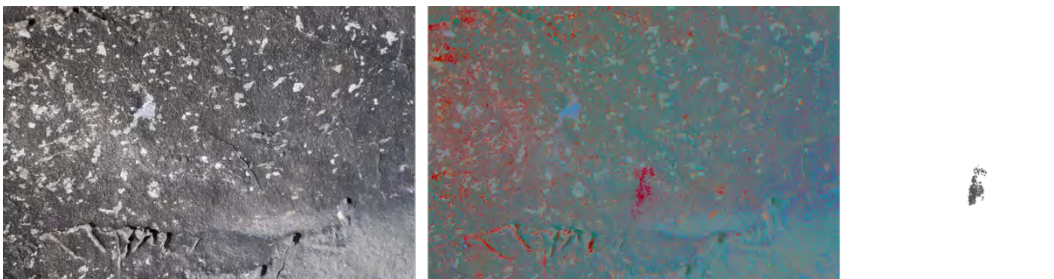




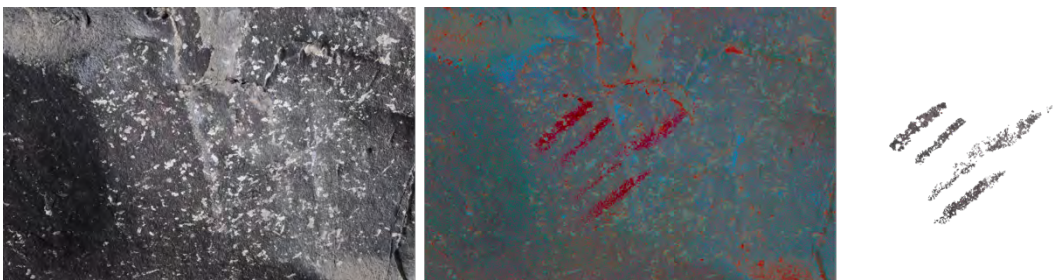
Panel 1. En la foto se aprecia que el pigmento es apenas visible, debido al ennegrecimiento del soporte.



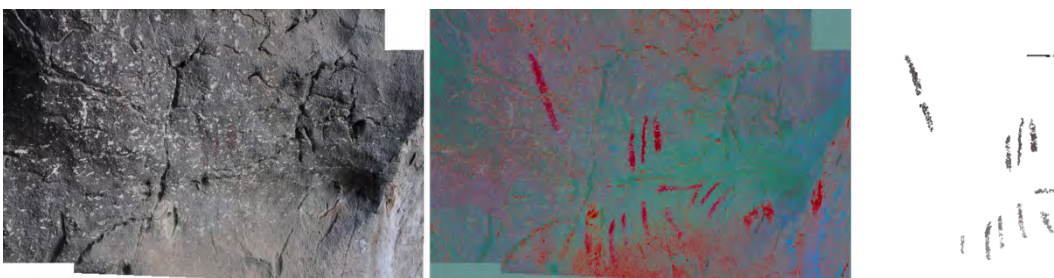
Panel 2.



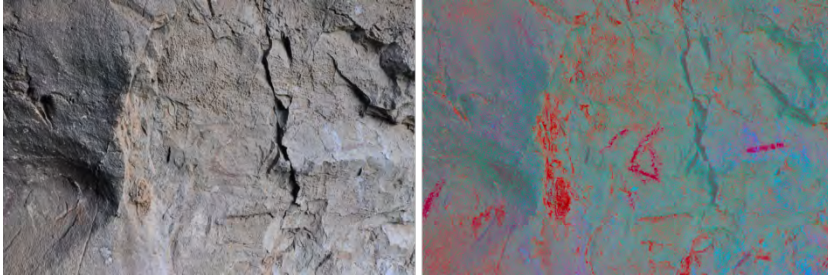
Panel 3.



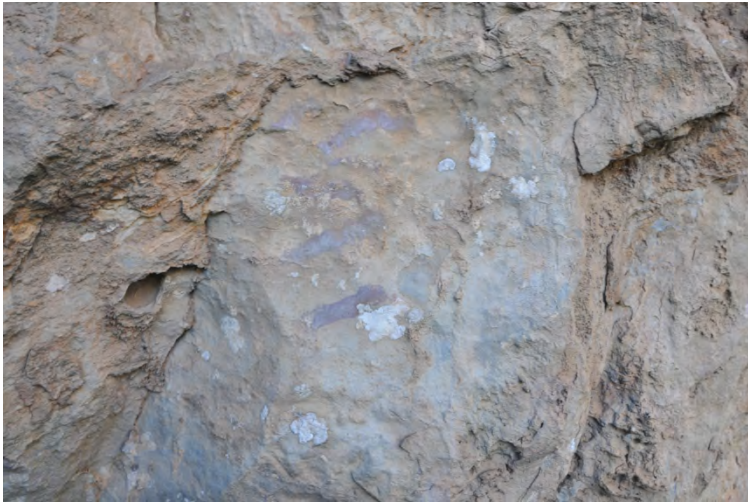
Panel 4.



Panel 5.



Panel 6.

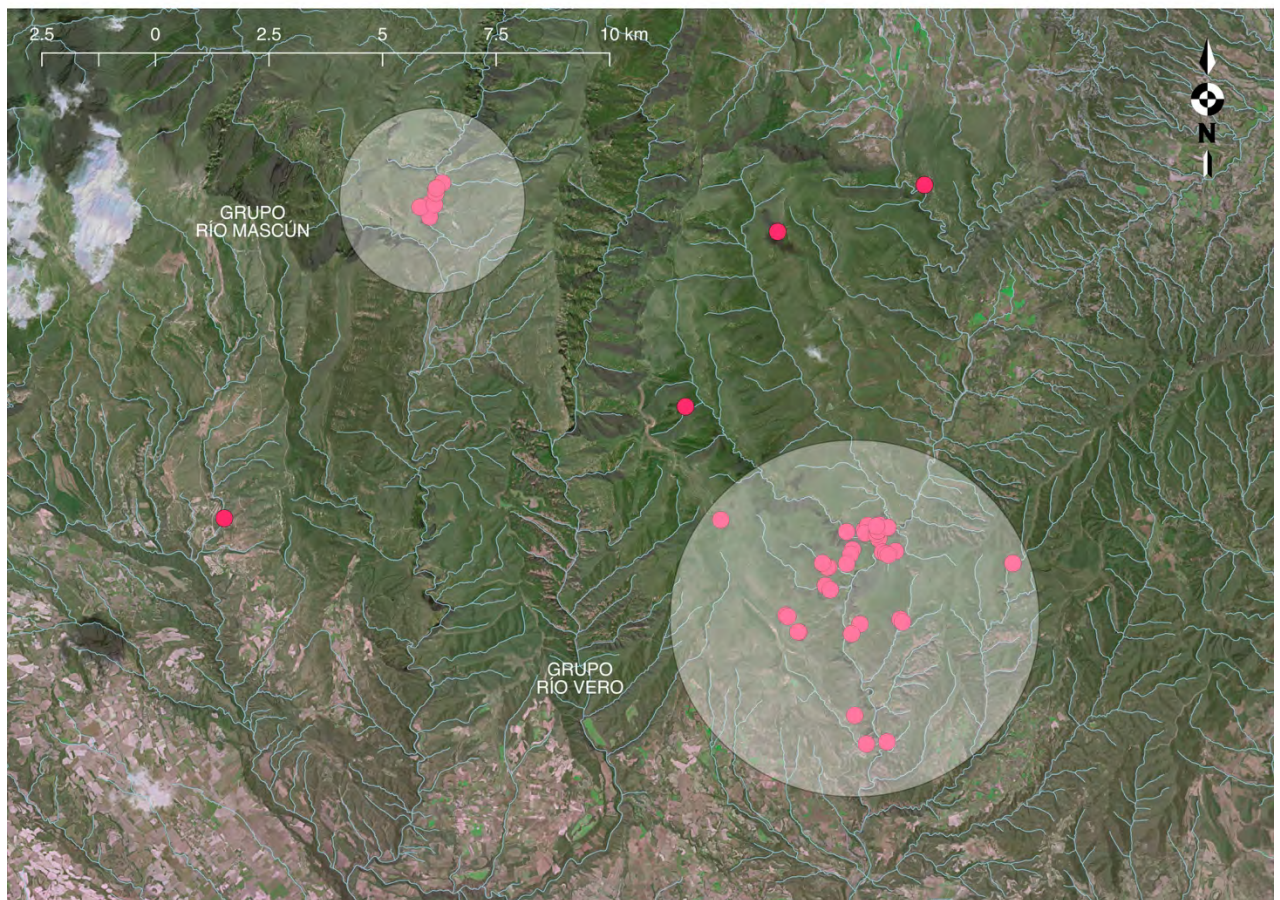
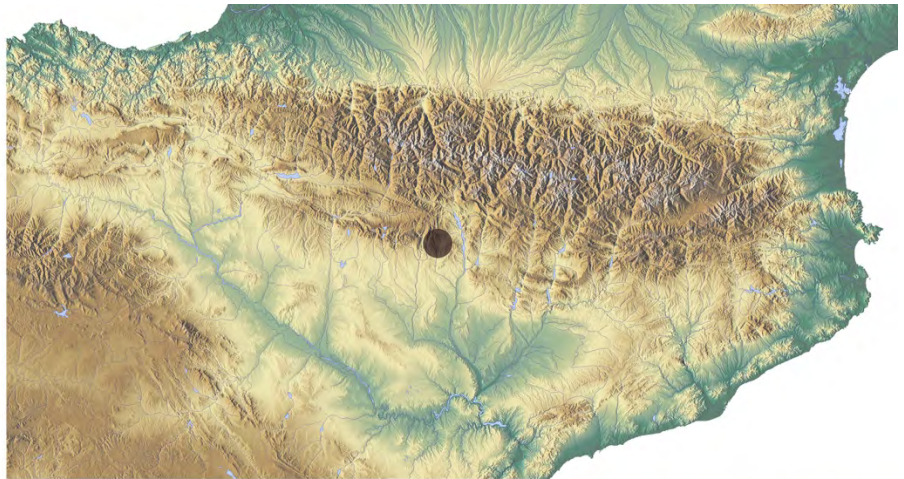


Panel 7.



Panel 8.

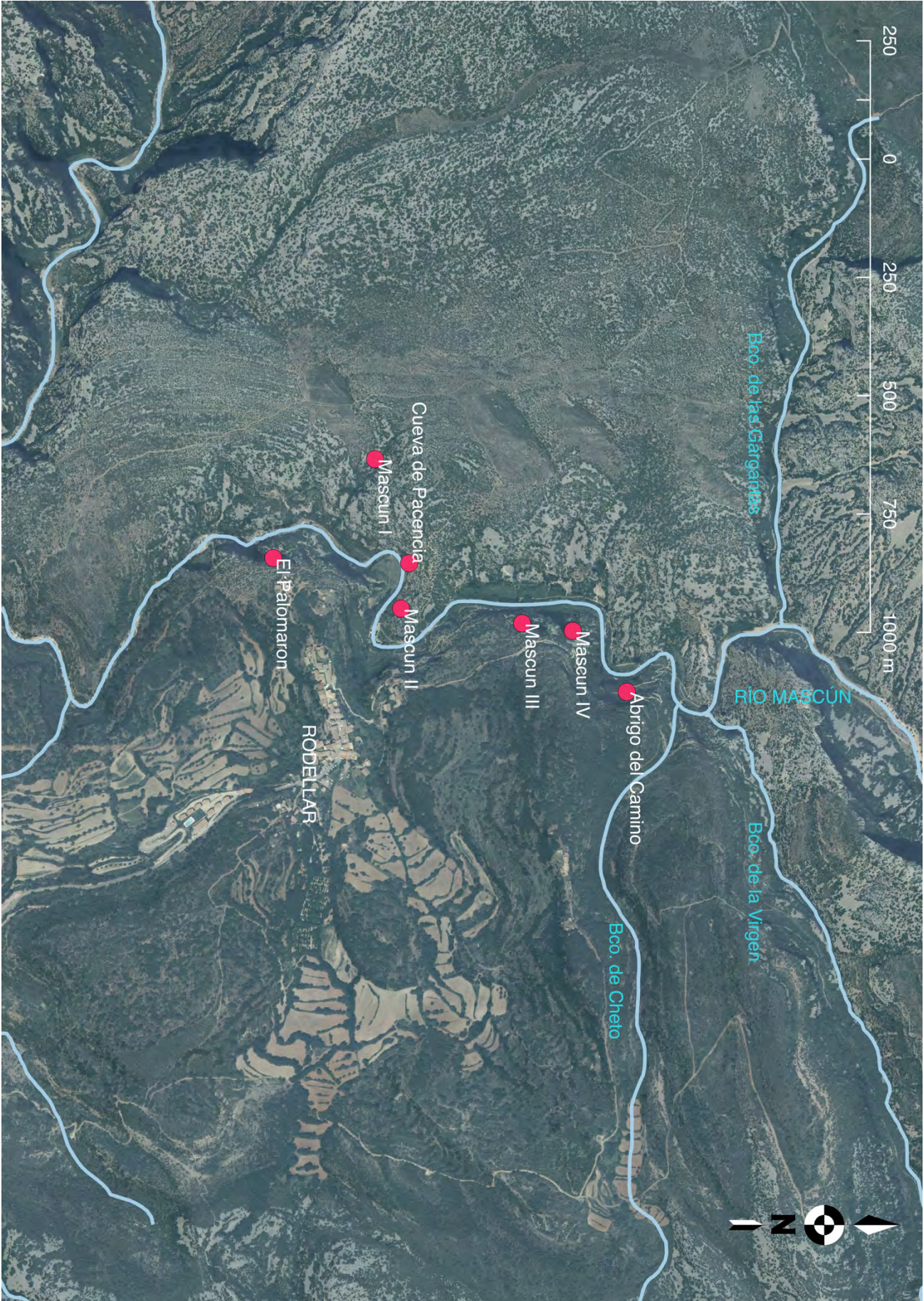
SECTOR CENTRAL SIERRA DE GUARA



Vista parcial del Barranco de Mascún,
desde el abrigo de Mascún IV.



Río Mascún-Alcanadre



Contexto geográfico

El Mascún es el barranco abierto por el río con el mismo nombre, de unos 10 km de desarrollo y con una dirección dominante norte-sur. Enmarcado al oeste por la sierra de Guara y el río Alcanadre y al este por la sierra de Balcés, el río Mascún discurre encañonado en su recorrido desde Letosa hasta la confluencia con el río Alcanadre, después de atravesar la población de Pedruel. Poco antes de llegar al pueblo de Rodellar recibe las aguas de la surgencia del Mascún, en un paraje de gran belleza marcado por altos paredones y un arco natural de grandes dimensiones.

La mayoría de los abrigos de este núcleo se localizan en los farallones calizos del barranco principal del Mascún, y sólo el Abrigo Arilla se localiza en el barranco del mismo nombre, tributario del río Alcanadre por su margen izquierda. Por tanto, se encuentra separado del resto de abrigos, en una situación más meridional.

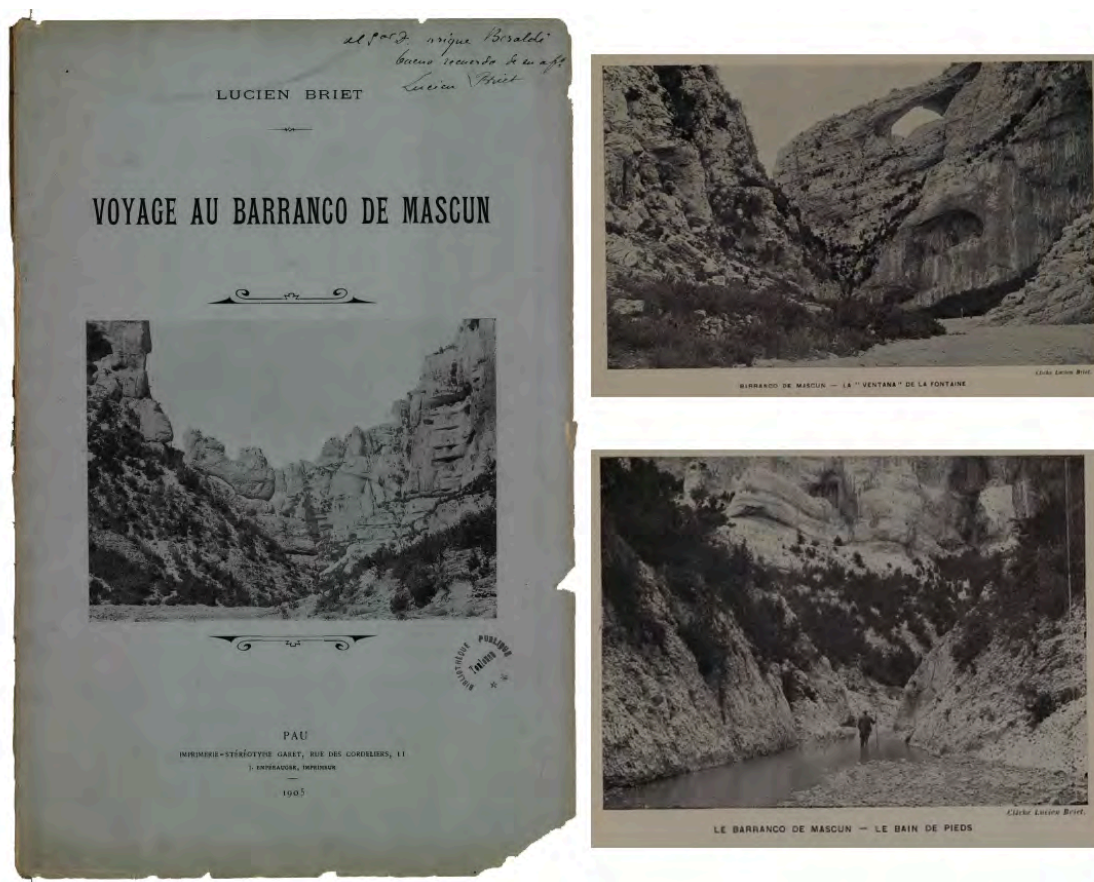
De norte a sur, siguiendo el cauce fluvial, encontramos los abrigos de El Camino, Mascún IV y Mascún III (margen izquierda), Mascún II, Mascún I y Cueva Pacencia (margen derecha) y El Palomarón (margen izquierda). Finalmente, a la altura de la población de Las Almunias, se encuentra el Abrigo Arilla.

Historia de las investigaciones

El Barranco del Mascún ha atraído la atención de excursionistas y naturalistas desde principios del siglo XX. Los primeros textos dedicados a este paisaje deben atribuirse, como tantos otros dedicados al Pirineo aragonés, al francés Lucien Briet. Sus escritos atrajeron a esta zona a montañeros como Pierre Minvielle, quien fue el encargado de difundir la primera noticia sobre la existencia de pinturas rupestres en el Vero.

Sin embargo, el conocimiento de las pinturas del Mascún es bastante reciente. El hallazgo de las grafías se inscribe en el contexto de un proyecto de prospección planteado por A. Painaud. El objetivo del mismo era la prospección del área comprendida entre el núcleo del río Vero y la cueva de Chaves, situada al suroeste y considerada en relación con las pinturas. Dadas las limitaciones de tiempo y presupuesto, frente a una vasta extensión de terreno y una orografía compleja, se descartó la prospección sistemática y se plantearon prospecciones “por sondeo”, visitando los puntos considerados de mayor interés potencial. Así, se prospectaron distintas partidas del Barranco Balcés, Las Almunias, el Barranco del Alcanadre y el Barranco del Mascún. En los trabajos participaron A. Painaud, M^a J. Calvo, P. Ayuso, C. Arduña, M. Laguna y J. Malandía. El resultado fue el hallazgo del núcleo situado

en el barranco del Mascún, junto a la población de Rodellar, entre 1991 y 1992 (Painaud *et al.*, 1994: 69).



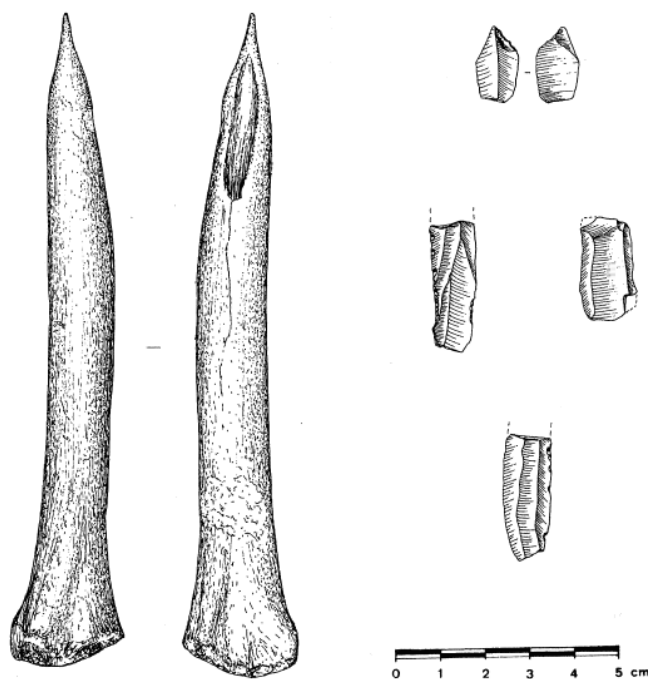
Imágenes de la publicación *Voyage au Barranco de Mascun* (Briet, 1905).

En el curso de las prospecciones sistemáticas se documentaron las siguientes estaciones: Cueva Pacencia (siguiendo las indicaciones de J. A. Cuchí), Mascún I-IV, Abrigo del Camino y Abrigo Arilla. Se revisó la Cueva de Andrebot, en el barranco del mismo nombre y tributario del Mascún por su margen derecha, donde Beltrán afirmó haber visto un trazo rojo, pero no se encontraron pinturas. Pocos años después, el montañero E. Salamero y el geólogo J. A. Cuchí dieron noticia del hallazgo de un nuevo covacho pintado, El Palomarón.

Durante los trabajos de revisión del conjunto no pudimos localizar los yacimientos de Mascún I (un motivo) y Abrigo Arilla (una digitación), por lo que recogemos los datos publicados en nuestra base de datos.

Contexto arqueológico

En el curso de la campaña de prospecciones y sondeos para el estudio de la ocupación epipaleolítica y neolítica en las Sierras prepirenaicas, promovido por L. Montes, se efectuó un sondeo en la Cueva Pacencia, en el año 2000. Se tenían noticias de la existencia de pinturas rupestres y de algunos materiales de superficie, atribuidos a la Edad del Bronce (Painaud *et al.*, 1994). Las pinturas habían sido estudiadas y publicadas, mientras que el yacimiento estaba por excavar. Se practicó un sondeo en el extremo derecho (norte) del abrigo, en una superficie situada a unos 5 m sobre el cauce actual del río. Se recuperaron un punzón de hueso, fragmentos cerámicos y un pequeño lote de piezas líticas de técnica laminar, entre ellas un microburil. Los materiales fueron adscritos a cronología neolítica, confirmada por la obtención de una datación de 5445± 40 BC (Montes *et al.*, 2000: 101 y ss.).



Materiales recuperados en Cueva Pacencia: punzón de hueso, microburil y láminas (Montes *et al.*, 2000: 104).

Bibliografía

- Briet, L. (1905), *Voyage au Barranco de Mascun*, Pau.
- Montes, L., Cuchí, J. A. y Domingo, R. (2000), “Epipaleolítico y Neolítico en las Sierras Prepirenaicas de Aragón. Prospecciones y sondeos 1998-2001”, *Bolskan*, 17, pp. 87-124.
- Painaud, A. (1993), *Prospección arqueológica en los barrancos de Mascún, Balcés y Alcanadre (Huesca)*, Informe inédito.

Painaud, A., Ayuso, P., Calvo, M^a J. y Baldellou, V. (1994), “Pinturas rupestres en el barranco de Mascún (Rodellar-Huesca)” *Bolskan*, 11, pp. 69-87.

Ayuso, P. y Painaud, A. (1997), “Pinturas esquemáticas en Rodellar (Huesca)”, *Revista de Arqueología*, Año XVIII, n^o 194, p. 64.

EL PALOMARÓN



Vista general del abrigo.

Término municipal: Bierge (Rodellar).

Comarca: Somontano.

Altitud: 727

Orientación: oeste

Localización: El covacho se localiza en la parte final del Barranco del Mascún, en los paredones calizos que se abren al oeste del núcleo urbano de Rodellar. Se sitúa unos 60 metros por encima del nivel del río.

Historia de las investigaciones: A pesar de su cercanía al pueblo de Rodellar, las pinturas de El Palomarón no fueron descubiertas hasta mediados los años noventa. E.

Salamero y J. A. Cuchí dieron noticia de su existencia y se publicó una breve noticia haciendo referencia al hallazgo en *Revista de Arqueología* (Ayuso y Painaud, 1997).

Descripción del abrigo: Se trata de una pequeña oquedad abierta sobre una pared prácticamente vertical, unos 5 m por encima del escalón rocoso. Presenta 4 m de apertura en la boca, 2,5 m de profundidad máxima y 3 m de altura, con una planta semicircular.

Descripción de las pinturas: Las representaciones se agrupan en un único panel, situado en la pared izquierda (norte) del covacho. Todas las pinturas están realizadas en un pigmento rojo oscuro, mediante trazo simple, salvo un motivo blanco. Ayuso y Painaud definieron esta figura como un “fantasma”, la huella dejada por un motivo del cual ha desaparecido el pigmento (Ayuso y Painaud, 1997: 64). Sin embargo, creemos que se trata de pigmento blanco. Sería necesario proceder a un análisis de los pigmentos para asegurarlo. Algunos motivos se encuentran parcialmente velados por la concreción calcítica y la parte baja del panel aparece cubierta por una densa capa de polvo. Determinadas figuras han sido rayadas intencionalmente.

Los motivos son fundamentalmente de tipo abstracto, aunque identificamos algunos posibles antropomorfos de diferentes morfologías. El panel es muy homogéneo técnica y estilísticamente, lo que sugiere que fue realizado en un mismo episodio. Puede apreciarse una distribución jerarquizada de los motivos en varios niveles horizontales, dominando la composición la combinación de las U.G. 1 y 2, en la parte superior central y de un tamaño un poco superior al resto de figuras. No obstante, esto no nos permite identificar un componente escénico en el grupo.

U.G.1: Barra vertical, pintada en rojo oscuro, más gruesa en la parte superior.
Medidas: 10,2 cm altura; 2,6 cm anchura.



U.G.2: Posible antropomorfo de tipo esquemático, formado por tres trazos paralelos unidos en la parte superior; el trazo central se prolonga hacia abajo y hacia arriba, figurando la cabeza. Sobre ella, un trazo horizontal podría ser la representación de algún tipo de tocado.

Medidas: 17,5 cm altura; 11,3 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Barra vertical pintada en rojo.

Medidas: 11,6 cm altura; 1,6 cm anchura.



U.G.4: Posible representación antropomorfa, integrada por un trazo vertical a modo de tronco, y uno horizontal doblado en ángulo hacia abajo, para las extremidades superiores. El trazo izquierdo se prolonga por encima del trazo horizontal. Sobre la figura aparece una

barra vertical, semejante a la observada sobre la U.G.2.

Medidas: 19,4 cm altura; 11,3 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.



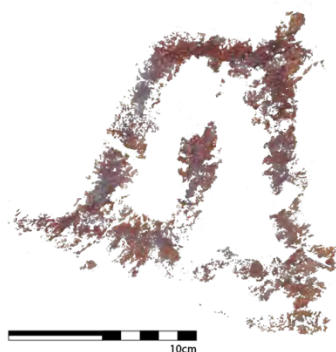
U.G.5: Barra vertical pintada en rojo en trazo simple, inmediatamente a la derecha de la U.G.4 (asociación semejante a la que se da entre las U.G.2 y 3).

Medidas: 11 cm altura; 2 cm anchura.



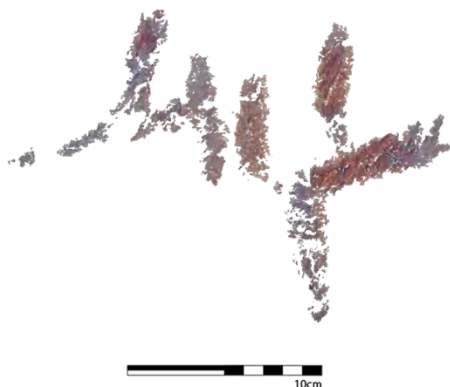
U.G.6: Silueta campaniforme con un puntiforme inscrito en su interior.

Medidas: 15,8 cm altura; 16,9 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Motivo abstracto de tipo complejo, formado por cuatro barras verticales y paralelas entre sí; las dos centrales se sitúan un poco más bajas y la barra del extremo izquierdo se prolonga hacia la izquierda en forma de curva. En la parte inferior derecha del motivo hay un trazo en forma de ángulo, con el vértice hacia la izquierda. Todas las figuras de la parte inferior del panel resultan apenas visibles, debido a la capa de suciedad y concreción que cubre esta zona de la pared.

Medidas: 15,9 cm altura; 22,2 cm anchura; 2 cm de grosor de trazo.



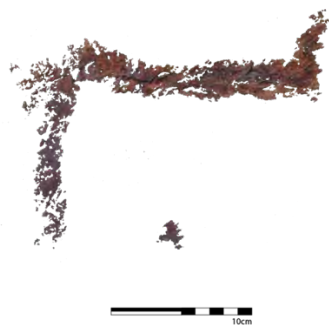
U.G.8: Posible antropomorfo esquemático, de tipo ancoriforme.

Medidas: 11,6 cm altura; 10,3 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Motivo abstracto en forma de ángulo de 90 grados, con el extremo apuntado en la parte superior izquierda y un puntiforme en la parte inferior.

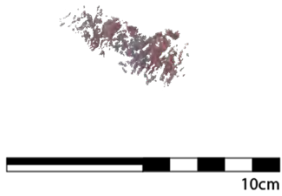
Medidas: 17 cm altura; 21,3 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.



U.G.10: Restos inidentificables, en color rojo, casi totalmente velados por una capa calcítica y de suciedad. Se aprecian dos trazos largos y verticales, paralelos entre sí, y un trazo curvado hacia abajo en la parte inferior del trazo de la derecha.



U.G.11: Barra en disposición oblicua.
Medidas: 3 cm altura; 4 cm anchura.



U.G.12: Posible antropomorfo ancoriforme. Es la única unidad gráfica del abrigo pintada en color blanco.

Medidas: 11 cm altura; 6 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.





Panel decorado.



Panel decorado.

Bibliografía

Ayuso, P. y Painaud, A. (1997), “Pinturas esquemáticas en Rodellar (Huesca)”, *Revista de Arqueología*, Año XVIII, nº 194, p. 64.

CUEVA PACENCIA



Vista general del abrigo (arriba); detalle del sector con pinturas (izquierda); río Mascún y zona de huertos (derecha).

Término municipal: Bierge (Rodellar).

Comarca: Somontano.

Altitud: 753

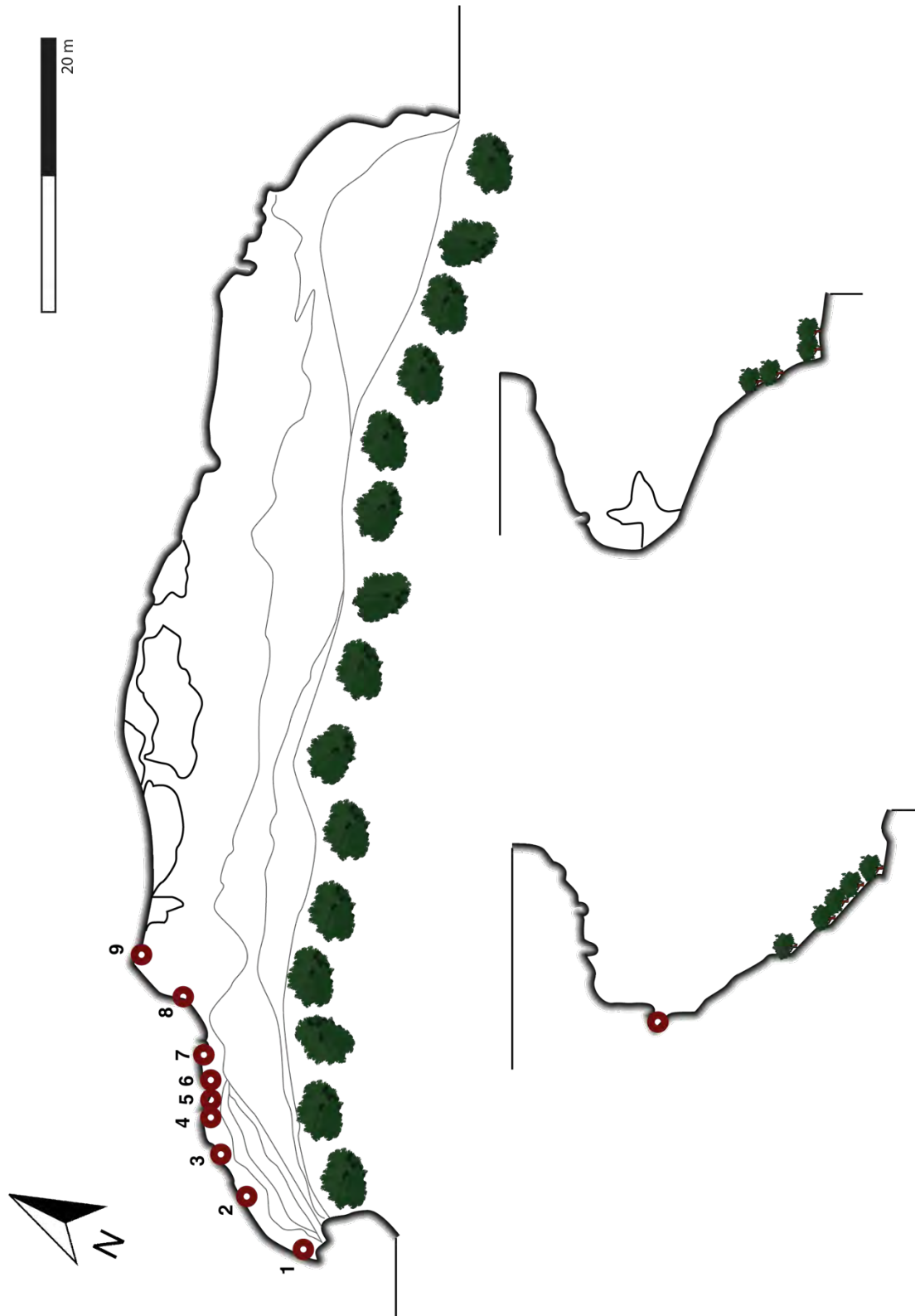
Orientación: sureste

Localización: La Cueva Pacencia se abre en la margen derecha del barranco de Mascún, en uno de los meandros trazados por el río a su paso junto a la localidad de Rodellar, en el tramo comprendido entre la Fuente de Mascún y la desembocadura en el río Alcanadre.

Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo de amplias dimensiones, que alcanza los 80 m de apertura en la boca, 30 m de altura máxima y una profundidad de 23 m. El suelo es irregular y presenta una fuerte pendiente en buena parte de la superficie.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se concentran en el extremo izquierdo (sur) del abrigo, en un friso situado por encima de una pared prácticamente vertical, a una veintena de metros por encima del nivel del río. Las tareas de documentación resultaron complejas y hubimos de solicitar la ayuda de miembros del Centro de Espeleología de Aragón. Cabe destacar la situación del Panel 7, en una ubicación de acceso especialmente difícil, ya que para llegar a él es necesario encaramarse a una estalagmita para de este modo alcanzar una pequeña oquedad situada en la parte superior de la pared.

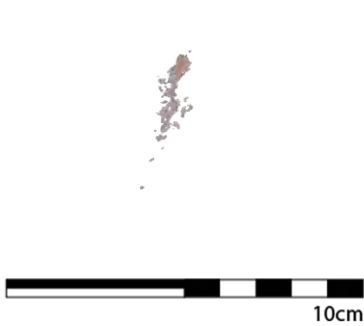
Para la descripción de las pinturas hemos respetado la división por sectores propuesta en la publicación monográfica del conjunto. Se distinguen nueve sectores, presentados de izquierda a derecha. Todas las grafías son pinturas rojas (rojo oscuro o rojo vivo para el caso del Sector 4), de tipo esquemático. La mayoría de las figuras son trazos, grupos de trazos o simples manchas, además de restos de motivos hoy irreconocibles debido a la pérdida del pigmento. También se han distinguido dos posibles antropomorfos, uno de tipo ancoriforme y otro de extremidades en cruz. No detectamos ningún componente narrativo o escénico en el grupo.



Topografía basada en la de Painaud *et al.*, 1994: 70.

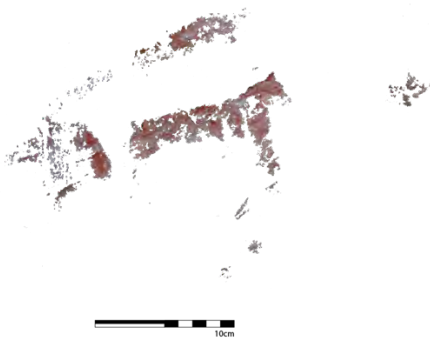
Sector 1

U.G.1: Mancha informe.

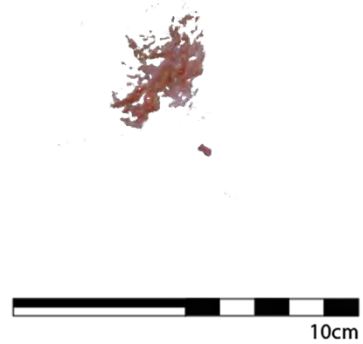


U.G.2: Motivo abstracto, indeterminado. Está afectado por un desconchado y parcialmente cubierto por una concreción calcítica. Se aprecia un tipo pectiniforme; el trazo vertical situado en el extremo derecho se prolonga hacia abajo, curvándose a la izquierda, si bien en esta zona los restos de pigmento son muy escasos. En la parte izquierda se aprecian varios trazos, muy enmascarados por la veladura calcítica; uno de ellos se prolonga hacia arriba a la derecha, por encima del pectiniforme.

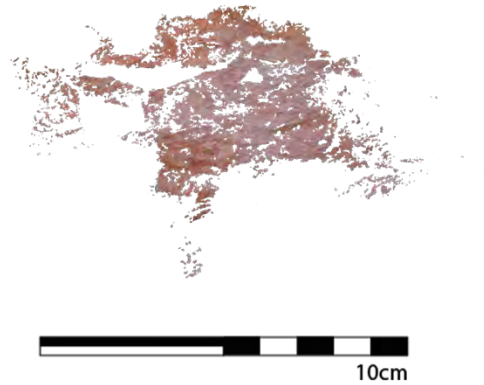
Medidas: 18,4 cm altura; 19,4 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



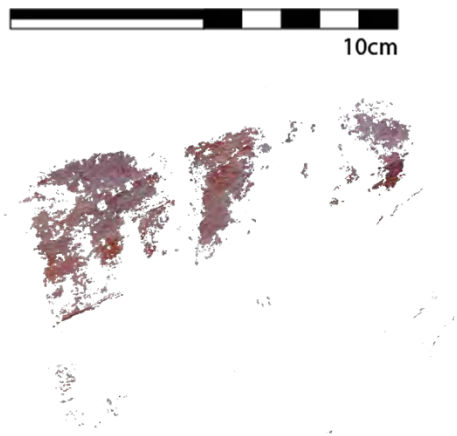
U.G.3: Mancha informe.



U.G.4: Mancha informe.



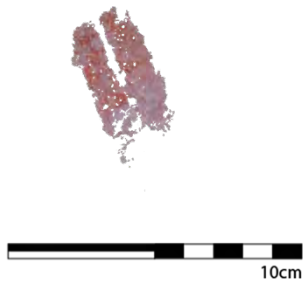
U.G.5: Restos inidentificables de un motivo esquemático pintado en rojo en trazo simple. En la parte izquierda se aprecia un posible motivo ancoriforme.



Sector 2

U.G.1: Dos barras paralelas, inclinadas hacia la izquierda.

Medidas: 4,5 cm altura; 3,2 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

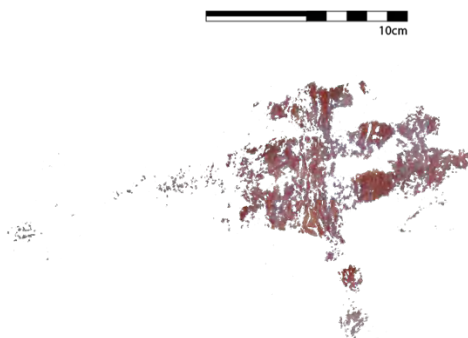


Medidas: 8,9 cm altura; 3,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



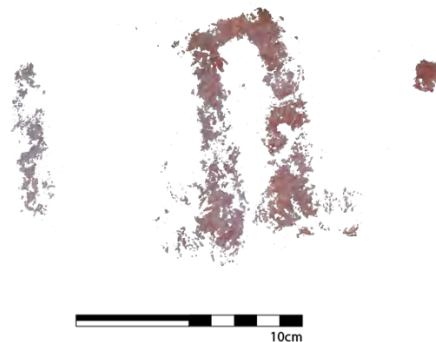
U.G.2: Posible antropomorfo con extremidades en cruz. En la zona de la cabeza presenta un tercer trazo horizontal, que podría ser la representación de un tocado. Se encuentra parcialmente enmascarado por las precipitaciones calcáreas.

Medidas: 10,5 cm altura; 15,4 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Grupo formado por una barra vertical, un motivo en forma de arco cerrado o "U" invertida y un puntiforme, dispuestos en fila.

Medidas: 10,5 cm altura; 18,9 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Motivo abstracto en forma de "Y", pintado en rojo en trazo simple. Está parcialmente cubierto por las precipitaciones calcáreas.

Sector 3

U.G.1: Mancha informe.



U.G.2: Barra vertical, en pigmento rojo oscuro, muy desvaído.



Sector 4

U.G.1: Posible antropomorfo de tipo ancoriforme, pintado en rojo en trazo simple.

Medidas: 4 cm altura; 4,6 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Barra vertical.

Medidas: 4,9 cm altura; 1,2 cm anchura.



U.G.3: Barra vertical.

Medidas: 3,6 cm altura; 1,4 cm anchura.



U.G.4: Barra vertical.

Medidas: 4,1 cm altura; 1,3 cm anchura.



U.G.5: Barra vertical.

Medidas: 6,5 cm altura; 1,4 cm anchura.



U.G.6: Barra vertical.
Medidas: 4,7 cm altura; 1,3 cm anchura.



Sector 6
U.G.1: Restos inidentificables.



U.G.7: Restos inidentificables.



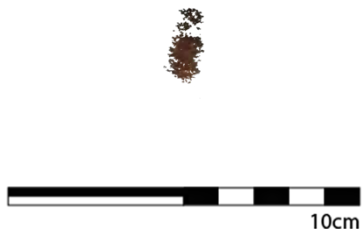
U.G.2: Barra vertical, en trazo simple y color rojo.
Medidas: 3 cm altura; 0,5 cm anchura.



Sector 5
U.G.1: Digitación inclinada hacia la izquierda, en color rojo oscuro.
Medidas: 3,7 cm altura; 1,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

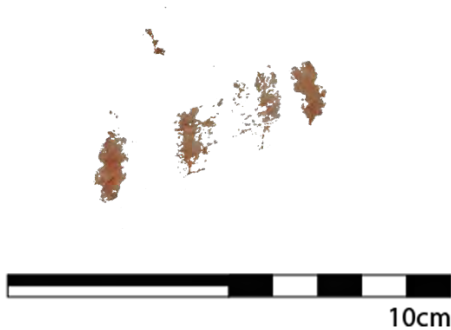


U.G.3: Digitación vertical, en color rojo, parcialmente enmascarada por el ennegrecimiento del soporte.
Medidas: 2 cm altura; 0,9 cm anchura.



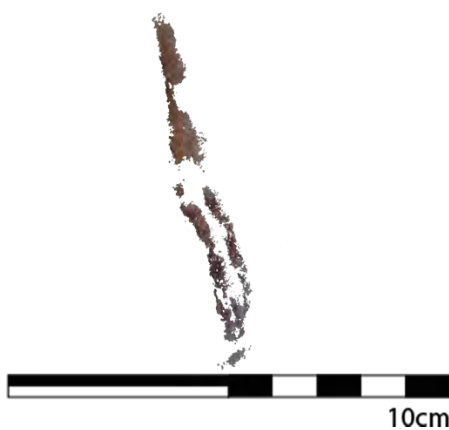
U.G.4: Serie horizontal de cuatro barras paralelas, en color rojo anaranjado.

Medidas: 3 cm altura; 5,2 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



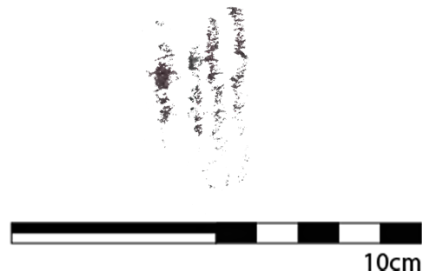
U.G.5: Dos trazos paralelos, convergentes en la parte superior, en color rojo oscuro.

Medidas: 7,2 cm altura; 1,6 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.

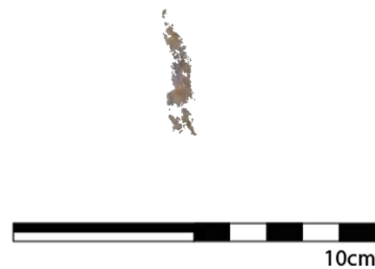


U.G.6: Cuatro trazos paralelos, siendo los dos de la izquierda más cortos que los de la derecha. El pigmento, rojo oscuro-granate, aparece discontinuo.

Medidas: 3,2 cm altura; 2,3 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.

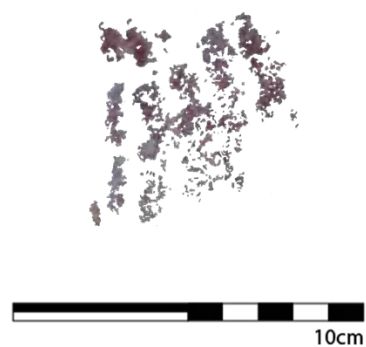


U.G.7: Restos inidentificables.



U.G.8: Serie horizontal de cinco barras paralelas. El pigmento se encuentra muy perdido y parcialmente enmascarado por la concreción calcítica.

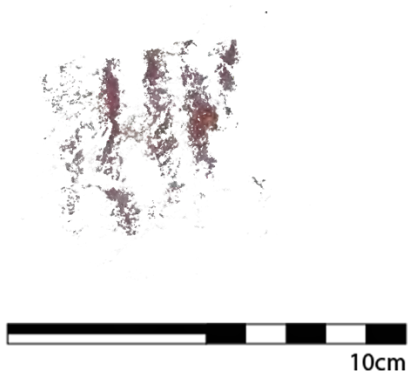
Medidas: 5,7 cm altura; 5,2 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



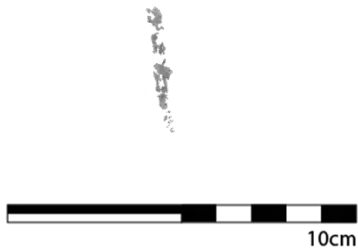
Sector 7

U.G.1: Serie horizontal de cuatro barras paralelas. El pigmento se encuentra afectado por varios desconchados.

Medidas: 4,7 cm altura; 3,4 cm anchura;
0,5 cm de grosor de trazo.

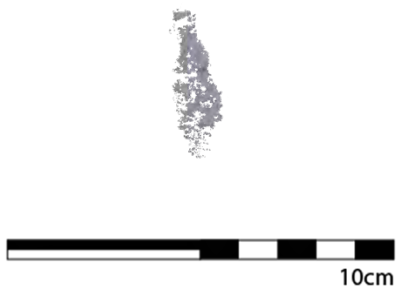


U.G.2: Restos inidentificables.



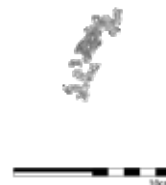
Sector 8

U.G.1: Restos de una digitación en color rojo oscuro-violáceo, parcialmente enmascarada por una veladura calcítica.



Sector 9

U.G.1: Dos trazos paralelos e inclinados hacia la izquierda, siendo más corto el de la derecha.

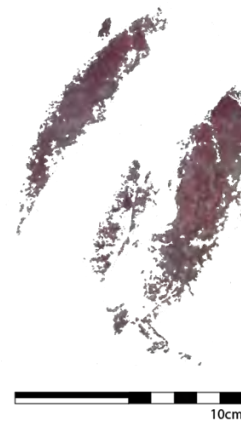


Medidas: 9,4 cm altura; 3,9 cm anchura; 1
cm de grosor de trazo.



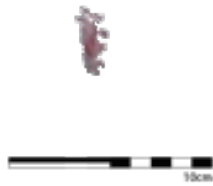
U.G.2: Dos barras paralelas, inclinadas hacia la derecha. Se adaptan a la morfología de dos pequeños salientes en el soporte. Entre ellas, un trazo discontinuo realizado en el mismo color.

Medidas: 14 cm altura; 9,9 cm anchura; 2
cm de grosor de trazo.

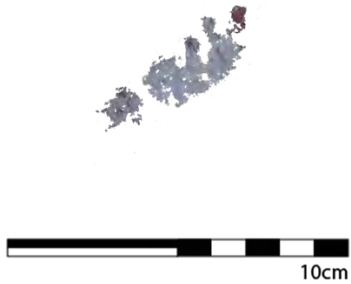


U.G.3: Restos inidentificables.

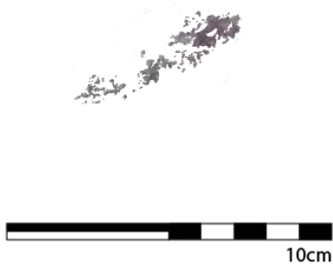
U.G.4: Restos inidentificables.



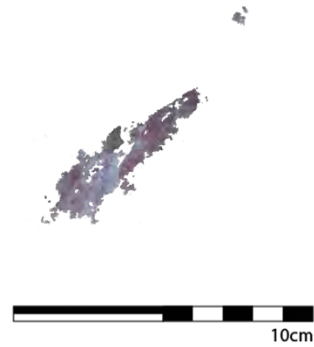
U.G.5: Barra inclinada hacia la derecha, casi totalmente enmascarada por la veladura calcítica.



U.G.6: Barra inclinada hacia la derecha. El pigmento se encuentra muy perdido y parcialmente enmascarado por la veladura calcítica.



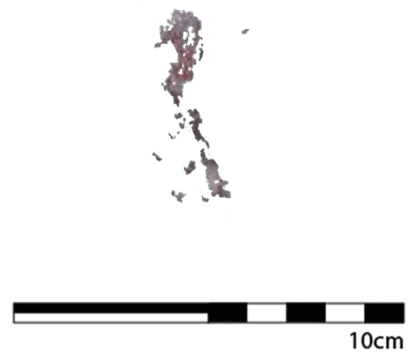
U.G.7: Barra inclinada hacia la derecha. El pigmento se encuentra muy perdido y parcialmente enmascarado por la veladura calcítica.



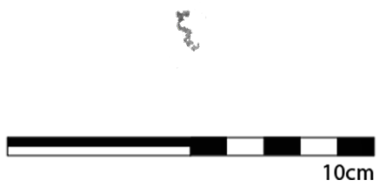
U.G.8: Restos inidentificables, parcialmente cubiertos por una veladura calcítica.



U.G.9: Mancha informe.



U.G.10: Mancha informe.



U.G.11: Barra vertical, parcialmente enmascarada por una concreción calcítica. Medidas: 8,2 cm altura; 1,4 cm anchura.





Sector 1.

3

4 5

1

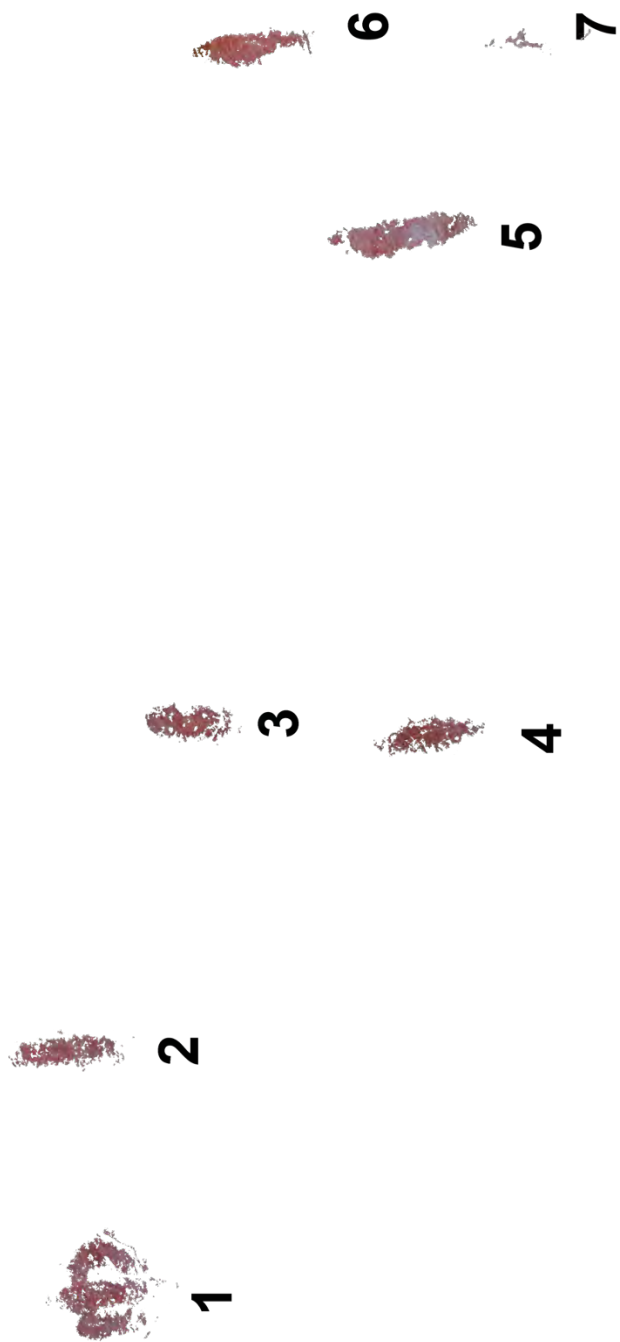
2



Sector 1.

Sector 4.





Sector 4.



1



2



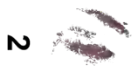
Sector 7.



Sector 9.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



Sector 9.

Bibliografía

Painaud, A., Ayuso, P., Calvo, M^a J. y Baldellou, V. (1994), “Pinturas rupestres en el barranco de Mascún (Rodellar-Huesca)”, *Bolskan*, 11, pp. 69-87.



Vista general del afloramiento rocoso (arriba); vista frontal del abrigo (izquierda); e indicación de la situación de las pinturas (derecha).

Término municipal: Bierge (Rodellar).

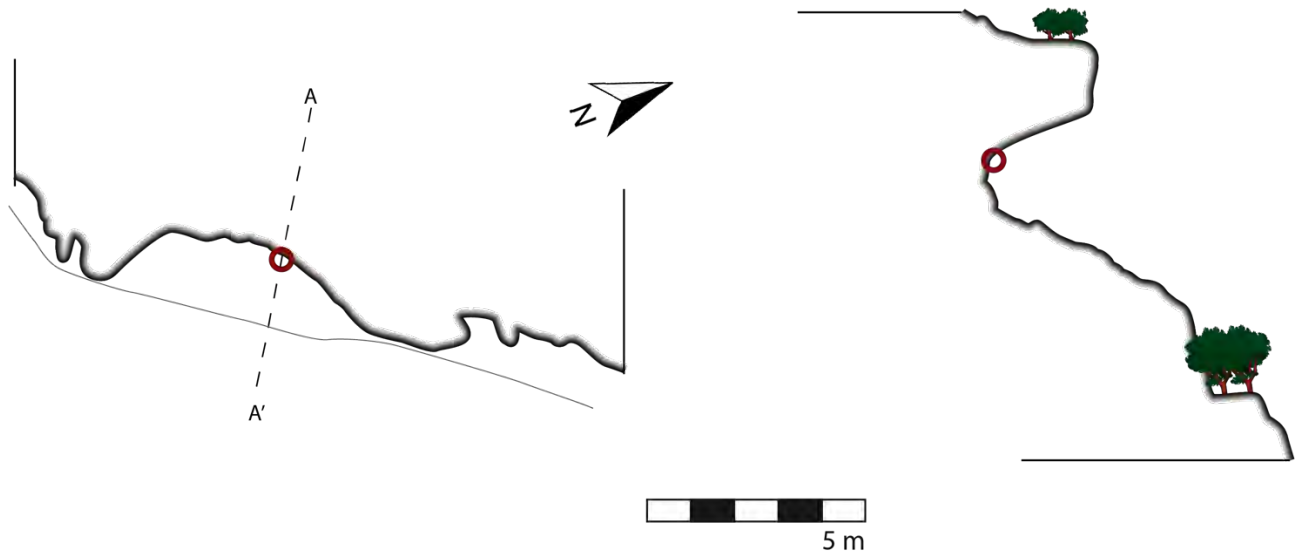
Comarca: Somontano.

Altitud: 755

Orientación: sureste

Localización: el abrigo se abre en una barra rocosa de desarrollo suroeste-noroeste, en la margen derecha del Mascún y a poca distancia aguas arriba con respecto a la Cueva Pacencia.

Descripción del abrigo: Se trata de un pequeño abrigo, de 5,8 m de desarrollo longitudinal y apenas 1,7 m de profundidad máxima y 2,8 m de altura.



Topografía basada en la de Painaud *et al.*, 1994: 83.

Descripción de las pinturas: Las manifestaciones gráficas se limitan a dos trazos en torno a una concreción calcítica.

U.G.1: Dos barras verticales paralelas, enmarcando un espeleotema.

Medidas: 15,3 cm altura; 2 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.





Vista general del abrigo e indicación del motivo pintado.

Término municipal: Bierge (Rodellar).

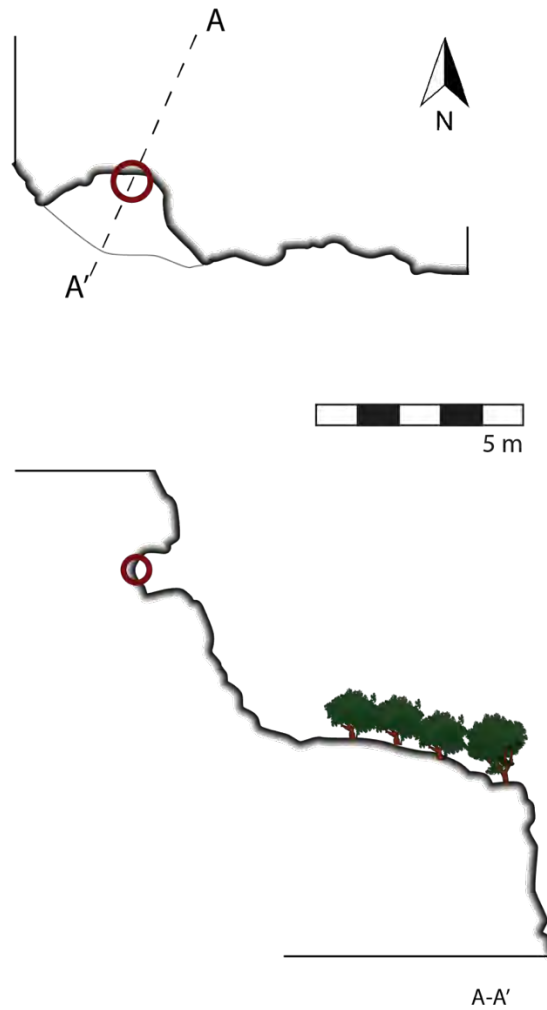
Comarca: Somontano

Altitud: 760

Orientación: suroeste

Localización: El abrigo se abre al suroeste en un escalón rocoso en la margen izquierda del Barranco del Mascún, sobre el tramo que discurre en dirección norte-sur, en los paredones que se abren al norte de la población de Rodellar y a unos 40 m por encima del nivel del río.

Descripción del abrigo: Se trata de una pequeña cavidad hemiesférica, cuyas paredes naranjas destacan sobre el soporte ennegrecido del resto del farallón.



Topografía basada en la de Painaud *et al.*, 1994: 82.

Descripción de las pinturas: La única pintura se sitúa en la parte más profunda del abrigo.

U.G.1: Barra vertical pintada en rojo. El trazo es discontinuo, en consonancia con las irregularidades del soporte.
Medidas: 18,3 cm altura; 3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



MASCÚN IV



Barranco de Mascún desde el abrigo (izquierda) y vista general del abrigo con indicación del motivo pintado (derecha).

Término municipal: Bierge (Rodellar).

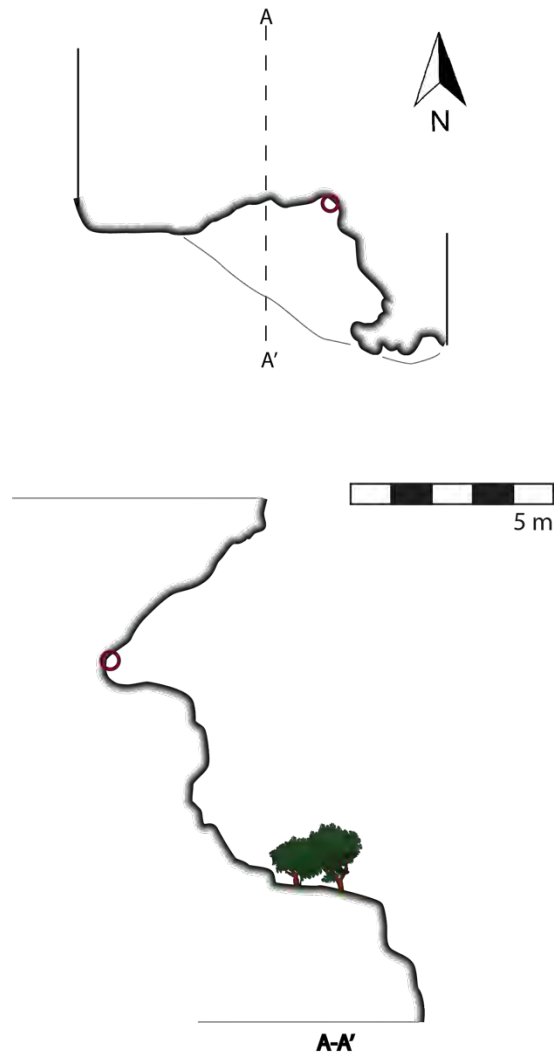
Comarca: Somontano.

Altitud: 760

Orientación: suroeste.

Localización: Se sitúa en el extremo septentrional de un escalón rocoso en forma de circo, al norte del abrigo de Mascún III.

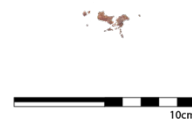
Descripción del abrigo: Se trata de una pequeña oquedad en forma de embudo, abierta a 3 m sobre la base del escalón rocoso.



Topografía basada en la de Painaud *et al.*, 1994: 85.

Descripción de las pinturas: El único resto se localiza en la parte más profunda de la cavidad. Fue identificada como un cruciforme, pero hemos preferido catalogarlo como restos.

U.G.1: Restos inidentificables, pintados en rojo.



ABRIGO DEL CAMINO



Vista general del abrigo e indicación de la situación del motivo pintado.

Término municipal: Bierge (Rodellar).

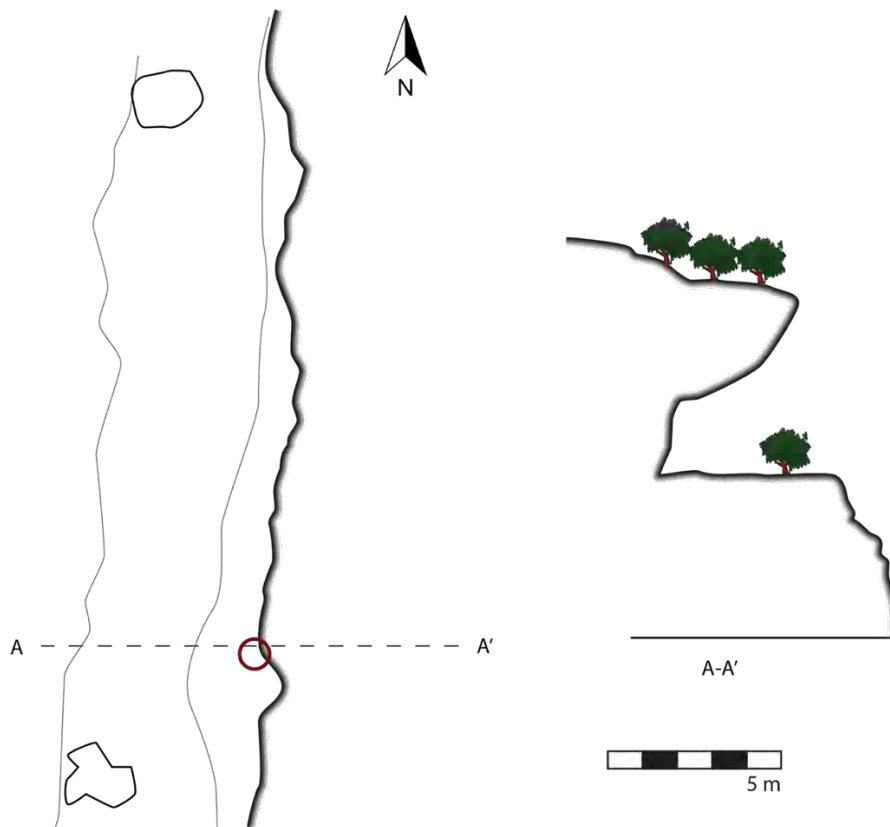
Comarca: Somontano.

Altitud: 726

Orientación: oeste.

Localización: El abrigo se abre en el farallón rocoso que flanquea el Barranco del Mascún por el este, a poca distancia aguas abajo de la confluencia del Barranco de Cheto. Se sitúa en el camino que sube de la Fuente Mascún a la parte alta del cortado, donde se une con la senda que va de Rodellar a la ermita de la Virgen del Castillo.

Descripción del abrigo: Se trata apenas de un entrante en la pared rocosa, que ha dado lugar a un abrigo alargado, pero con escasa profundidad.



Topografía basada en la de Painaud *et al.*, 1994: 85.

Descripción de las pinturas: Se sitúa en el extremo sur del abrigo, ocupando la parte media de la pared.

U.G.1: Trazo vertical, discontinuo en función de las irregularidades del soporte. Se bifurca en dos trazos en la parte superior.

Medidas: 15,3 cm altura; 2 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.





CUENCA DEL RÍO VERO

Contexto geográfico

La Sierra de Guara constituye la más elevada de las Sierras Exteriores pirenaicas, con su punto más alto en el Pico de Guara (2.077 m). Sigue un desarrollo oeste-este, estando separada del Pirineo axial por la Depresión Media. En un sentido amplio, la Sierra de Guara abarca desde la cuenca del Flumen por el oeste, hasta la del Vero en el este, estando entre ellos los cauces del Guatizalema, Alcanadre, Mascún e Isuala.

Entre las profundas gargantas talladas por la erosión fluvial se encuentra el cañón del río Vero, que se abre en las estribaciones suorientales de la Sierra de Guara. El Vero nace en El Pueyo (Puy Morcat) pero no cuenta con caudal permanente hasta que recibe los aportes de la fuente de Verrala, a su paso por Lecina. Se encañona a la altura de esta localidad y atraviesa profundas gargantas, oquedades, meandros y caos de bloques, hasta llegar a Alquézar. Se distinguen cinco estrechos sucesivos a lo largo de los 15 km en que discurre encajonado: Barranco de Lecina, hasta la confluencia con el barranco de La Choca; Garganta de Los Oscuros, un tramo en que discurre por debajo de un amontonamiento de bloques dispuestos en falsa bóveda; Desfiladero de Las Clusas, donde los paredones rocosos alcanzan los 600 m de altura; Barranco de Villacantal y Barranco del Castillo en las proximidades de Alquézar, donde los altos paredones calizos dan paso a las formas redondeadas del conglomerado, y donde se abre a las tierras bajas del Somontano (Baldellou, 1991c: 14). Entre los barrancos subsidiarios destacan el Basender, Chimiachas, Payuala y la Fuente por la margen derecha, y Argatín, Arpán, Palomera, Sarretanas y Fornocal por la izquierda (Carravedo *et al.*, 2006). En este último se ubica el arco natural conocido como Portal de la Cunarda, en cuyas cercanías se abren los abrigos de Muriecho. Discurre de norte a sur hasta su paso por la población de Pozán de Vero, donde toma una dirección sureste hasta su confluencia en la margen derecha del Cinca.

El sector de la confluencia de La Choca con el Vero es la zona donde se aprecia la mayor concentración de abrigos pintados: Fajana Casabón, Barfaluy, Lecina Superior, Fajana de Pera, Escalaretas y Gallinero. Otro punto destacado es el barranco de Arpán. Este confluye en el río Vero por su margen izquierda, a la altura del barranco de Villacantal. Presenta un desarrollo de 2,5 km y un relieve suave en relación con otros barrancos de la cuenca (Baldellou *et al.*, 1993a: 32). Este barranco presenta la peculiaridad de albergar arte rupestre correspondiente a tres ciclos diferentes: arte Paleolítico (Cueva de la Fuente del Trucho), arte Levantino (Arpán L) y arte Esquemático (Arpán L, E1 y E2).

El recorrido por el territorio deja entrever algunas formas tradicionales de aprovechamiento entorno natural. En innumerables abrigos encontramos arnales, unas

estructuras cilíndricas hechas con cañizo, para la producción de miel. Los muros de piedra seca denuncian la presencia de antiguos bancales, construidos para la puesta en cultivo de superficies situadas en grandes pendientes. En la selva de Lecina todavía pueden observarse vestigios de carboneras.



Arnales reconstruidos en Barfaluy II.

Historia de las investigaciones

Citamos a título anecdótico un texto del pirineísta Lucien Briet, uno de los pioneros en la exploración del sistema montañoso y también de esta parte de las Sierras Exteriores pirenaicas, donde, como en tantos otros casos, supo intuir el potencial arqueológico de un territorio casi desconocido¹. Sobre su recorrido por el Barranco de Lecina escribió:

“Laissant de côté le rio Vero, on entre dans un vaste chaume; cet héritage se divise en plusieurs plates-bandes qui s'échelonnent et se groupent au pied d'une "pena" criblée de grottes de toutes dimensions et de toutes les formes. Les unes dessinent des arceaux; les autres s'écarquillent comme des oeils de-boeuf; celles-ci se disposent comme les alvéoles d'un casier; celles-là affectent une configuration déconcertante. On se demande comment et pourquoi se sont assemblés des trous aussi dissemblables et propres à tenter une colonie de

¹ Agradecemos a Nacho Pardinilla que nos diera a conocer esta cita.

troglydites. Que résulterait-il d'investigations et de fouilles adroitement opérées dans leur sein? Sans doute la découverte de vestiges concernant l'homme préhistorique dont l'existence, signalée au seuil des Pyrénées françaises, est appelée à se révéler quelque jour dans la région des sierras? (Briet, 1907: 93).

El hallazgo de las primeras pinturas prehistóricas del Vero debe atribuirse al excursionista francés Pierre Minvielle, quien en 1968 publicó una noticia en una revista de montañismo francesa: “*Soudain, après un méandre, coup de théâtre: une falaise pourpre, légèrement arquée, percée d'innombrables grottes, impose son formidable fronton. On songe à la Cité Perdue, et si l'on se donne la peine d'escalader la muraille pour atteindre ces cavernes, l'image littéraire devient, d'un coup, réalité. Dans ces niches, les traces d'un habitat ancien fourmillent, sur le sol, sur les murs, partout. Certaines peintures font penser à l'Art Aurignacien. Quel archéologue compétent viendra un jour éclairer de son savoir les origines de cette étrange cité?*” (Minvielle, 1968: 296).

En 1969 Antonio Beltrán emprendió junto a varios miembros de la Universidad de Zaragoza las labores de reconocimiento y estudio de las pinturas. La primera campaña de estudio en el núcleo del río Vero resultó en la documentación de los abrigos de Gallinero y la prospección del entorno cercano. Se descubrieron entonces los abrigos pintados de Escaleretas y Fajana de Pera, y varios abrigos con restos arqueológicos, Covacho del Huerto Raso, Cueva Palomera y Bancales bajo El Gallinero (Beltrán, 1972: 8).

En 1978, cuando sólo se conocían las pinturas de Lecina publicadas por Beltrán, un equipo del Museo Arqueológico Provincial de Huesca inició una serie de campañas de prospección en torno al cauce del río Vero, que se prolongarían durante dos décadas y tendrían como resultado el descubrimiento de más de 60 estaciones decoradas, correspondientes a distintos estilos y cronologías.

Las prospecciones se iniciaron en el barranco de Villacantal o Piedracantal, con un equipo formado por Vicente Baldellou y M^a José Calvo. El primer sitio descubierto fue el abrigo de Arpán L (Baldellou *et al.*, 1993a: 31). Le siguió la Cueva de la Fuente del Trucho, con arte Paleolítico. En 1979 Tomás Sierra y José María Cabrero, cura párroco de Alquézar, dieron noticia de la existencia de las pinturas de Regacens (Baldellou *et al.*, 2009: 20). La prospección sistemática del Vero se convirtió entonces en una de las líneas de investigación del Museo de Huesca, incorporándose a los trabajos Pedro Ayuso y Albert Painaud. Las pinturas del Tozal de Mallata se descubrieron en 1980 y fue necesario el recurso a técnicas de escalada para acceder hasta los abrigos.

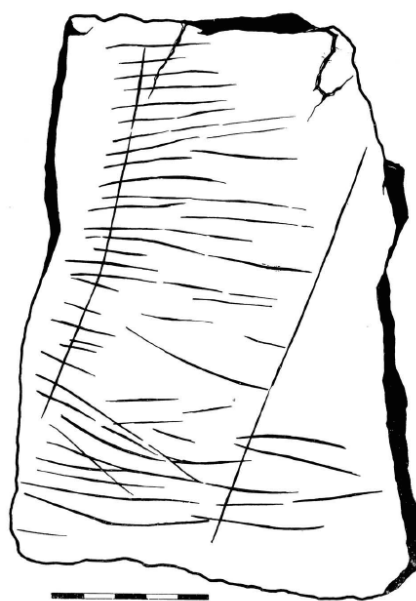
Las labores de prospección abarcaron todos los barrancos del Vero comprendidos entre Alquézar y Bárcabo y Colungo. También ciertos enclaves de la Sierra de Sevil, en el término de Adahuesca y en Alquézar.

Todos los abrigos pintados y su entorno natural se integran en el Parque Cultural del Río Vero, declarado en el año 2001 en aplicación de la Ley de Parques Culturales de Aragón de 1997. A su vez forma parte del Parque Natural de la Sierra y Cañones de Guara.

Contexto arqueológico

En paralelo a las labores de prospección de abrigos con arte rupestre se iniciaron una serie de actuaciones encaminadas a precisar la dinámica del poblamiento prehistórico en el entorno. La mayoría de las estaciones decoradas carecen de depósito sedimentario en el propio abrigo o en el entorno inmediato; no obstante, se han excavado otros yacimientos con restos prehistóricos en la zona. Además de la Fuente del Trucho -con las únicas manifestaciones de arte Paleolítico conocidas hasta el momento en el área de estudio- excavada por Anna Mir y Vicente Baldellou primero, y después por Pilar Utrilla y Lourdes Montes, nos interesan especialmente las excavaciones llevadas a cabo en enclaves con vestigios postpaleolíticos.

Es el caso de Huerto Raso, un yacimiento en pleno cañón del Vero, en el tramo próximo a la confluencia del barranco de La Choca, donde se produce la mayor concentración de abrigos pintados. Ignacio Barandiarán realizó varios sondeos en Huerto Raso I y recogió materiales en superficie en Huerto Raso II. Este investigador situó el lote de piezas encontradas en un Neolítico Medio. Además, entre los materiales recuperados en Huerto Raso I se cuenta una plaqueta con grabados lineares, recogida en superficie y que su descubridor adscribe al horizonte lineal-geométrico (Barandiarán, 1976: 223).



Plaqueta de Huerto Raso (según Barandiarán, 1976: 223).

El equipo de V. Baldellou realizó un nuevo sondeo en este abrigo en 1986 (que fue nombrado en este caso como Huerto Raso inferior). Finalmente, en el contexto del proyecto de estudio de los vestigios epipaleolíticos y neolíticos en las Sierras Prepirenaicas conducido por L. Montes, se realizó una excavación en el sitio, en el año 2001. Montes consideró que en el abrigo se observaba un único nivel de ocupación, adscribible al Neolítico antiguo. Además, se obtuvo una datación de 6310 ± 60 BP (Montes, 2000: 107, 2001: 13).

En un entorno menos inmediato se encuentran otros enclaves con materiales prehistóricos, a los que nos referiremos de manera más extensa en el capítulo de discusión. En la cueva de La Carrasca, entre Almazorre y Santa María de la Nuez, se hallaron restos de poblamiento prehistórico y tardorromano; en cueva Dróllica, en Sarsa de Surta (Aínsa), materiales de Calcolítico Final-Bronce Antiguo (Montes, 2000: 403, 2001: 11); en la cueva de los Cristales, restos humanos de periodo Calcolítico (Montes, 2000: 106); el Dolmen de Las Balanzas, en Almazorre y La Capilleta en Paúles de Sarsa, fueron descritos como sepulcros colectivos del III m. a.C. por parte de M^a José Calvo (Montes *et al.*, 2000; Baldellou, 1991c; Baldellou *et al.*, 2009).

Finalmente, debemos citar los yacimientos con arte Esquemático en el Vero que por diferentes causas no hemos podido incluir en nuestro estudio. Se trata en la mayoría de los casos de abrigos con contenido menor, pero que habrán de tenerse en cuenta a la hora de analizar la distribución espacial de los enclaves con manifestaciones rupestres. Nos referimos a la Cueva de Argatín, los abrigos de Viñamala, Abrigos de Malforá, Abrigos de Litorares, Abrigo de la Artica de Campo, Abrigo de Muriecho E, Peña Miel y Abrigo de Os Arruellos. Hemos incluido en nuestra base de datos de figuras la información extraída de las publicaciones, o de la tesis de M^a J. Calvo en el caso de los abrigos inéditos -la mayoría-, para incorporarlos al cómputo general de motivos.

Bibliografía

- Baldellou, V. (1991c), *Guía Arte Rupestre Río Vero*, Diputación General de Aragón.
- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1993a), “Las pinturas rupestres del barranco de Arpán (Asque-Colungo. Huesca)”, *Bolskan*, n^o 10, pp. 31-96.
- Baldellou, V., Calvo, M^a J., Juste, N. y Pardinilla, I. (2009), *Arte Rupestre en el Río Vero, Barbastro*, Comarca de Somontano de Barbastro.
- Barandiarán, I. (1976), “Materiales arqueológicos del Covacho de Huerto Raso (Lecina, Huesca)”, *Zephyrus*, 36-37, pp. 217-223.

Briet, L. (1907), “Le bassin supérieur du rio Vero”, *Annales de la Société Historique et Archéologique de Château-Thierry*, pp. 51-139.

Carravedo, M., Collados, E., Cuchí, J. A., Martí, M. (2006), “Estudio de la Cuenca del Vero. Geología, hidrología, climatología y botánica”, *Revista del Centro de Estudios del Somontano de Barbastro*, nº 8, Barbastro, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 7-28.

Montes Ramírez, L. (2001), “Sondeos Arqueológicos Sierras Exteriores, TT.MM. de Biel (Zaragoza), y Loporzano, Bierge, Asque/Colungo, Arén y Aínsa/Sobrarbe (Huesca). Año 2001. Informe final”, Informe inédito para la Diputación General de Aragón, 30 pp.

Montes, L., Cuchí, J. A. y Domingo, R. (2000), “Epipaleolítico y Neolítico en las Sierras Prepirenaicas de Aragón. Prospecciones y sondeos 1998-2001”, *Bolskan*, 17, pp. 87-124.

LABARTA



Situación del covacho en el farallón rocoso (izquierda) y vista frontal del mismo.

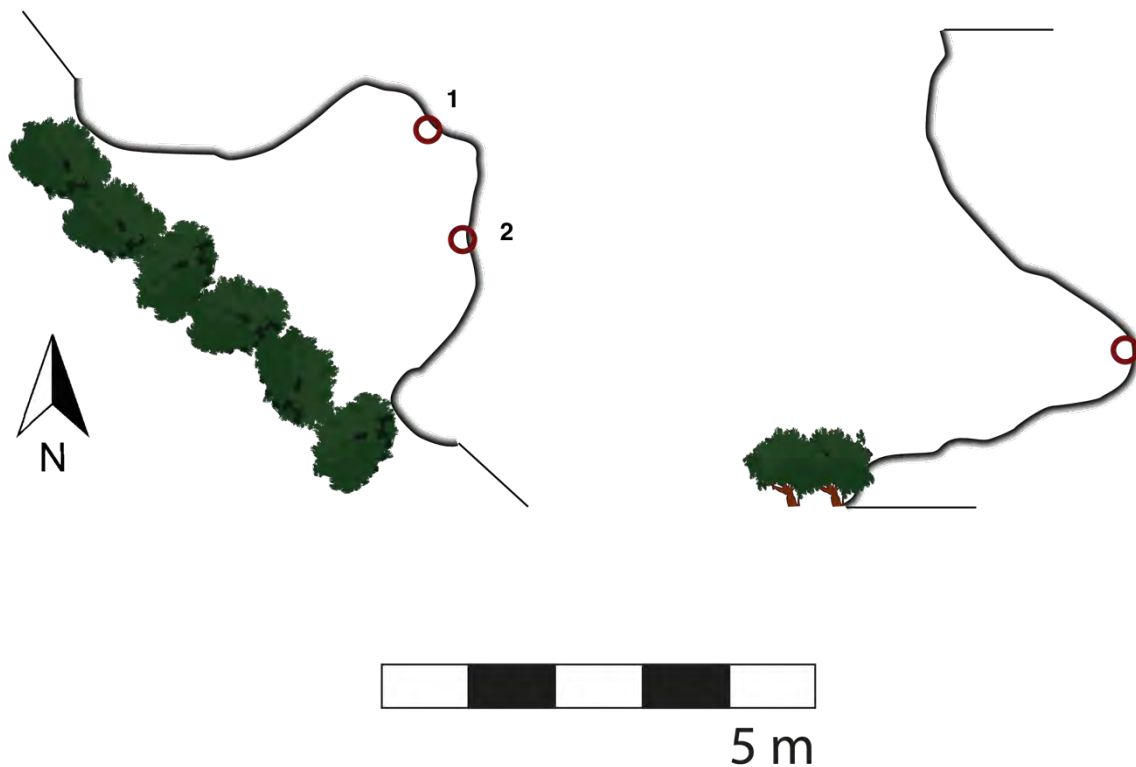
Término municipal: Adahuesca.

Comarca: Somontano.

Altitud: 545

Orientación: suroeste.

Localización: el pequeño abrigo se sitúa en el afloramiento calizo abierto al oeste de la partida de Labarta, en la zona de la cabecera del Barranco de Modovil, cercano a la elevación de El Cerro y al Mesón de Sevil. En la vertiente meridional de esta elevación se encuentran los abrigos de Quizans.



Topografía basada en la de Baldellou *et al.*, 1986: 122.

Historia de las investigaciones: El descubrimiento del abrigo se produjo gracias a los trabajos de prospección realizados en la partida de Labarta por parte del equipo del Museo de Huesca en los primeros años de la década de los 80.

El yacimiento aparece referido en multiplicidad de obras de síntesis porque se ha considerado uno de los pocos conjuntos en los que se habían identificado manifestaciones del lineal-

geométrico en Aragón (Beltrán, 1989a: 17; Utrilla, 2000). Fue incluida por M^a J. Calvo en su tesis doctoral, donde incluyó algunas matizaciones a la interpretación publicada. Algunos autores recogieron los resultados de la revisión del abrigo por parte de esta autora (Alonso y Grimal, 1994: 9; Hernández, 2006: 202).

Descripción del abrigo: Se trata de una pequeña oquedad abierta en la base del cantil rocoso, en la actualidad completamente oculta por la cobertura vegetal. Tiene 4,5 m de anchura máxima en la boca, 2,8 m de profundidad y 3,6 m de altura. Se encuentra protegido por un cerramiento.

Descripción de las pinturas: Se trata de una composición compleja, integrada por cuatro cuadrúpedos dispuestos en serie vertical y varias series verticales de zigzags y motivos en ángulo, además de algunos restos ilegibles. Varios de los motivos presentan superposiciones, como desarrollaremos a continuación. Las figuras están pintadas en rojo y negro, en estilos esquemático y naturalista. Alonso y Grimal apreciaron el empleo de la pluma en los motivos naturalistas de Labarta (Alonso y Grimal, 1994: 18). Todos los motivos se concentran en la pared del fondo del covacho, salvo unos restos de pigmento que aparecen en la pared derecha.

En esta ocasión y en contra de nuestro procedimiento habitual, hemos procedido a numerar nuevamente las figuras, ya que consideramos que la numeración asignada en la publicación (Baldellou *et al.*, 1986) no queda suficientemente clara. Respetamos la numeración propuesta por Calvo en su tesis (Calvo: lám. 67) hasta la figura 6, número a partir del cual asignamos nuestra propia numeración, ya que nuestro calco difiere notablemente del realizado por el equipo del Museo de Huesca. Calvo distinguió 9 unidades gráficas, nosotros hemos catalogado 14.

Nuestra lectura del panel difiere en ciertos aspectos de la realizada hasta la fecha. El equipo del Museo de Huesca que realizó el calco del conjunto (el mismo que emplea Calvo en su tesis) consideró a partir de la observación directa que los motivos esquemáticos en forma de zigzag (números 1 y 2 de nuestro catálogo) estaban bajo la figura naturalista 3, y que el motivo 6 estaba bajo el cuadrúpedo 5. De ello inferían la mayor antigüedad de los motivos esquemáticos con respecto a los naturalistas (Baldellou *et al.*, 1986: 125). Calvo, quien realizó un análisis adicional, expresó sus dudas con respecto a esta superposición. Esta investigadora realizó tomas fotográficas con película pancromática e infrarroja, en las que se observaba con nitidez que la figura esquemática 2 se superponía al motivo naturalista 3, al contrario de lo que se había percibido mediante observación directa (Calvo, 1993: 159).

Por nuestra parte, debemos indicar que ya en la observación *in situ* consideramos que el motivo esquemático estaba por encima del naturalista, siendo dicha superposición mínima en cuanto a superficie. El tratamiento de la imagen mediante el software *DStretch* confirmó lo apreciado en el examen visual. Además, el tratamiento digital de la imagen permitió observar que el motivo naturalista 4 se superpone a la figura 5, también naturalista, como ya se indicó en la publicación del conjunto. La figura 4 se superpone también a la 3, situada en su parte superior, y en esta lectura diferimos con respecto a la propuesta del equipo del Museo de Huesca, cuyos miembros consideraron que la superposición era a la inversa. Consideramos que la zona del cuello del cuadrúpedo 4 aparece claramente por encima de la parte delantera del 3. Finalmente, el tratamiento digital de la imagen ha aportado un nuevo dato a favor de la hipótesis de que los motivos de tipo esquemático se realizaron con posterioridad a los de tipo naturalista. Se ha detectado un motivo no recogido en el calco anterior, una serie de pequeños puntiformes ubicados entre las patas delanteras del cuadrúpedo 5. Su situación parece indicar que los puntiformes se realizaron aprovechando el espacio disponible, y no al contrario.

Así, las superposiciones que hemos observado en el estudio del abrigo son:

1 sobre 5

4 sobre 5

4 sobre 3

Por tanto, el orden en que consideramos que se realizaron las grafías es el siguiente: primero se pintaron los motivos 3 y 5; sobre ellos y en un orden que no podemos establecer, los motivos 4 (naturalista) y 2 (esquemático), superpuestos a los anteriores, y el resto de motivos esquemáticos, que no aparecen directamente superpuestos, pero sí adaptándose al espacio disponible. Esta lectura del panel tiene implicaciones de tipo cronoestilístico, ya que anula el argumento de anterioridad de las grafías esquemáticas con respecto a las levantinas que había servido de acicate para individualizar el estilo lineal-geométrico. Este y otros argumentos nos impulsan a sumarnos a las dudas expresadas por otros investigadores sobre la existencia de este estilo, aunque la cuestión se debatirá más ampliamente en el apartado de discusión.

Para terminar, señalamos la provisionalidad de nuestros resultados, que quedan sujetos a una revisión una vez se proceda a la limpieza del conjunto, especialmente indicada en este yacimiento, muy afectado por las coladas estalagmíticas. El tratamiento digital de la imagen permite intuir la presencia de restos de pigmento ilegibles, que tal vez aplicando técnicas diferentes o realizando la limpieza del conjunto podrán apreciarse de forma clara, ofreciendo así una lectura más completa del panel.

U.G.1: Serie de ocho zigzags en forma de "M" alineados en forma vertical. El situado en la parte inferior se encuentra desplazado hacia la derecha con respecto al resto. La mala visibilidad del motivo impide precisar si se trata de zigzags realizados en trazo continuo o de dos series contiguas de ángulos con la parte apuntada hacia arriba. En cualquier caso, consideramos que se superpone al motivo naturalista 3.

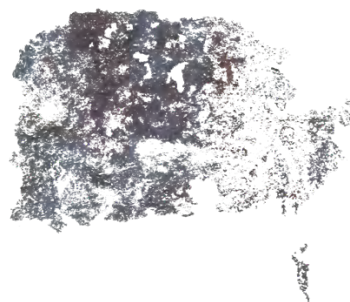
Medidas: 7,5 cm altura; 3,9 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Serie vertical de ángulos con el extremo apuntado hacia arriba. El pigmento se encuentra muy desvaído y es apenas visible. La coloración es más oscura que el motivo 1, contiguo. Esto podría deberse a una conservación diferencial por la afección de una colada estalgmítica.



U.G.3: Restos de un posible cuadrúpedo, del que se conservarían el tronco y parte de las extremidades anteriores. La mala conservación del motivo, afectado por una colada calcítica que cubre la parte izquierda del panel, impide proponer la identificación como definitiva. Infrapuesto al motivo 1.



U.G.4: Restos de un cuadrúpedo indeterminado del que se conservan parte del tronco, las extremidades anteriores y el cuello. El resto de la figura podría estar bajo la colada calcítica. Las patas anteriores se superponen al motivo 5 y la zona del cuello, al motivo 3. La figura está realizada en rojo intenso, en tinta plana. Las extremidades aparecen figuradas mediante finos trazos. En la zona superior

izquierda de la figura se aprecia un pequeño trazo vertical, realizado con el mismo pigmento aunque sin conexión directa con el motivo.



U.G.5: Motivo naturalista de cérvido orientado a derecha, incompleto. Es apenas visible a simple vista, ya que se encuentra muy afectado por la concreción calcárea. Se conserva el tren delantero, patas delanteras y parte del morro y la cornamenta. Está realizado con un pigmento denso. Se aprecia silueteado en algunas zonas, y relleno en tinta plana. Infrapuesto al motivo 4.



U.G.6: Serie vertical de zigzags en forma de "M". La mala conservación del grupo impide determinar el número de trazos en forma de zigzag que lo integran. El pigmento se encuentra muy perdido y es apenas visible. El grupo se sitúa en la zona inferior con respecto al motivo 5, pero no apreciamos infraposición o superposición con respecto a él.

Medidas: 5 cm altura; 1,9 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Restos inidentificables de un motivo de tipo esquemático. Se encuentra afectado por la concreción calcítica y es apenas visible. Podría tratarse de un pectiniforme dispuesto verticalmente.



U.G.8: Serie vertical de cuatro puntiformes. Se sitúan entre las dos patas conservadas del motivo 5. Están realizados con el mismo pigmento que los motivos 6 y 7.

Medidas: 2,3 cm altura; 0,2 cm anchura.



U.G.9: Restos inidentificables de un motivo. Se aprecia un grupo de trazos finos y negros, en disposición vertical.



U.G.10: Restos inidentificables de un motivo realizado en trazo simple y color rojo.



U.G.11: Restos de un cuadrúpedo indeterminado de tipo naturalista. El motivo es apenas visible, el pigmento se encuentra cubierto por la concreción calcítica que afecta a todo el panel. Se conserva parte del tronco y tres patas, pero no podemos determinar si está orientado a derecha o izquierda.



U.G.12: Motivo en forma de ángulo apuntado hacia arriba, con un pequeño trazo recto y vertical inscrito.

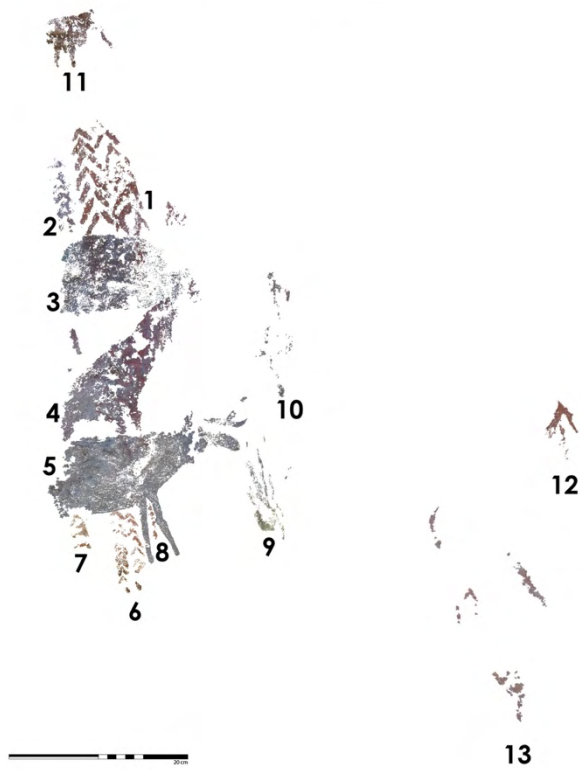
Medidas: 3,2 cm altura; 1,9 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.14: Manchas de pigmento rojo, aisladas en la pared derecha del covacho.

U.G.13: Restos inidentificables.

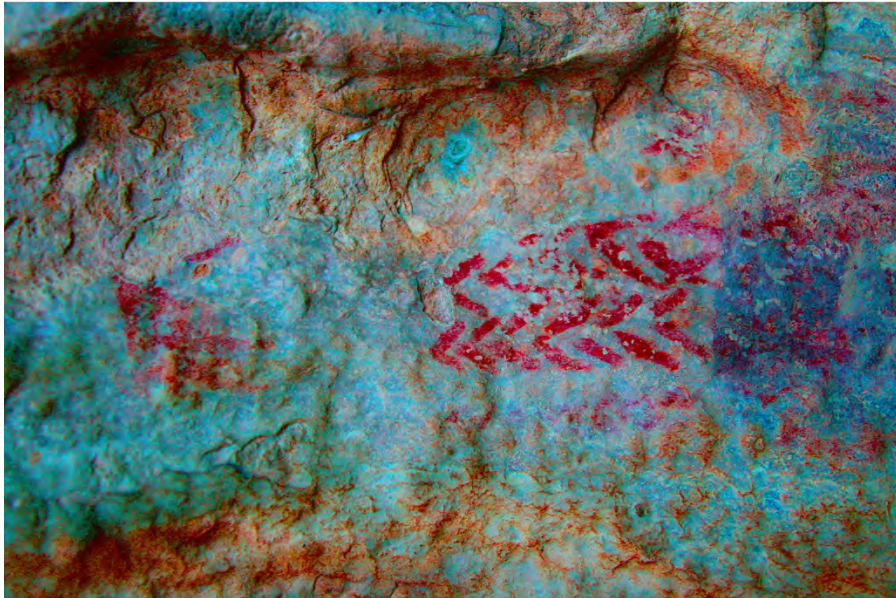
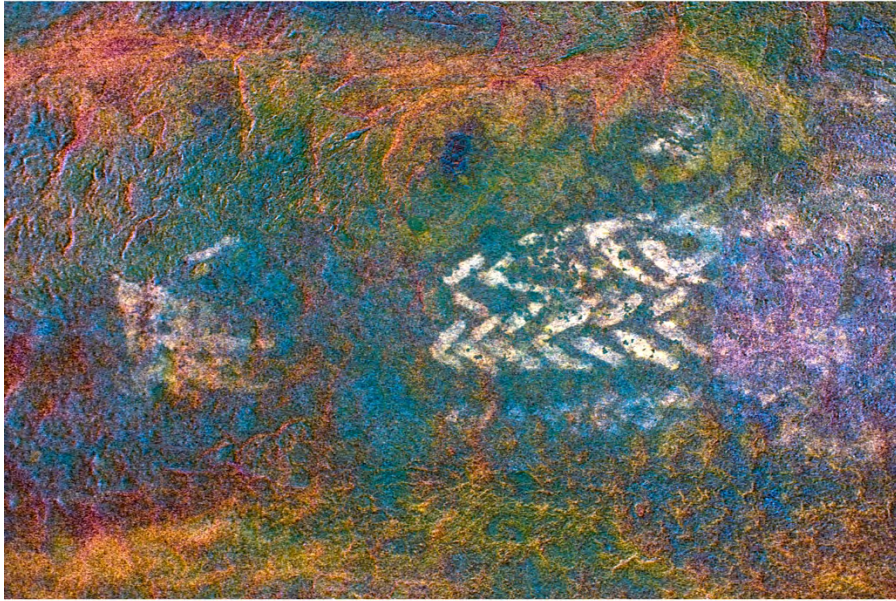




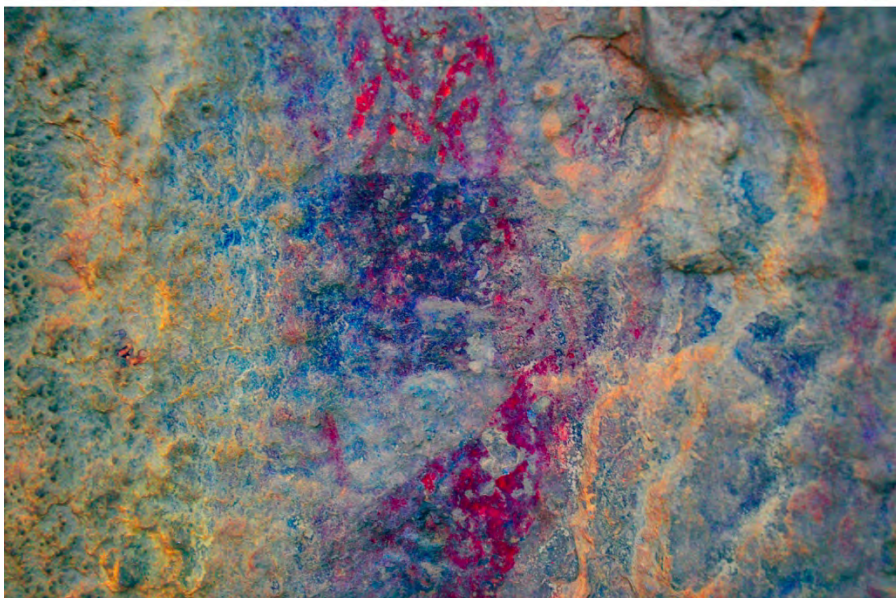
Figuras 1 a 13.



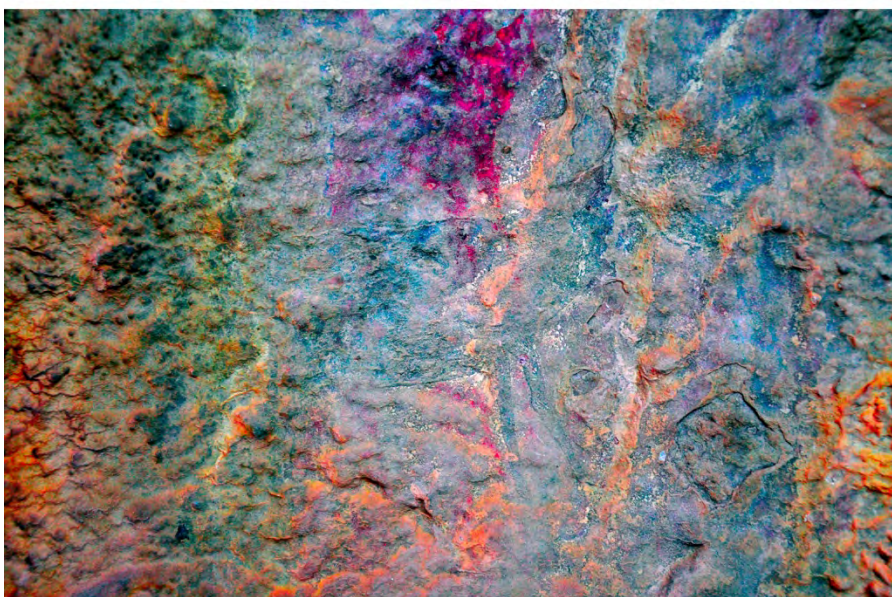
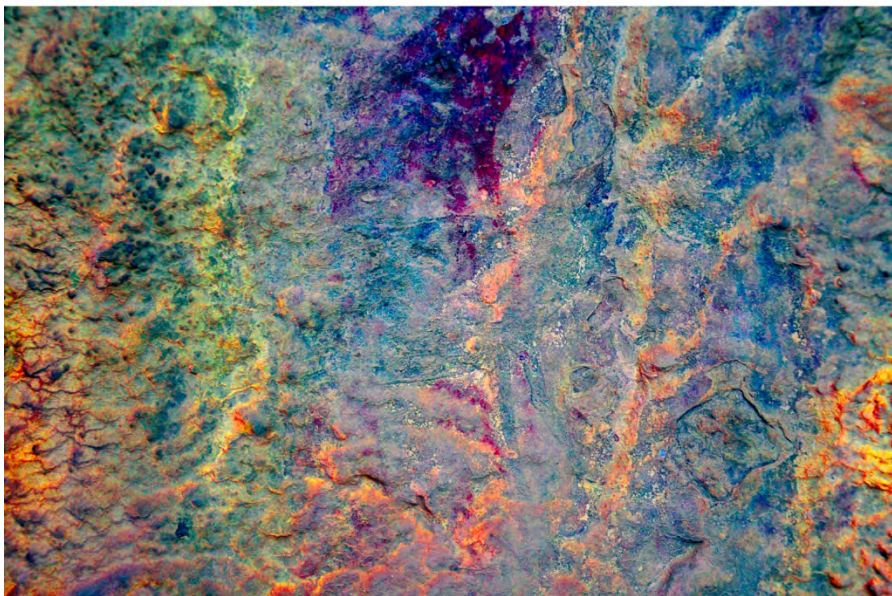
Detalle de las figuras 1 a 11.



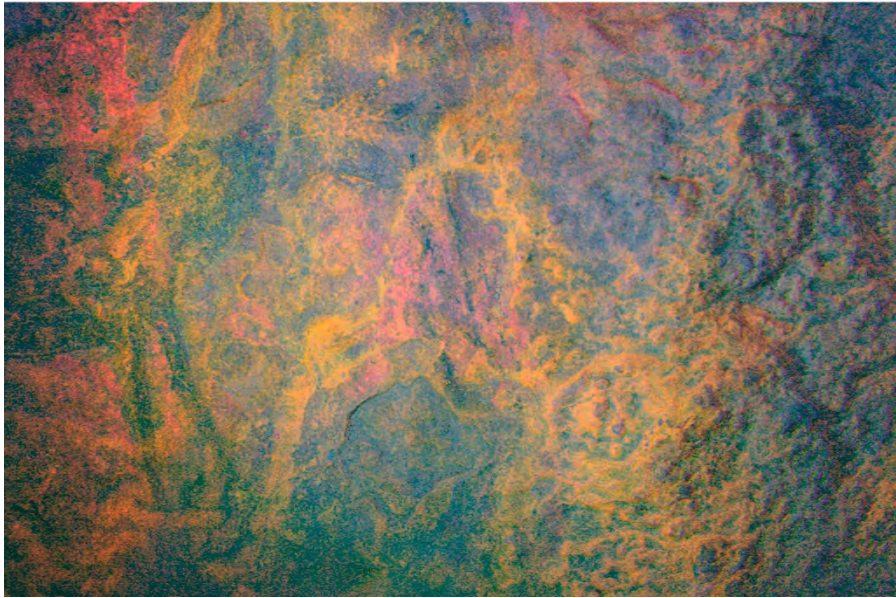
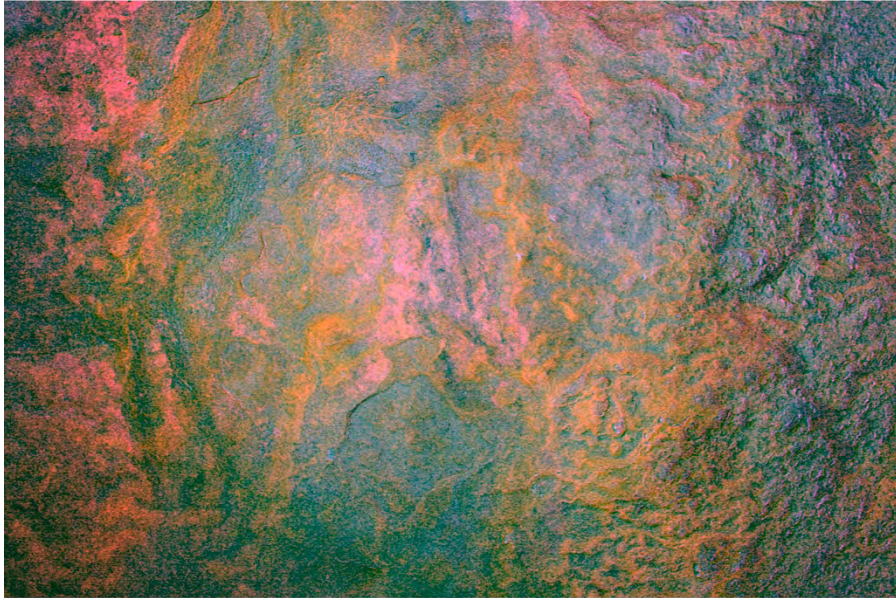
Detalle del panel principal: unidades 11 y 1.



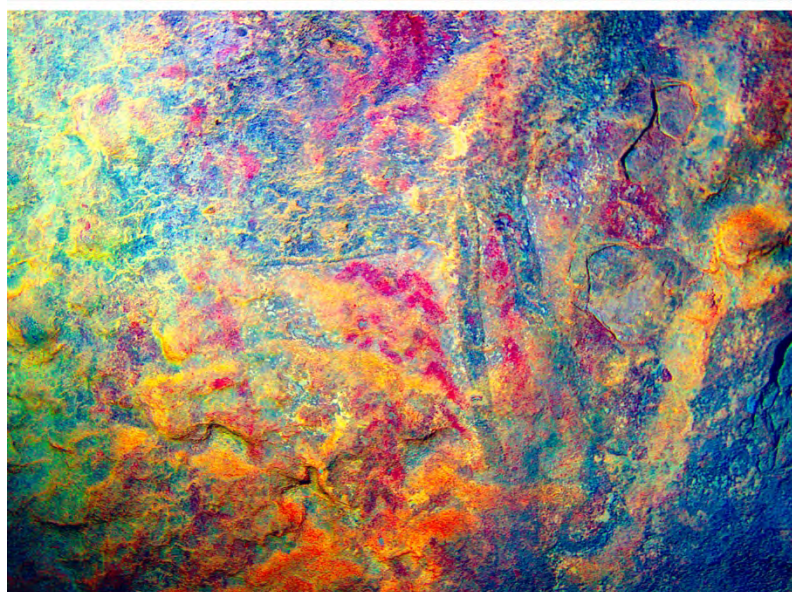
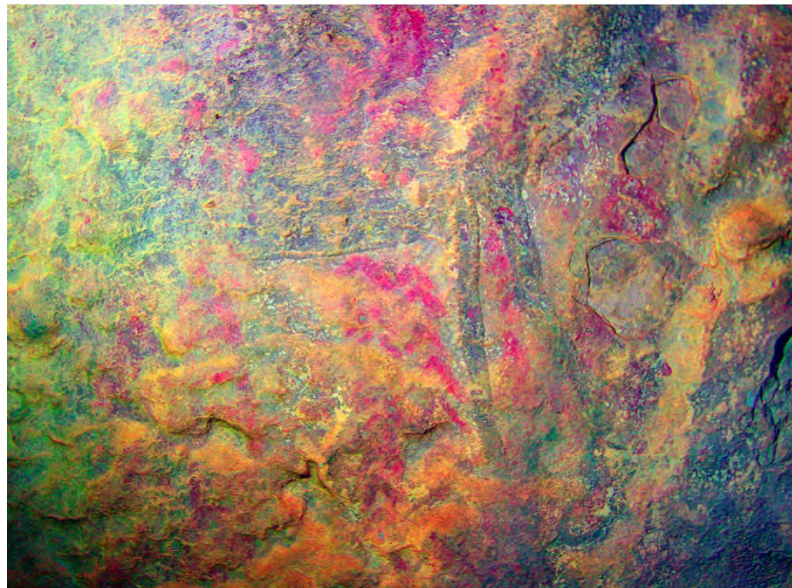
Detalle del panel principal: superposición de 1 sobre 3, y 4 sobre 3.



Detalle del panel principal: superposición de 4 sobre 5.



Detalle del panel principal: unidad gráfica 9.

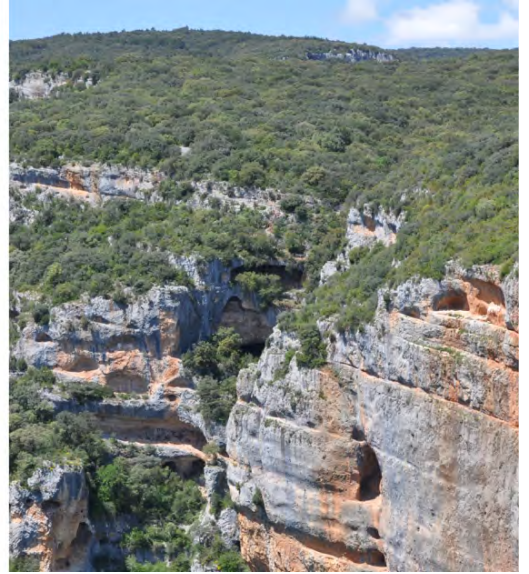


Detalle del panel principal, donde se aprecia que los motivos 6, 7 y 8 se adaptan a la morfología del cuadrúpedo.

Bibliografía

- Alonso, A. y Grimal, A. (1994), “Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino”, *Bolskan*, nº 11, pp. 9-31.
- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. (1986), “Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca)”, en *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 115-133.
- Beltrán, A. (1989a), *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*, Ibercaja, Zaragoza.
- Beltrán, A. (1990), “Las figuras ‘seminaturalistas’ y los signos geométricos de los abrigos del ‘Forau del Cocho’, en Estadilla (Huesca): problemas en torno al arte ‘Esquemático’”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XX, pp. 279-298.
- Bueno Ramírez, P. y Balbín Behrmann, R. de (2016), “De cazadores a productores. Transiciones y tradiciones”, en *Del neolítico a l’edat del bronze en el Mediterrani occidental. Estudis en homenatge a Bernat Martí Oliver*, TV SIP, 119, Valencia, pp. 465-480.
- Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, pp. 158-159, lám. 67.
- Hernández, M. (2006), “Arte esquemático en la fachada oriental de la Península Ibérica. 25 años después”, *Zephyrus*, 59, pp. 199-214.
- Martínez García, J. (2013), “Pintura Rupestre Esquemática en los Tajos de Lillo (Loja, Granada) y el modelo antiguo del Arte Esquemático”, en J. Martínez García y M. S. Hernández Pérez, *Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez, 5-8 de Mayo 2010*, Ayuntamiento de Vélez-Blanco.
- Utrilla, P. (2000), *El Arte Rupestre en Aragón*, Colección CAI 100, Zaragoza.

LECINA SUPERIOR



Término municipal: Bárcabo (Lecina).

Comarca: Sobrarbe.

Altitud: 760

Orientación: noreste.

Localización: El covacho se integra en la partida de la Fajana de Pera. Se le asignó esta denominación porque no contaba con una específica, a pesar de sus considerables dimensiones (Baldellou *et al.*, 1988: 148). El covacho ocupa la parte alta de los acantilados calizos que ocupan la margen derecha del Vero en el tramo de Lecina, próximo a la confluencia con el barranco de La Choca. Así, se sitúa en una cota superior con respecto a los abrigos de Fajana de Pera Superior, Fajana de Pera, Escaleretas y Gallineros. El acceso al mismo resulta dificultoso y exigía el descenso de paredes casi verticales antes de la colocación de una escalera.

Historia de las investigaciones: Las pinturas fueron halladas por el equipo del Museo del Huesca en el curso de una de las prospecciones realizadas en la zona.

Descripción del abrigo: El abrigo tiene unas dimensiones amplias, de 19,5 m de anchura y 12,5 m de profundidad máximas, por 7,6 m de altura. Presenta morfología semicircular y un suelo irregular y en pendiente.

Descripción de las pinturas: Seguimos la división por paneles y figuras establecida por Baldellou, Painaud y Calvo en la publicación de las pinturas en la revista *Bolskan*, realizada atendiendo a la distribución espacial y a las diferencias estilísticas observadas entre los diferentes grupos (1988).

El Sector 1 está situado en la pared norte y junto al punto por el que se accede al covacho. En esta zona se realizaron actuaciones destinadas a la consolidación del soporte, para subsanar la existencia de grietas que amenazaban con el desprendimiento de amplias lajas donde se ubican las pinturas. Todas las pinturas están realizadas en rojo oscuro y son bien visibles sobre el soporte de coloración anaranjada, aunque en algunos casos se han visto afectadas por la degradación de la roca antes mencionada.

El Sector 2 se sitúa en la pared oeste del covacho, a superior altura del suelo, que en este punto del abrigo presenta una fuerte inclinación. Encontramos tres grupos de figuras, relativamente cercanos entre sí, pero realizados con diferentes pigmentos. No parecen guardar relación entre ellas. Los dos primeros grupos fueron agrupados como Sector 2.

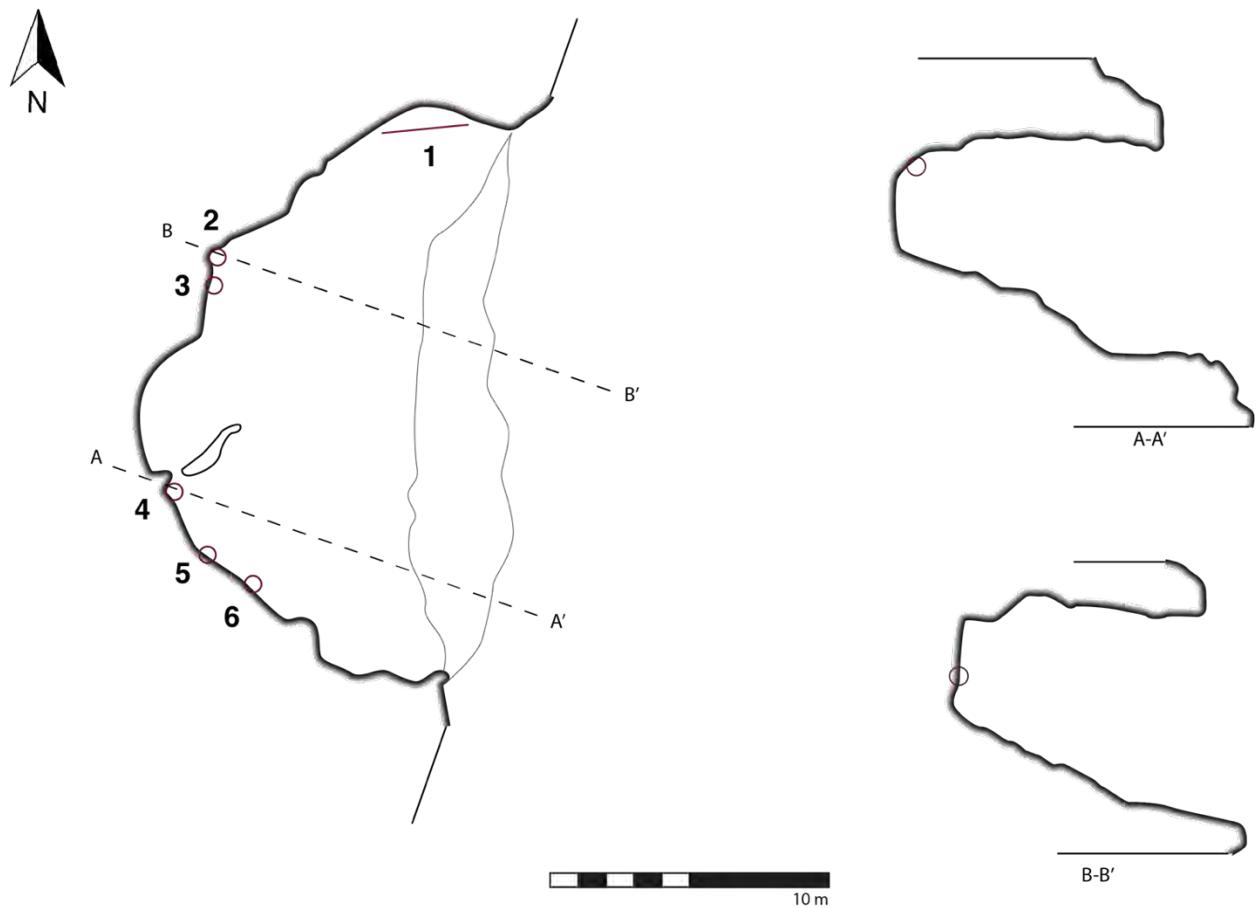
Continuando hacia la izquierda y muy próximo al Sector 2, encontramos el Sector 3. Se trata de la representación de un motivo antropomorfo y tres cuadrúpedos que presentan la peculiaridad de ser bícromos. Los descubridores indicaron que el pigmento rojo del antropomorfo cubría al motivo zoomorfo 3 (Baldellou, 1988: 156). Nosotros disintimos en este punto, ya que creemos que el pigmento grisáceo del motivo 3 cubre al antropomorfo (figura 4), como demostraría la observación directa y el tratamiento digital de la imagen. De ello se deriva que el motivo antropomorfo es anterior a los cuadrúpedos. En la publicación del grupo también se indicó la posibilidad de una preparación previa del soporte, desprendiendo artificialmente parte de la concreción en la zona de las pinturas. No hemos podido confirmar este punto.

El Sector 4 incluye un panel de difícil acceso a 4 metros del suelo de la cavidad, al que se accede encaramándose a una formación calcárea a modo de columna. Comprende una serie de barras verticales y, a la derecha, un grupo de tres digitaciones.

Los sectores 5 y 6, que ocupan parte de la pared sur del covacho, se distinguen de los grupos anteriores en cuanto a que las figuras están realizadas en negro y presentan un mayor grado de naturalismo en la representación. Las figuras del sector 5 están muy mal conservadas, en una zona de la pared muy ennegrecida, de modo que resulta complicado definir de forma precisa los límites de las figuras. Se trata de tres zoomorfos realizados en tinta plana. Se sitúan próximos entre sí pero no puede definirse un componente escénico claro. Las figuras 1 y 2 son dos representaciones de cuadrúpedos enfrentados entre sí, con la figura 1 mirando a

derecha y la 2 a izquierda. En ambos casos presentan un cuerpo masivo, con hocico apuntado, dos pequeños trazos redondeados en la cabeza que pueden interpretarse como orejas o cuernos, cuatro patas con un trazo fino, y cola. La figura 2 presenta un tamaño mucho mayor que la 1. Su aspecto general es el de bóvidos, aunque en ese caso, habríamos de interpretar los apéndices sobre la cabeza como cuernos.

En el Sector 6 encontramos una representación de cérvido con elementos naturalistas. Además, pudimos constatar la presencia de cuatro finos trazos que no habían sido recogidos en el calco de los descubridores.

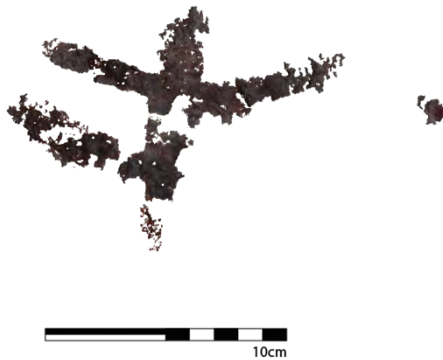


Topografía basada en la de Baldellou *et al.*, 1989: 50.

Sector 1

U.G.1: Antropomorfo integrado por un trazo vertical central figurando cabeza, tronco y sexo, cruzado por dos trazos horizontales y orientados hacia arriba en sus extremos, representando las extremidades. Varios desconchados han provocado la pérdida de parte de la figura, que no conserva la extremidad inferior derecha. Además, una grieta profunda en el soporte hizo que se perdiera la parte medial de la misma. A la derecha de la figura encontramos una pequeña mancha de pigmento del mismo color.

Medidas: 8,5 cm altura; 11,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



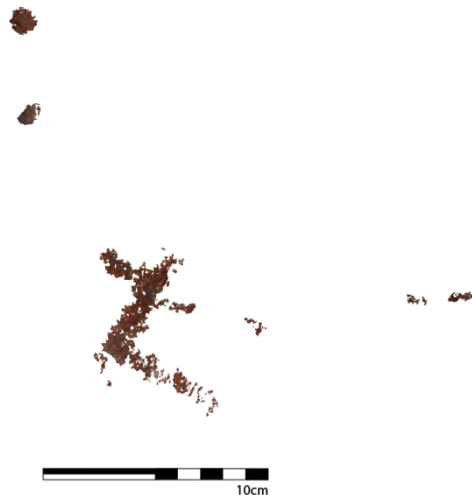
U.G.2: Motivo formado por un trazo recto central, inclinado hacia la izquierda, al que se superponen cuatro trazos perpendiculares a él. Toda la parte central se encuentra afectada por una gran grieta en el soporte. El resto de la figura está afectada por pequeñas descamaciones. Hemos clasificado esta figura como ramiforme.

Medidas: 11,1 cm altura; 11 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Figura formada por un trazo recto central, inclinado hacia la derecha, al que se superpone un trazo perpendicular en la parte superior, que se prolonga hacia ambos lados, y un trazo recto en la parte inferior derecha. No mantenemos la interpretación como antropomorfo dada por los descubridores, por considerarla muy insegura.

Medidas: 11,5 cm altura; 8,6 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.4: En el extremo derecho del panel encontramos una mancha informe de color rojo oscuro. Se encuentra junto a diez líneas grabadas, muy finas y de aspecto muy reciente.

Medidas: 5,6 cm altura; 8,6 cm anchura.

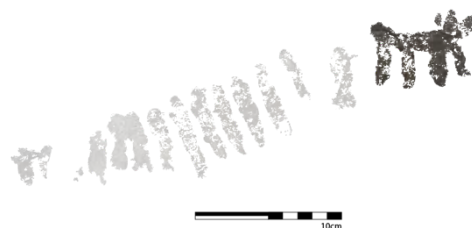


Las manchas catalogadas como figura 5 y figura 6 por los descubridores no fueron identificadas durante el estudio del abrigo.

Sector 2

U.G.1a: Aunque los descubridores dieron a este grupo un único número de identificación, hemos preferido asignar dos denominaciones diferentes a efectos de cómputo. Cuadrúpedo pintado en negro, vuelto a la derecha y formado por un trazo horizontal con los extremos apuntados hacia arriba representando cabeza, cuerpo y cola, cuatro trazos verticales figurando las patas y dos pequeños trazos a modo de cuernos u orejas.

Medidas: 5,4 cm altura; 7,3 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



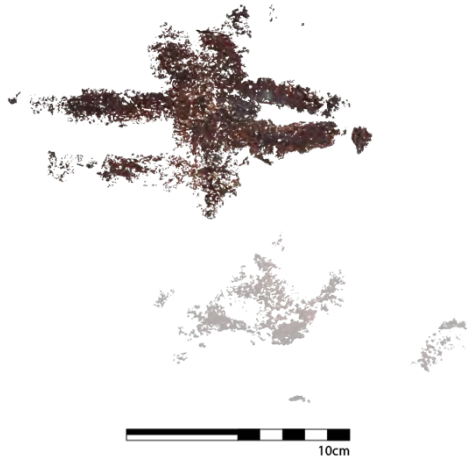
U.G.1 b: Alineación de barras verticales en negro, paralelos entre sí y de desigual longitud. Sólo se han podido observar 13, de los 15 catalogados por el equipo del Museo de Huesca. El pigmento se encuentra muy diluido y en algunos puntos aparece cubierto por la concreción calcárea, lo que dificulta su correcta observación.

Medidas: 8,5 cm altura; 20 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



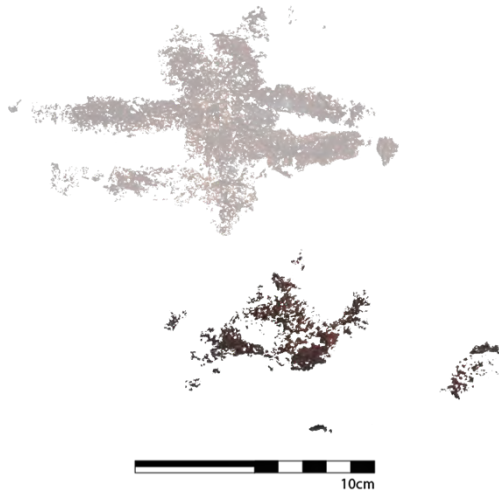
U.G.2: Antropomorfo realizado en rojo oscuro, formado por un trazo central grueso y vertical, cruzado por dos trazos horizontales figurando extremidades superiores e inferiores. La figura se realizó en el interior de un desconchado de la pared.

Medidas: 16,5 cm altura; 19,1 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Manchas informes en la misma tonalidad que la figura 2.2 y situados en el mismo desconchado.

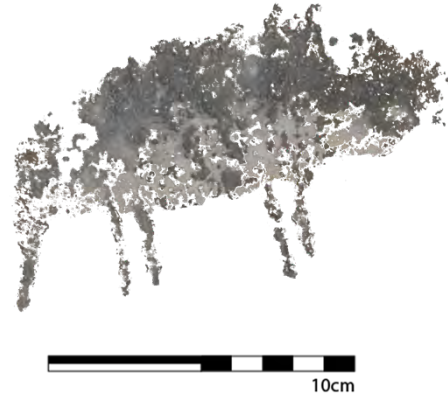
Medidas: 6,9 cm altura; 12,7 cm anchura.



Sector 3

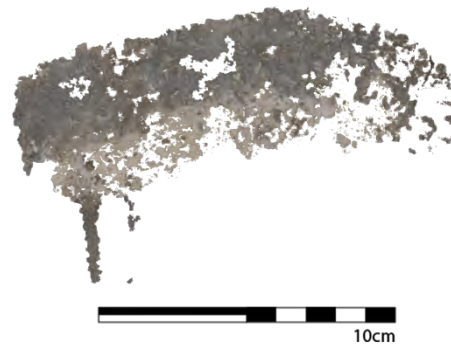
U.G.1: El primero de los cuadrúpedos es también el mejor conservado. Presenta un cuerpo masivo, con la zona del lomo y las cuatro patas, muy finas, pintadas en un color grisáceo, y la zona del vientre pintada en blanco. Presenta una pequeña cola en la parte izquierda, que permite indicar que estaba orientado a derecha.

Medidas: 9,5 cm altura; 13,9 cm anchura.



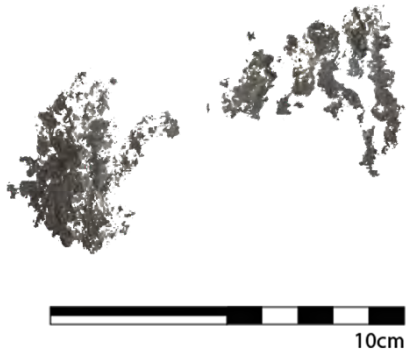
U.G.2: De configuración semejante al anterior, se encuentra sin embargo peor conservado; se han perdido las patas delanteras.

Medidas: 9,2 cm altura; 15 cm anchura.



U.G.3: Figura muy mal conservada, que se ha identificado como cuadrúpedo por analogía con las anteriores, si bien sólo conserva dos patas apenas visibles y un cuerpo muy incompleto. Está realizado en pigmento negro, pero no se conserva el pigmento blanco que presentan las dos figuras descritas anteriormente.

Medidas: 7 cm altura; 11 cm anchura.



U.G.4: Antropomorfo integrado por un trazo recto vertical representando cabeza y tronco, cubierto en la parte inferior por la figura 3. Una ligera prolongación del trazo del tronco parece indicar que se representó el sexo, y que se trata por tanto de una figura masculina. Presenta un trazo corto horizontal en la parte superior, a modo de tocado; el brazo izquierdo se representó recto y vertical, orientado hacia abajo, mientras que el derecho aparece curvado y se prolonga más allá del tronco. En la parte inferior de la figura se aprecian dos trazos verticales y subparalelos, que interpretamos como la representación de las extremidades inferiores, a pesar de que actualmente apenas existe conexión con la parte superior, bien por la degradación del pigmento, bien por la presencia de la figura 3 cubriendo parte del motivo, así como de una concreción calcárea que enmascara parte de la grafía. No se aprecian desconchados recientes. La extremidad inferior derecha se mezcla con una mancha indefinida, catalogada por los descubridores como figura 5.

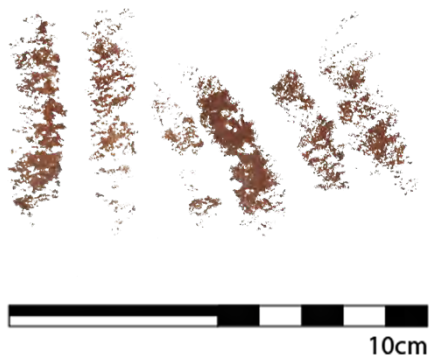
Medidas: 26 cm altura; 12,4 cm anchura; 1,8 cm de grosor de trazo.



Sector 4

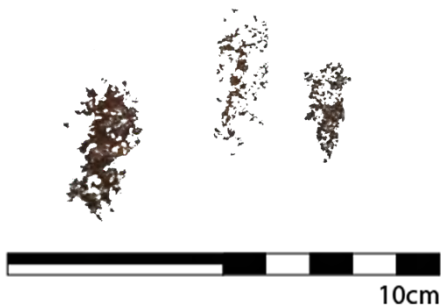
U.G.1: Serie horizontal de seis barras cortas y verticales. Algunas de ellas se encuentran bastante incompletas, pero parece consecuencia de haber sido realizadas con poca carga de pigmento, y no por la degradación de la pintura.

Medidas: 5 cm altura; 9,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Grupo de tres digitaciones. Dos de ellas apenas son visibles por el mal estado de conservación, salvo empleando tratamiento digital de la imagen. Tanto es así, que no fueron catalogadas como tales por los descubridores.

Medidas: 4,5 cm altura; 6,4 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



Sector 5

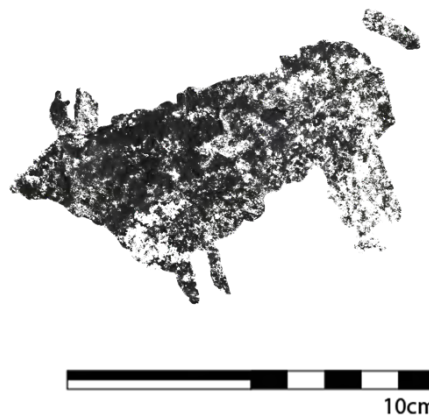
U.G.1: Cuadrúpedo orientado a derecha. Presenta un cuerpo macizo que se estrecha en la zona del cuello, cuatro patas rectas realizadas mediante trazo fino, una cola corta y orientada hacia abajo, y un morro apuntado.

Medidas: 5,2 cm altura; 6 cm anchura.



U.G.2: Cuadrúpedo orientado a izquierda. Presenta un cuerpo masivo y prácticamente recto, una cola apuntada hacia abajo, morro apuntado y dos trazos verticales sobre la cabeza. Creemos que podría interpretarse como un bóvido, si bien la mala conservación de la figura impide asegurarlo.

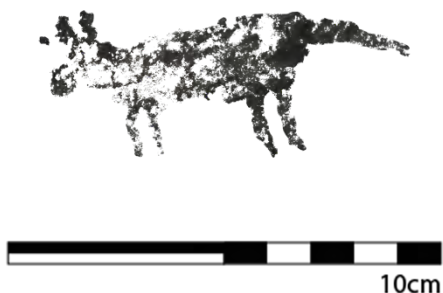
Medidas: 7,8 cm altura; 11 cm anchura.



U.G.3: Cuadrúpedo orientado a izquierda, con hocico redondeado, cuerpo que se engrosa en la parte posterior, una larga cola, que se hace más fina en la parte terminal, cuatro patas rectas y dos apéndices sobre la cabeza, a modo de orejas o cuernos. Los descubridores interpretaron esta figura como la

representación de un cánido. Mantenemos esta interpretación, aunque la conservación de la figura es francamente mala y no permite estar seguros.

Medidas: 3,4 cm altura; 8,4 cm anchura.



U.G.4: Restos de pigmento negro inidentificables.



Sector 6

U.G.1: Representación de cérvido orientado a la derecha. El soporte granulado ha determinado que el trazo sea discontinuo en algunos puntos, si bien la conservación de la figura es en general aceptable. Presenta un cuerpo recto, que únicamente se estrecha en la zona del

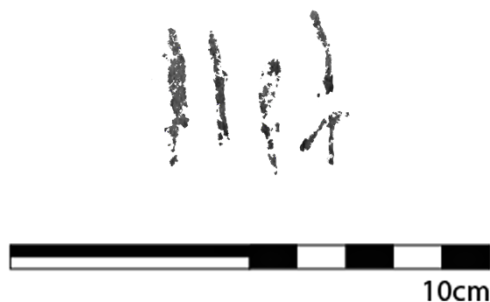
cuello, una cola corta y apuntada hacia abajo y cuatro patas rectas, realizadas mediante trazos finos. Sobre la cabeza, apenas diferenciada del resto del cuerpo, se pintaron las astas rameadas que permiten identificar la figura como un cérvido.

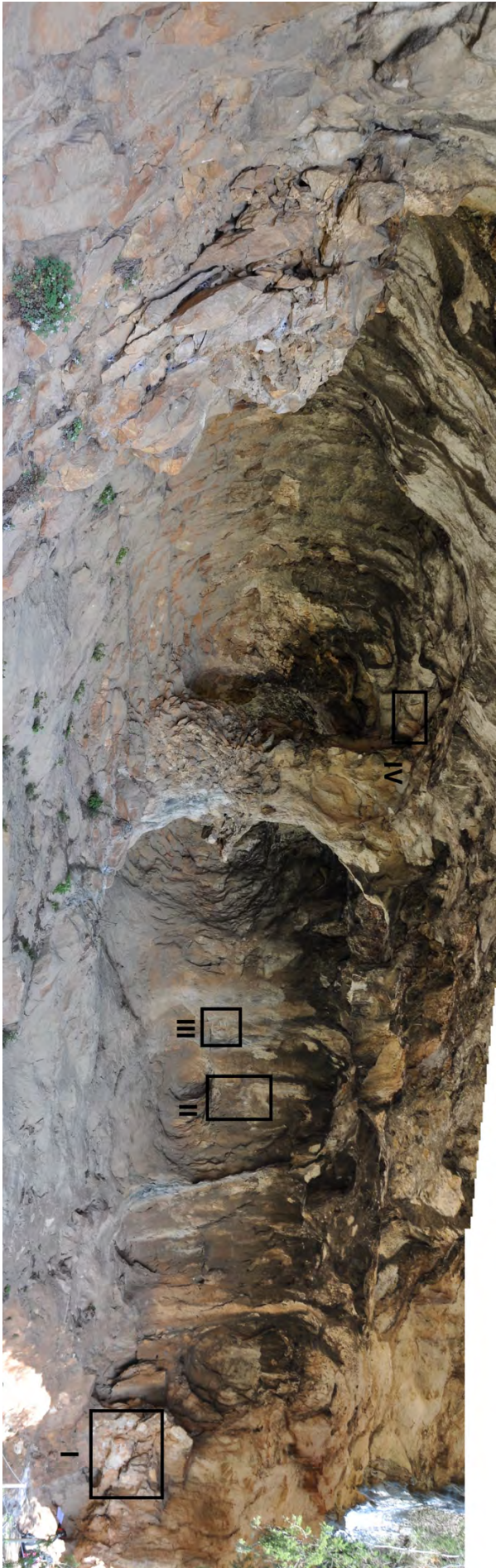
Medidas: 13,5 cm altura; 13,3 cm anchura.



U.G.2: Serie de cuatro trazos verticales paralelos entre sí, pintados en negro y con trazo fino. Se sitúan en la zona inferior izquierda del panel del cérvido.

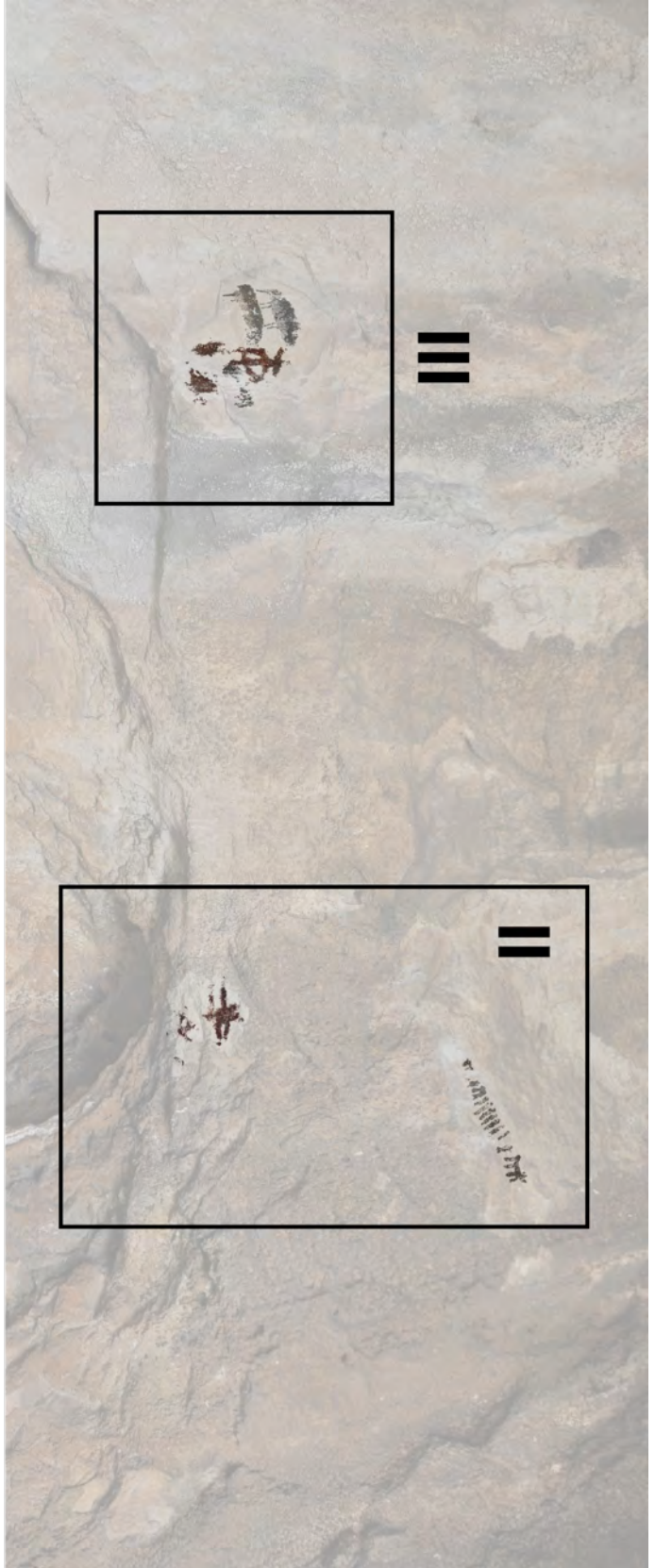
Medidas: 3,4 cm altura; 3,6 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.







Lecina Superior. Sector 1.

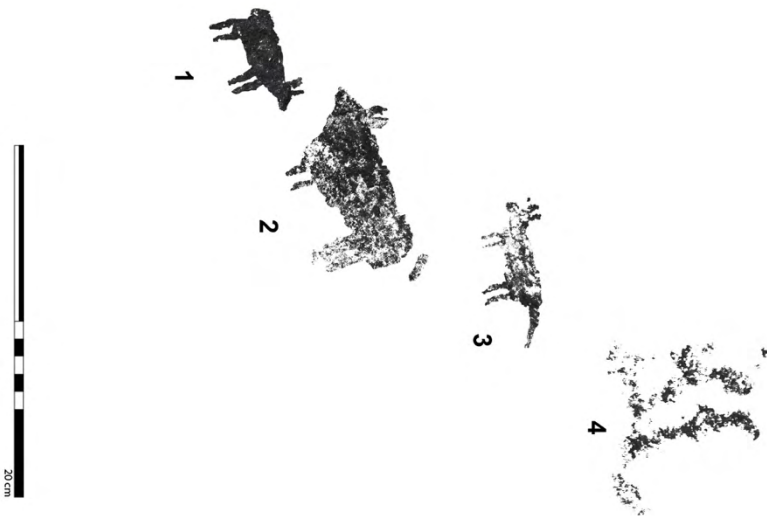


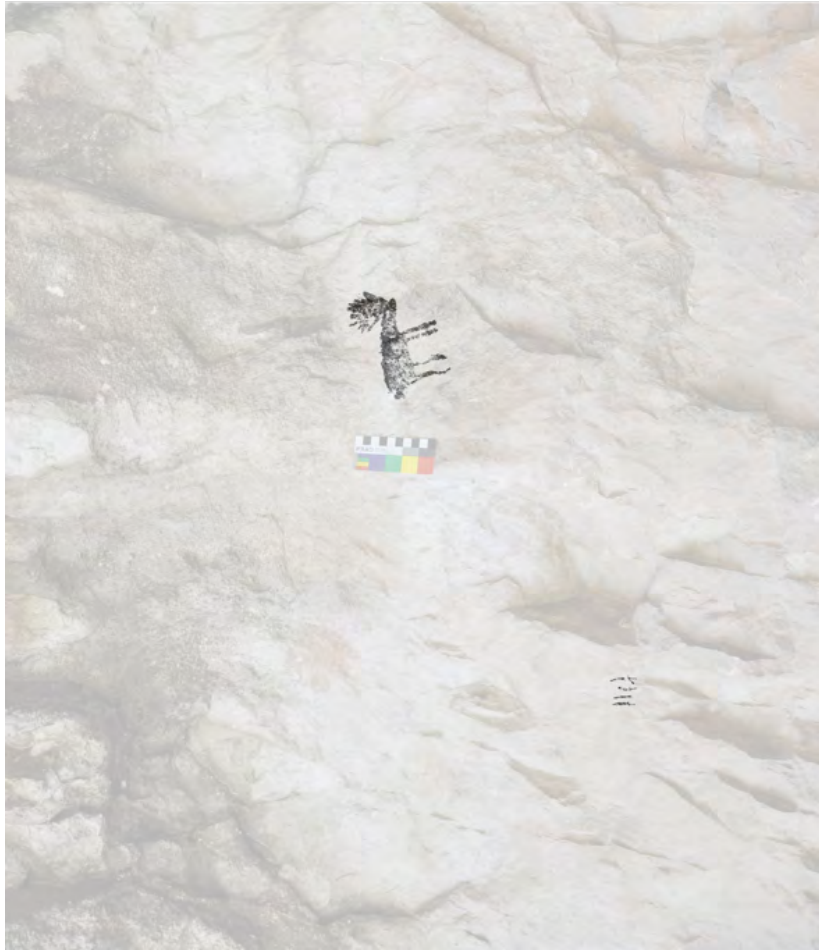
Illegible inscription



Lecina Superior. Sector 4.

Lecina Superior. Sector 5.





10
2



Lecina Superior: Sector 6.

Bibliografía

Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a. J. (1988), “Los covachos pintados de Lecina Superior, del Huerto Raso y de la Artica de Campo (Huesca)”, *Bolskan*, nº 5, pp. 147-174.

Calvo Ciria, M^a. J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Zaragoza, p. 112 y ss.

ESCALERETAS



Abrigo de Escaleretas (arriba); arco natural junto al abrigo (izquierda); detalle de la hornacina donde se ubica el Sector 2.

Término municipal: Lecina (Bárcabo).

Comarca: Sobrarbe.

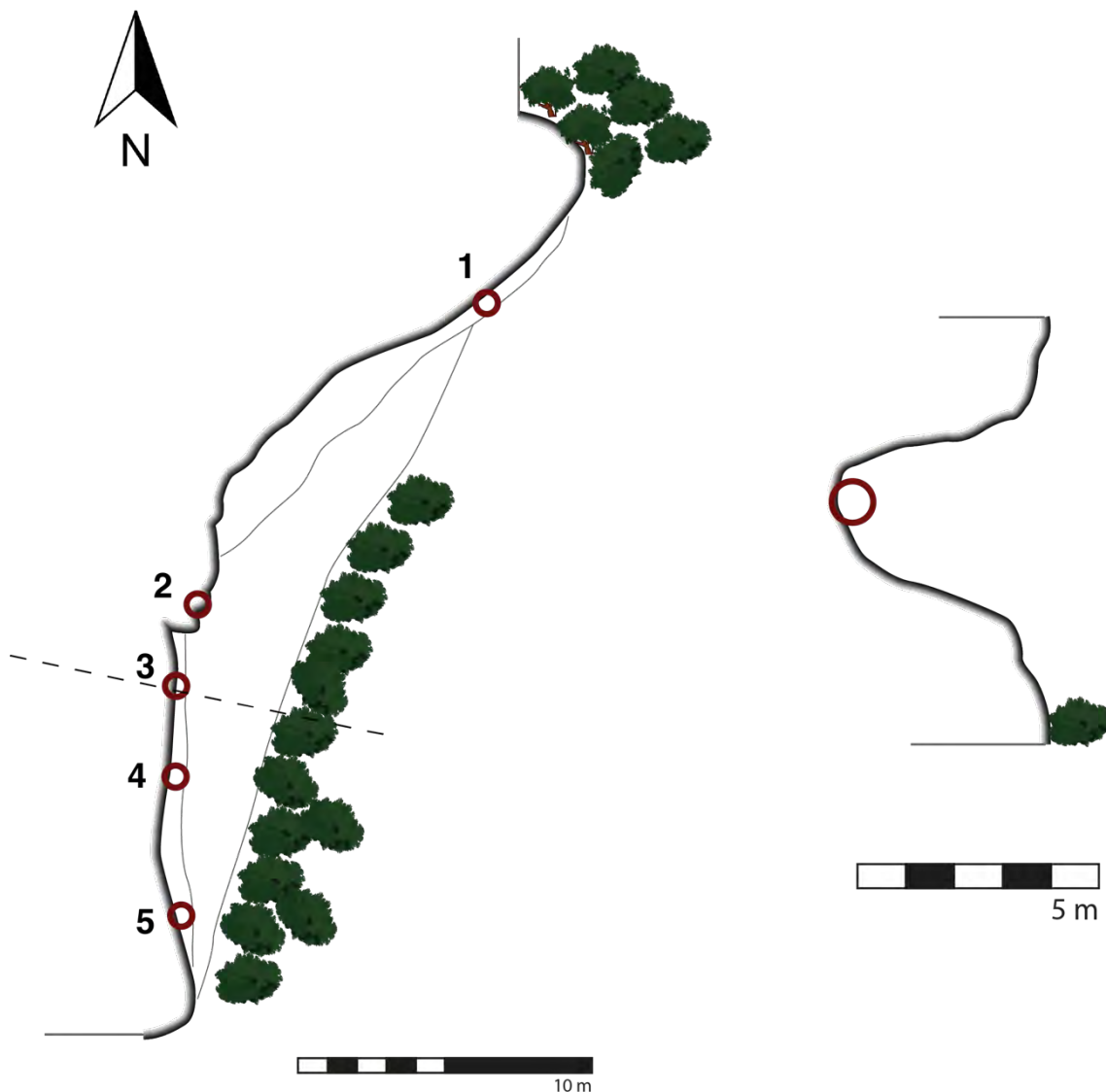
Altitud: 700

Orientación: este.

Localización: Se encuentra en el mismo paredón rocoso que los abrigos de Gallinero, Lecina Superior y Fajana de Pera. Se sitúa en una cota superior a Gallinero e inferior con respecto a Fajana de Pera y Lecina Superior.

Historia de las investigaciones: Fue uno de los primeros yacimientos estudiados en el núcleo del Vero, junto a Gallinero y Fajana de Pera. La primera noticia sobre la existencia del grupo la proporcionó Pierre Minvielle en una revista de montañismo (Minvielle, 1968). Un equipo encabezado por A. Beltrán inició su estudio en 1969: aparece mencionado en el avance al estudio de las pinturas de Lecina publicado en 1971 (Beltrán, 1971b: 436) y posteriormente se incluye en la publicación monográfica de las pinturas de Lecina (Beltrán, 1972).

Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo de amplio desarrollo longitudinal (unos 45 m) y escasa profundidad (apenas llega a los 5 m), con un suelo que presenta una gran inclinación. Las muestras pictóricas se concentran en distintos grupos repartidos por todo el desarrollo de la pared del abrigo.



Descripción de las pinturas: En este punto se nos presenta una confusión: M^a J. Calvo presenta en su trabajo de tesis una descripción de los motivos de la parte izquierda a la parte derecha del abrigo. Sin embargo, hace la catalogación de la parte derecha a la parte izquierda. Por otra parte, el motivo que identificamos como U.G.1 aparece en la parte derecha del panel. En definitiva, creemos que hay una confusión en la descripción del orden de los motivos en el trabajo de Calvo. Por ello hemos realizado una división por paneles, de derecha a izquierda del abrigo, a pesar de que respetamos la numeración de las figuras. Por otro lado, se detectó una figura nueva (U.G.10) en el interior de una hornacina abierta en el soporte rocoso, a la que se ha asignado el número siguiente al último empleado por Calvo. Este motivo configura el Sector II. Todos los motivos están pintados en rojo y responden a tipos abstractos.

Panel 1

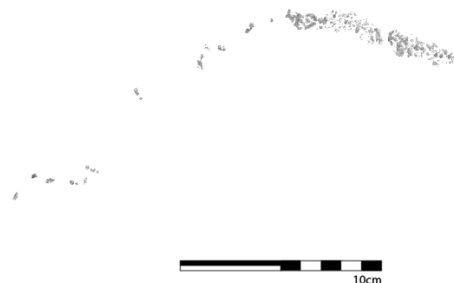
U.G.1: Mancha informe en color rojo muy diluido.



U.G.3: Restos muy perdidos de un motivo en forma de trazo horizontal con los extremos incurvados hacia abajo.

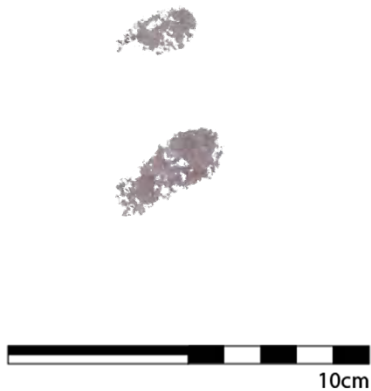
U.G.2: Motivo en forma de ángulo apuntado hacia arriba, con un trazo vertical y corto inscrito. Aparece asociado a dos puntiformes y un trazo muy perdido (motivos 4 y 3).

Medidas: 11,4 cm altura; 12 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Dos digitaciones, una en la parte superior de la otra y peor conservada que ésta.

Medidas: 5,9 cm altura; 2,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



Panel 2

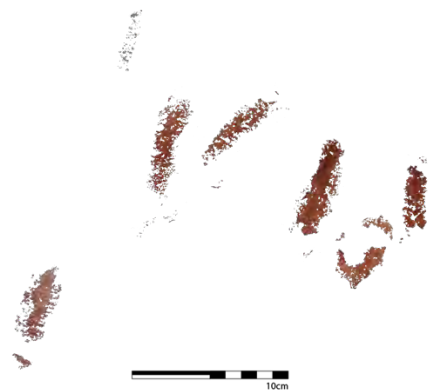
U.G.10: Restos indeterminables. Muestran la particularidad de encontrarse en el interior de un nicho en la pared, formado por el desarrollo de varios espeleotemas en disposición vertical. La U.G. no aparece catalogada en la tesis de Calvo, por lo que le hemos asignado un número correlativo. No obstante, hay que tener en cuenta que topográficamente se ubica en la parte central del abrigo, entre los motivos 2 y 5 (sectores I y III).



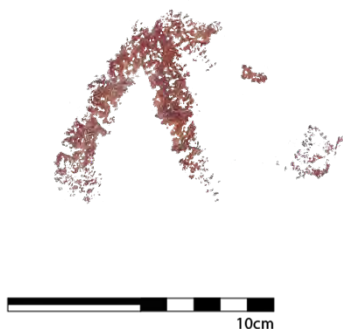
Panel 3

U.G.5: Grupo de cinco barras subverticales. Una de ellas se encuentra a una altura inferior al resto, que se disponen en la parte superior de forma casi paralela. Entre las dos barras situadas en el extremo derecho se pintó un motivo del que sólo apreciamos algunos restos, ya que se encuentra afectado por un desconchado en toda la parte central.

Medidas: 21,5 cm altura; 26 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Motivo en forma de ángulo apuntado hacia arriba, realizado con trazo grueso y pigmento rojo intenso. En la parte derecha se observan restos de pigmento inidentificables. Podría tratarse de un antropomorfo de tipo ancoriforme. Medidas: 7,4 cm altura; 6 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Motivo en forma de ángulo apuntado hacia arriba. El trazo derecho se curva hacia el interior en la parte final. Medidas: 14,8 cm altura; 11,8 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



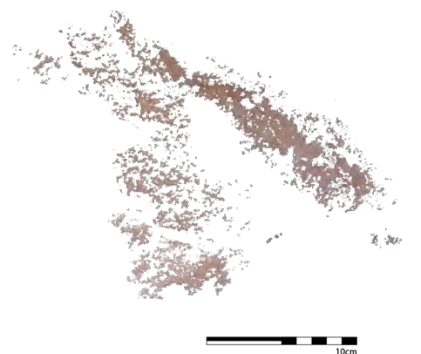
Panel 4

U.G.7: Barra vertical, realizada en rojo y con el trazo más grueso en la parte superior que en la inferior. Medidas: 14,4 cm altura; 1,5 cm anchura.



Panel 5

U.G.9: Mancha informe en color rojo anaranjado muy desvaído. Se aprecia un trazo recto dispuesto en oblicuo, en la parte derecha, y una mancha informe.





Distribución de los paneles.



Sector 1.



10



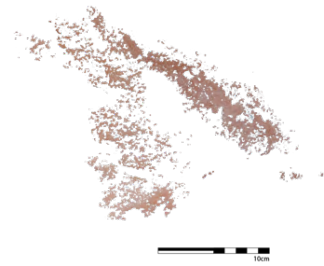
Sector 2.



Sector 3.



Sector 4.



Sector 5.

Bibliografía

Beltrán, A. (1971a), “Las Pinturas Esquemáticas de Lecina (Huesca)”, *Caesarangusta*, 35-36, pp. 71-99.

Beltrán, A. (1971b), “Avance al estudio de las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)”, en *Homenaje a Don José Esteban Uranga*, Pamplona, Aranzadi, pp. 434-439.

Beltrán, A. (1972), *Las Pinturas Esquemáticas de Lecina (Huesca)*, Monografías Arqueológicas, 13, Seminario de Prehistoria y Protohistoria de la Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza.

Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, pp. 120-121, láms. 30-32.

Minvielle, P. (1968), “Les quatre canyons du rio Vero”, *La Montagne et Alpinisme*, Junio 1968, pp. 294-297.

ABRIGOS DE GALLINERO



Situación del conjunto de abrigos de Gallinero. Vista desde el Mirador del Vero.

Término municipal: Bárcabo (Lecina).

Comarca: Somontano.

Altitud: 680

Orientación: Sureste (Gallinero I y II) y Este (Gallinero IIIA y IIIB).

Localización: Se trata de un conjunto de cuatro abrigos pintados, situados en la margen derecha del río Vero, junto al punto de confluencia con el barranco de La Choca y en la parte media del cortado. El nombre aplicado por los locales a estas paredes responde a las numerosas oquedades que se abren en ellas.

Actualmente el acceso más rápido es el que parte del fondo del barranco, ascendiendo hasta la altura de los abrigos. No obstante, se puede acceder igualmente por el camino tradicional conocido como de las Escaleretas, desde la parte alta del tozal, pasando junto a los abrigos de Fajana de Pera Superior, Fajana de Pera, Lecina Superior y Escaleretas. El descenso debe realizarse necesariamente por el barranco que se abre al norte de los abrigos, puesto que las

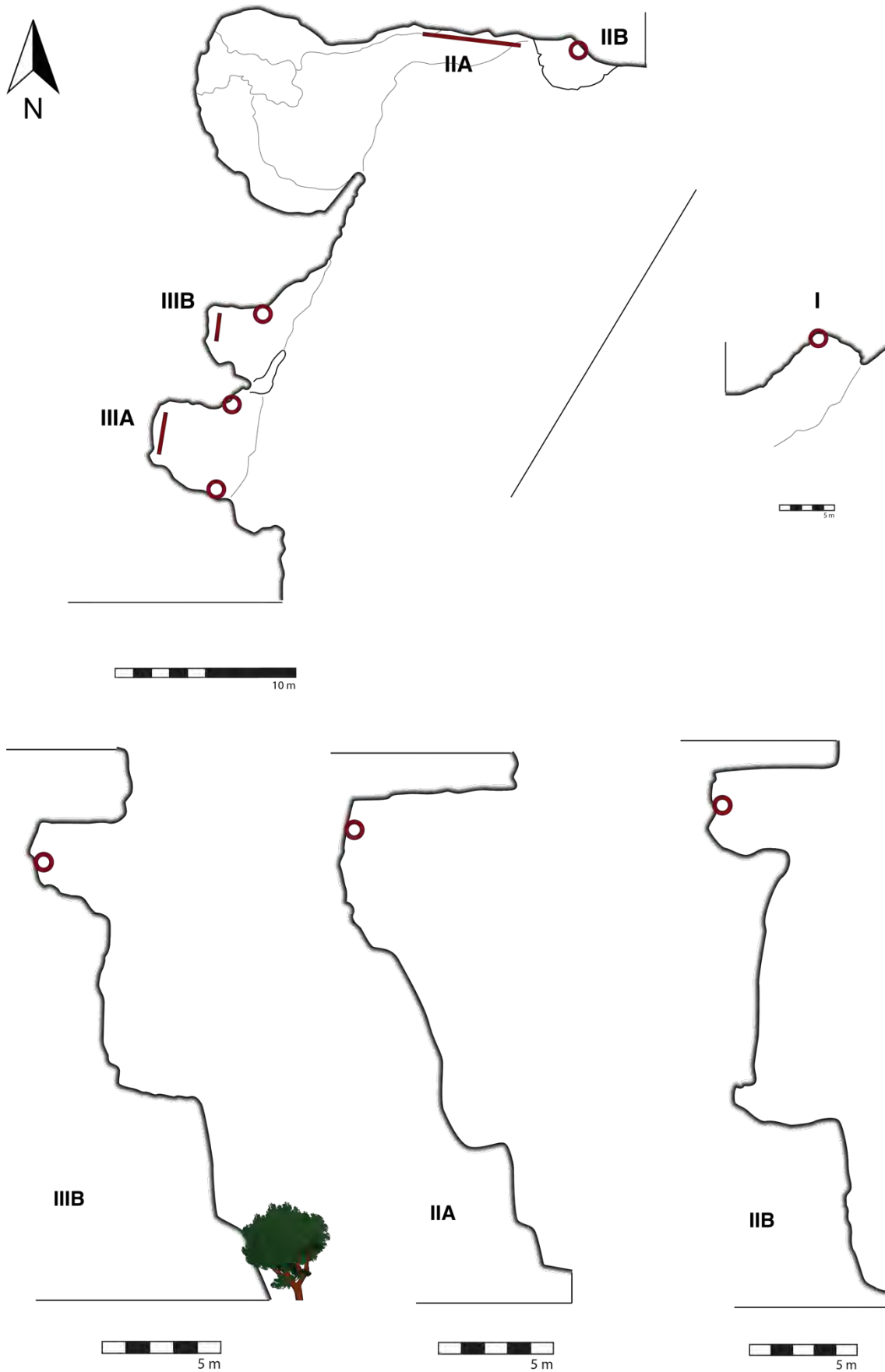
pinturas se localizan al final de una barra rocosa y no es posible acceder desde el sureste. Los covachos se reparten en dos niveles: Gallinero I se sitúa en la cornisa inferior, mientras que el resto de abrigos se ubican en un nivel superior, unos 10 m por encima. Gallinero I es de acceso relativamente fácil, mientras que tanto Gallinero IIA como Gallinero IIIA y IIIB se localizan en la parte alta de paredes prácticamente verticales. En la actualidad, la instalación de escaleras metálicas permite un fácil acceso, pero sin duda requirió de buenas dotes de escalada por parte de los autores de las pinturas. En el caso de Gallinero IIIB, se suma la dificultad de tratarse de una plataforma colgada.

Historia de las investigaciones: Fue uno de los primeros grupos de abrigos estudiados y publicados en el grupo del río Vero, junto a Escaleretas y Fajana de Pera. Fueron documentados por el equipo de A. Beltrán, quien elaboró una publicación monográfica en 1972, *Las pinturas esquemáticas de Lecina*. En los trabajos de campo participaron también P. Casado, A. Domínguez e I. Molinos. Las pinturas han aparecido referidas en multitud de obras de conjunto.

A. Painaud realizó nuevos calcos de los abrigos en 1989, que fueron recogidos por M^a J. Calvo en su tesis doctoral (Calvo, 1993). Además, en los últimos años P. Hameau y A. Painaud han realizado una revisión del conjunto, proponiendo nuevas interpretaciones para los motivos pintados y la funcionalidad del sitio (Hameau y Painaud, 2006-2008; 2009). Estos autores propusieron la hipótesis de que el conjunto pudo constituir un espacio de reclusión en relación con ritos de paso o iniciación, a semejanza de otros identificados en el sur de Francia, en el departamento del Vaucluse (Hameau y Painaud, 2009).



Abrigos de Gallinero.



Topografía basada en la elaborada por P. Hameau y A. Painaud (2006-2008).

GALLINERO I



Abrigo de Gallinero I. Vista general.

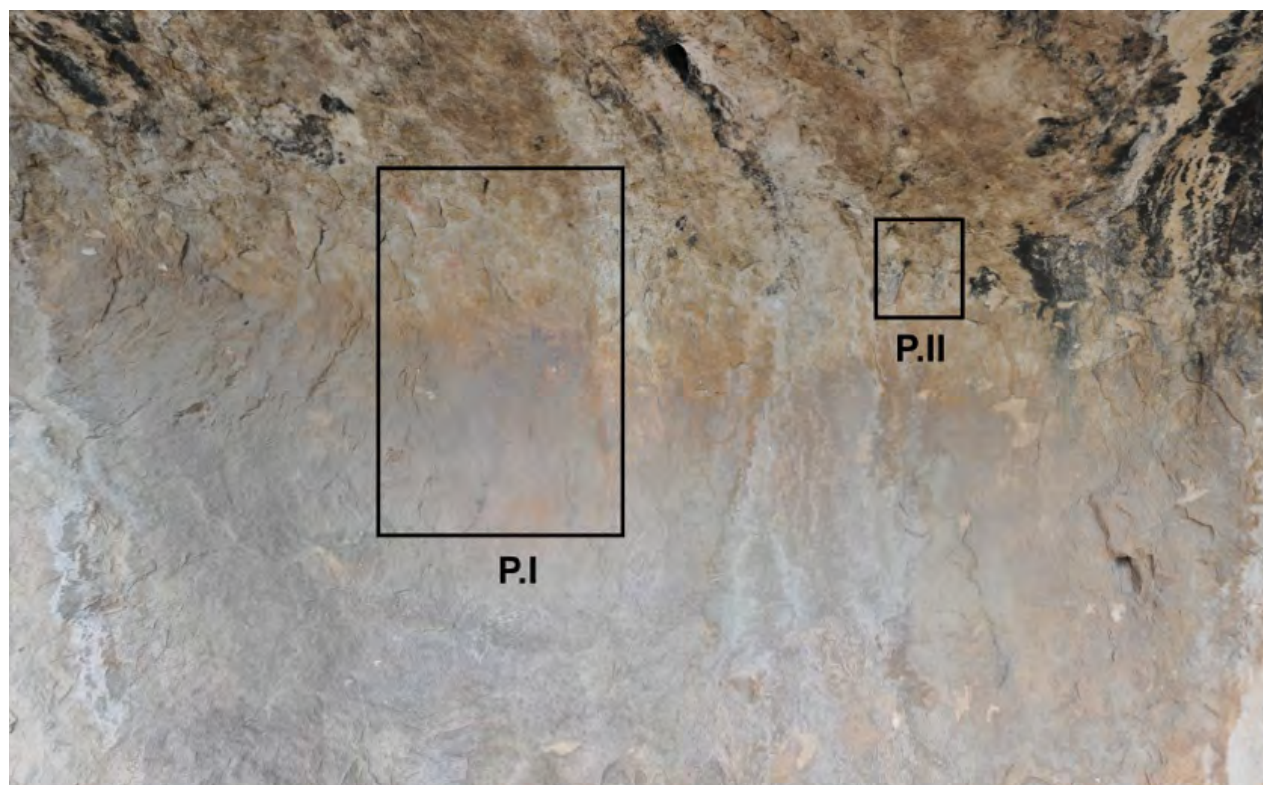
Descripción del abrigo: Pequeño covacho de 6 m de apertura, 2 m de profundidad y 2,5 m de altura máxima, situado en la cornisa más baja de la pared.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se ubican en la parte más profunda del covacho, salvo una única unidad gráfica, un trazo situado fuera de la cavidad, unos 6 m a la izquierda del panel pintado.

Se ha realizado una nueva numeración de los motivos, incorporando trazos no recogidos en los calcos publicados por Beltrán (1972) y Hameau y Painaud (2006-2008). En cambio, no hemos podido localizar el trazo catalogado con el nº 7 por Beltrán y el nº 12 por Hameau y Painaud. Además, ofrecemos una lectura diferente para los motivos 5 y 6 en el calco de Beltrán, 10 y 11 en el de Hameau y Painaud. Ambos motivos se encuentran en la parte derecha del panel, lo que nos hace pensar que se puede haber producido una mayor degradación de esta parte del conjunto, puesto que se ha repetido la documentación y se ha realizado el tratamiento digital de la imagen, pero no se han detectado trazos de pigmento en esta zona. En cualquier caso, todo el panel se encuentra muy afectado por la veladura calcítica y los depósitos de polvo, de manera que la lectura del mismo resulta muy problemática. Los paneles II y III incluyen simples manchas (II) y una digitación (III). En el I distinguimos dos

tipos de motivos, diferenciados por color y temática: un grupo de cuadrúpedos indeterminados, realizados en rojo oscuro-granate y repartidos en la mitad inferior izquierda del panel; y al menos dos motivos de tipo abstracto. El primero de ellos es un motivo de tipo complejo, un pectiniforme doble o quizá ramiforme -Beltrán propuso que podría tratarse de la esquematización de unas astas de cérvido (1972: 12)-, acompañado de dos barras verticales paralelas. Cabe la posibilidad de que uno y otro grupo fuesen realizados en distintos momentos de frecuentación del covacho.

Como ya señaló A. Beltrán, Gallinero I es el más accesible y también el que presenta unos motivos más esquematizados, con temas abstractos y cuadrúpedos reducidos a simples trazos lineales.



Situación de los paneles pintados.

Panel I

Ocupa la pared del fondo del covacho, la zona más profunda del mismo y agrupa a la mayor parte de las figuras del abrigo. Las pinturas son apenas visibles debido a la densa capa de calcita que las recubre.

U.G.1: Mancha informe en color rojo anaranjado.



U.G.2: Motivo complejo de tipo abstracto. Está compuesto por dos pectiniformes dispuestos verticalmente y con los trazos cortos orientados a izquierda y derecha, respectivamente. Se superpone parcialmente a dos barras verticales.

Medidas: 12,3 cm altura; 10,4 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

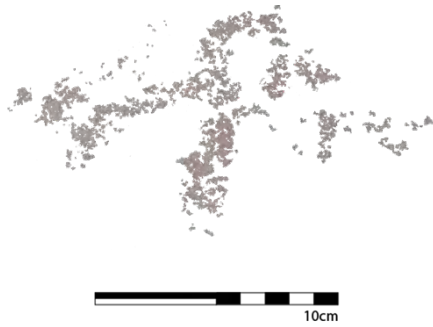


U.G.3: Dos barras paralelas, pintadas en trazo simple en rojo anaranjado. Infrapuesta a la U.G.2.

Medidas: 17 cm altura; 7,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

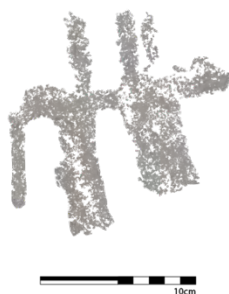


U.G.4: Restos inidentificables en color rojo. Fueron identificados en el estudio de Beltrán (1972) como un cuadrúpedo semejante a los situados en la parte inferior (U.G. 5 y 6); los restos observados no nos permiten asegurar tal identificación.



U.G.5: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático. El cuerpo está formado por un trazo recto, que se dobla en ángulo hacia abajo en el extremo izquierdo, para figurar la cola. Presenta dos patas por par, en forma de trazos rectos y paralelos; y tres trazos verticales en la parte superior, que podrían corresponder a la representación de orejas y/o cuernos. El motivo es prácticamente inapreciable a simple vista, el ennegrecimiento de la superficie y los depósitos de polvo dificultan su observación.

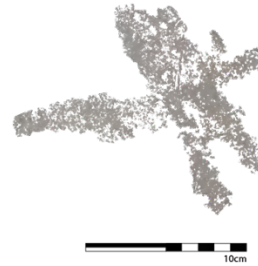
Medidas: 14 cm altura; 14,1 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático. El cuerpo está formado por un trazo recto, dos trazos verticales sirven para figurar las patas delanteras y las

orejas o cuernos. La parte posterior del zoomorfo se encuentra completamente enmascarada por la suciedad y polvo que cubren la superficie rocosa.

Medidas: 13,2 cm altura; 15,5 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático. El cuerpo está formado por un trazo recto, con los extremos incurvados hacia abajo para representar cola y cabeza. El motivo es prácticamente inapreciable a simple vista, el ennegrecimiento de la superficie y los depósitos de polvo dificultan su observación.

Medidas: 8,8 cm altura; 19,2 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



Panel II

En la parte derecha del panel I.

U.G.8: Mancha informe en color rojo anaranjado.

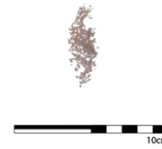


Panel III

Situado en el exterior del covacho, en la pared sur, bajo Gallinero II.

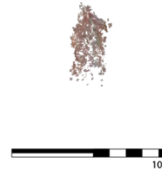
U.G.9: Digitación en rojo oscuro.

Medidas: 5,4 cm altura; 2 cm anchura.



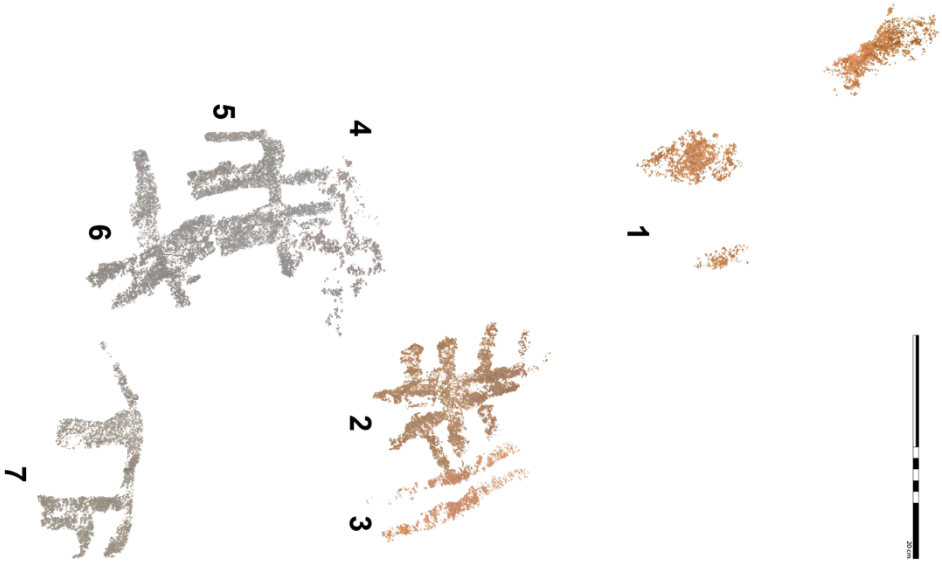
U.G.10: Digitación en rojo oscuro.

Medidas: 4,8 cm altura; 2,2 cm anchura.





Abrijo de Gallinero I. Panel I.



GALLINERO II A



Vista general del panel decorado del abrigo de Gallinero II y la repisa contigua, con restos de pigmento (izquierda). Detalle del cerramiento del panel pintado, donde se aprecia que se trata de una pared prácticamente vertical (derecha).

Descripción del abrigo: Amplio covacho de 12 m de apertura, cubierto por una visera que alcanza los 10 m. No obstante, las pinturas se concentran en la parte derecha de la oquedad, en la parte alta de una pared prácticamente vertical. En la zona del abrigo más practicable, con un suelo que permite el tránsito, no se han encontrado vestigios pictóricos. P. Hameau y A. Painaud observaron la presencia de pequeñas muescas en la roca, bajo el panel pintado, algunas de ellas agrandadas artificialmente. Consideran que fueron empleadas por los autores de las pinturas para desplazarse por la pared (Hameau y Painaud, 2006-2008).



Gallinero II: Vista general del extremo oeste, sin vestigios pictóricos.

Descripción de las pinturas: Es el abrigo con más pinturas del conjunto, con 55 unidades gráficas identificadas. Presentamos una descripción de las unidades gráficas de izquierda a derecha (sur a norte). Se trata de un friso más o menos continuo, de 5 m de longitud, aunque se ha dividido el conjunto en cinco paneles a efectos prácticos y porque se aprecian diferencias de color y temática entre ellos. La mayoría de los motivos son cuadrúpedos, resultando muy difícil determinar la especie en la mayoría de los casos. La falta de detalles anatómicos que permitan la identificación de la especie ha generado diversas opiniones entre los especialistas que han estudiado el abrigo. Por otra parte, no hemos podido identificar ninguno de los motivos recogidos en el calco de Beltrán como “Zona E”, en la parte superior derecha del grupo. La revisión repetida del abrigo no ha permitido apreciar ni siquiera restos de pigmento. Esta zona de la pared presenta un plano inclinado, por lo que pensamos que puede estar afectada por las concreciones calcíticas, que habrían velado totalmente el panel. En cambio, hemos podido detectar nuevas figuras en la parte inferior de la pared (Panel V), apenas visibles debido a que una gruesa capa de calcita las cubre casi totalmente.

Como ya observaron P. Hameau y A. Painaud (2009: 38), el panel se pintó al menos en dos fases distintas, existiendo motivos en color rojo anaranjado y otros en rojo oscuro-granate, que en algunos casos se superponen a los primeros. En cambio, no hemos podido confirmar la indicación de P. Hameau y A. Painaud, quienes afirman que la superposición se produce en algunos casos en sentido contrario, rojo anaranjado sobre rojo oscuro (Hameau y Painaud, 2009: 38).

La concentración de motivos y la homogeneidad estilística y cromática dentro de cada panel sugieren la existencia de un componente escénico. Sin embargo, no hemos podido detectar la figuración de ninguna actividad determinada. Podemos destacar el hecho de que todos los cuadrúpedos para los que se ha podido determinar la orientación miran hacia la derecha, salvo dos, del Panel III, que miran a izquierda.

Por otro lado puede señalarse la representación de un antropomorfo sobre un équido, tal como Beltrán propuso para la U.G. 29 (1972: 35). El hecho de que aparezca sólo la mitad superior del antropomorfo le hace considerarlo como un jinete, a diferencia de otros casos en que se representa un antropomorfo completo en pie sobre el cuadrúpedo, como en el caso de La Fenellosa. En consecuencia con ello, piensa que si se trata de un jinete el cuadrúpedo ha de ser necesariamente un équido. Este mismo autor considera que la mayoría de representaciones de Gallinero corresponden a bóvidos, teniendo en cuenta el aspecto de los cuadrúpedos del Panel II. P. Hameau y A. Painaud rechazaron la identificación como équidos, así como el argumento de la monta del caballo o équido, por considerarlo anacrónico para unas pinturas que adscriben a cronología neolítica. Estos autores piensan que tampoco puede hablarse de bóvidos, puesto que la forma del tronco de los zoomorfos representados no evoca el cuerpo masivo de estos animales. No excluyen totalmente esta hipótesis, pero únicamente aventuran la identificación de algunos de los motivos, como cápridos (Hameau y Painaud, 2009: 36). La asociación intencional de grupos de cuadrúpedos, realizados en un mismo momento parece evidente. No obstante, no se observa ninguna actividad representada, ni de tipo doméstico ni relacionada con la caza, salvo si aceptamos la interpretación de la monta de équido propuesta por Beltrán. Este mismo autor habla de rebaños, pero nada nos impide pensar que sean manadas salvajes.

Panel I

Esta zona se encuentra en ligero saledizo y por tanto más expuesta a las escorrentías y los depósitos calcíticos, que han enmascarado casi totalmente buena parte de los motivos, de manera que algunas de las figuras aparecen casi completamente veladas. El panel se compone de varios motivos de cuadrúpedos dispuestos

verticalmente, acompañados de un esteliforme y otros de tipo abstracto en la parte derecha.

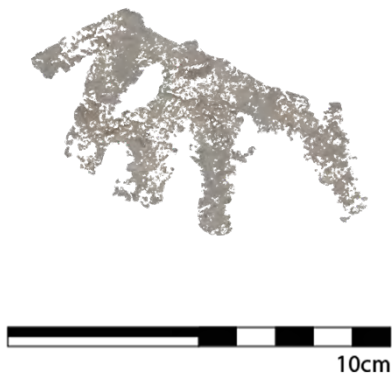
U.G.1: Restos inidentificables. Apenas se aprecian dos trazos horizontales, con los extremos curvados hacia arriba, y un trazo vertical que los une por la parte central. Podrían corresponder a la parte inferior del ramiforme identificado por A. Beltrán

(1972). No obstante, el estado actual de las figuras impide realizar mayores precisiones.



U.G.2: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha. El zoomorfo está formado por un trazo recto, que se curva en ángulo en la parte izquierda para figurar la cola, y en el extremo derecho representando una pata. Esta aparece separada de las tres restantes, formadas por sendos trazos verticales.

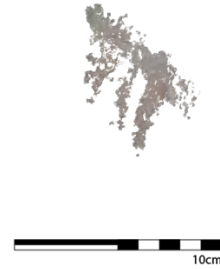
Medidas: 5,9 cm altura; 8,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Cuadrúpedo indeterminado. Se aprecia un trazo recto en disposición

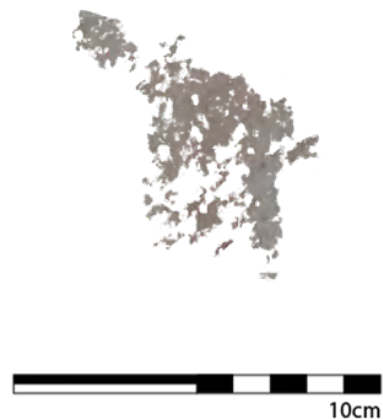
oblicua, y tres trazos perpendiculares, a modo de patas.

Medidas: 7,4 cm altura; 5,6 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha. Se aprecia un trazo recto en disposición oblicua, que se prolonga hacia la parte izquierda representando la cola, y tres trazos perpendiculares a modo de patas.

Medidas: 7,2 cm altura; 6,7 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha. Está formado por un trazo recto horizontal, que se prolonga en la parte posterior para indicar la cola;

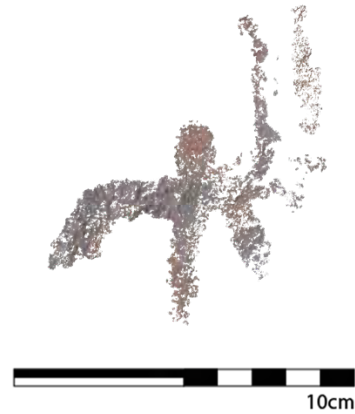
cuatro trazos verticales a modo de patas y dos apéndices verticales en la parte superior, que podrían figurar cuernos o, más probablemente, orejas, quizá de bóvido o équido.

Medidas: 8,9 cm altura; 8,6 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

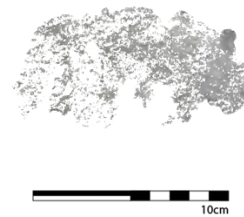


U.G.6: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizado en rojo oscuro-granate. Está formado por un trazo recto horizontal, que se curva hacia abajo en la parte posterior para indicar la cola; dos trazos verticales a modo de patas y dos apéndices verticales en la parte superior, terminados en forma apuntada, que podrían figurar cuernos u orejas. La figura se pintó sobre otra anterior, realizada en pigmento rojo, de la que se aprecia un trazo vertical sobre el tronco, prolongación de la pata posterior.

Medidas: 9,4 cm altura; 8,1 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

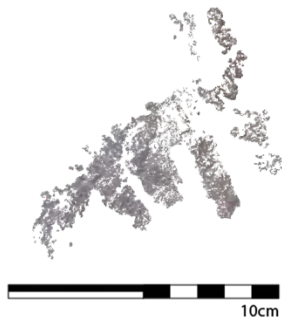


U.G.7: Restos inidentificables de un posible cuadrúpedo. Se encuentra en el interior de una oquedad natural y parcialmente cubierto por una veladura calcítica, que dificulta la identificación del motivo. Beltrán lo clasificó como bóvido.



U.G.8: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizado en rojo oscuro-granate. Está formado por un trazo recto dispuesto en oblicuo, figurando cola, tronco y cabeza; cuatro trazos perpendiculares a modo de patas y dos apéndices rectos sobre la cabeza, que podrían representar orejas o cuernos.

Medidas: 9,5 cm altura; 9,3 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizado en rojo oscuro-granate. Está formado por un trazo recto horizontal, figurando cola, tronco y cabeza; cuatro trazos perpendiculares a modo de patas y dos apéndices rectos sobre la cabeza, que podrían representar orejas o cuernos.

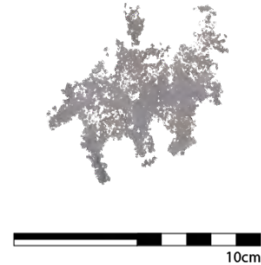
Medidas: 12,4 cm altura; 10,3 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



U.G.10: Restos inidentificables de un posible cuadrúpedo. La figura se encuentra muy afectada por las concreciones calcíticas, lo que dificulta su identificación. Se aprecia un trazo recto y otros tres perpendiculares, en la parte inferior, que podrían ser la representación de las patas. El trazo central se prolonga hacia arriba, por encima del tronco, lo que

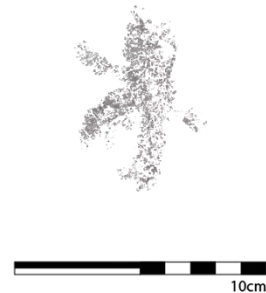
pone en cuestión la identificación del motivo como cuadrúpedo.

Medidas: 7,1 cm altura; 7,1 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



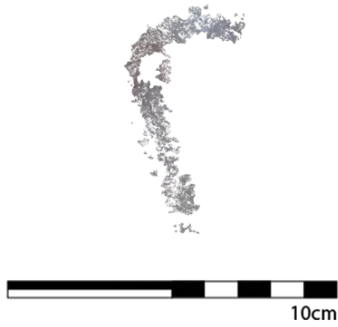
U.G.11: Posible representación esteliforme integrada por cinco trazos convergentes en la parte central. Se encuentra muy afectada por la veladura calcítica.

Medidas: 7,3 cm altura; 5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

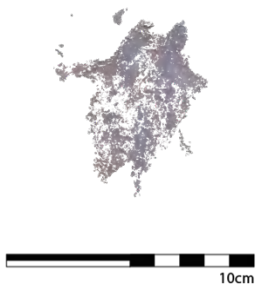


U.G.12: Trazo vertical curvado hacia la derecha en el extremo superior, realizado en rojo oscuro-granate.

Medidas: 6,9 cm altura; 3,6 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.13: Restos inidentificables. El tratamiento de la imagen con *DStretch* permite apreciar la superposición de un pigmento rojo oscuro cubriendo parcialmente una mancha en pigmento rojo más claro. El motivo tiene límites más o menos precisos, por lo que no puede hablarse de mancha informe, pero tampoco asociarse con ningún motivo reconocible.



U.G.14: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizado en rojo oscuro-granate. Está formado por un trazo recto y grueso figurando el tronco, que se curva hacia abajo en la parte posterior, a modo de cola; cuatro trazos perpendiculares a modo de patas; las dos patas delanteras se prolongan en la parte superior del tronco, representando orejas o cuernos. El motivo podría estar pintado

sobre otro anterior, realizado en un color rojo más claro, del que sobresale un pequeño trazo sobre el tronco del cuadrúpedo.

Medidas: 15 cm altura; 8,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



Panel II

En este grupo encontramos cuadrúpedos de varios tipos, además de una representación antropomorfa inmediatamente por encima de uno de ellos. Todas las figuras están realizadas en pigmento rojo oscuro-violáceo, salvo las U.G. 17, 18, 24 y 25, en color anaranjado y apenas visibles en la actualidad. No obstante, presentan una morfología semejante al resto de zoomorfos que aparecen a su alrededor. Algunos presentan largas colas y orejas apuntadas lo que, sumado al hecho de que sobre uno de ellos se pintó un antropomorfo, llevó a Beltrán a proponer su interpretación como équidos; otros los describió como bóvidos.

U.G.15: Motivo abstracto realizado en rojo oscuro-granate. Está formado por un trazo vertical, que termina en el extremo superior en forma de óvalo, perfilado. De la parte media del motivo salen dos trazos horizontales hacia la izquierda. El motivo se realizó aprovechando una oquedad natural en la pared.

Medidas: 8,9 cm altura; 6,7 cm anchura; 0,7 cm de grosor de trazo.



U.G.17: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizado en color rojo claro. Está formado por un trazo curvo con los extremos apuntados hacia abajo, figurando cabeza, tronco y cola. Cuatro trazos verticales, equidistantes, figuran las patas. El tipo difiere con respecto al resto de motivos zoomorfos del panel.

Medidas: 10 cm altura; 10,2 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.16: Restos inidentificables en rojo oscuro-granate. Podría tratarse de una representación zoomorfa, por analogía con el resto de motivos del panel. Los restos conservados corresponderían en ese caso a parte del tronco y dos de las patas del cuadrúpedo. El pigmento se encuentra muy desvaído y afectado por la concreción calcárea.



U.G.18: Cuadrúpedo indeterminado, realizado en color rojo claro. La mala conservación de la figura impide determinar la orientación. El cuerpo se ha representado mediante un trazo recto y grueso, dispuesto en forma oblicua. Las patas aparecen figuradas mediante trazos más finos, perpendiculares al tronco.

Medidas: 13,2 cm altura; 10,6 cm anchura; 2,5 cm de grosor de trazo.



U.G.19: Cuadrúpedo indeterminado, realizado en pigmento rojo, muy degradado y apenas visible sin el recurso del tratamiento digital de la imagen. La mala conservación de la figura impide determinar la orientación. Apenas pueden observarse cuatro trazos verticales a modo de patas y un trazo grueso y horizontal figurando el tronco. Sobre el tronco se aprecian restos de color, inidentificables. En esta zona resulta difícil discriminar pigmento y soporte.

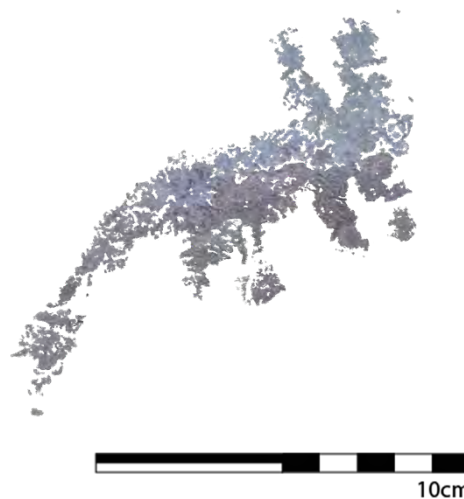
Medidas: 13,3 cm altura; 8,3 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.20: Posible representación de cánido orientado a derecha, realizada en rojo oscuro-granate. Presenta un trazo recto y grueso a modo de tronco, que se prolonga

en el extremo izquierdo para figurar la cola, terminada en forma apuntada. La gran longitud del rabo sugiere la interpretación como cánido. Cuatro trazos cortos y verticales, agrupados de a dos, representan las patas. Las dos delanteras se prolongan en la parte superior del tronco, representando lo que interpretamos como orejas.

Medidas: 10,6 cm altura; 10,8 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.21: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizada en rojo oscuro-granate. Se encuentra afectado por un gran desconchado que ha provocado la pérdida de la parte central y la parte posterior del motivo. Se conservan parte del tronco, la parte inferior de las cuatro patas, equidistantes, y orejas redondeadas, semejantes a las del motivo 20, situado inmediatamente por encima; sin embargo, la mala conservación de la figura impide asegurar que se trate de un cánido.

Medidas: 10,9 cm altura; 6,6 cm anchura;
1 cm de grosor de trazo.



U.G.22: Restos inidentificables. El motivo se encuentra muy afectado por la concreción calcítica, que ha velado toda la parte central. Podría tratarse de una representación de cuadrúpedo, en la que el trazo curvado hacia abajo que se conserva en la parte izquierda correspondería a la cola y, por tanto, estaría orientado a derecha.

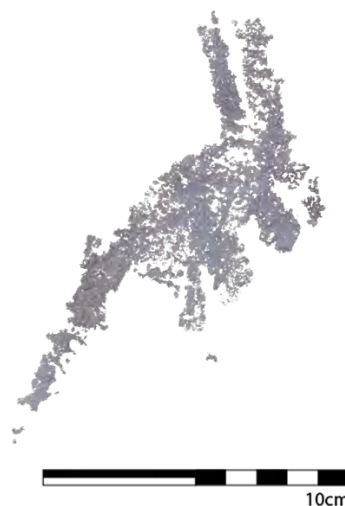
Medidas: 9,7 cm altura; 7,9 cm anchura;
1,2 cm de grosor de trazo.



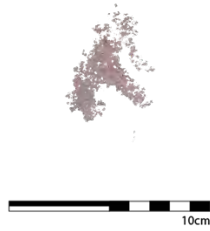
U.G.23: Posible representación de cánido orientado a derecha, realizado en color rojo oscuro-granate. Presenta un tronco

grueso, dispuesto de forma oblicua, y que se prolonga en su parte izquierda para formar la cola, terminada en forma apuntada. Cuatro pequeños trazos perpendiculares figuran las patas, mientras que los dos largos apéndices que aparecen sobre la cabeza los interpretamos como orejas. La interpretación como cánido la basamos en la gran longitud de la cola.

Medidas: 14,1 cm altura; 10,1 cm anchura;
1 cm de grosor de trazo.



U.G.24: Restos inidentificables, que podrían corresponder a la representación de un cuadrúpedo. El pigmento resulta apenas visible y se encuentra completamente perdido en la zona que correspondería a la parte anterior del supuesto animal.



U.G.25: Posible representación de cánido orientado a derecha, realizado en color anaranjado. Presenta un tronco grueso, dispuesto de forma oblicua o vertical, y que se prolonga en su parte izquierda para formar la cola, terminada en forma apuntada. Cuatro pequeños trazos perpendiculares figuran las patas, mientras que los dos largos apéndices que aparecen sobre la cabeza los interpretamos como orejas. La interpretación como cánido la basamos en la gran longitud de la cola.

Medidas: 15,6 cm altura; 7,1 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.26: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizado en color rojo. Está formado por un tronco grueso

y recto, en disposición oblicua; de él parten cuatro cortos trazos a modo de patas, y una cola curvada hacia abajo en el extremo izquierdo. La zona de la cola se encuentra degradada, lo que nos impide interpretarlo como un cánido, como para las otras figuras del panel. Por otra parte, sobre la cabeza aparecen tres apéndices verticales, cuya interpretación presenta dudas. Los dos laterales presentan mayor longitud (aunque el central se encuentra afectado por un pequeño desconchado). El trazo derecho nos presentó dudas en cuanto a su identificación: consideramos la posibilidad de que correspondiese en realidad a la cola de la UG21, situada en la parte superior derecha y parcialmente afectada por un desconchado; no obstante, la terminación redondeada del trazo garantiza que forma parte de esta figura, y no es un trazo cortado por el desconchado.

Medidas: 14, 1 cm altura; 8,8 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



U.G.27: Posible representación de cánido orientado a derecha, realizado en color rojo oscuro. Presenta un tronco recto, dispuesto de forma oblicua, y que se prolonga en su parte izquierda para formar la cola, terminada en forma apuntada. Cuatro trazos perpendiculares figuran las patas, mientras que los dos largos apéndices que aparecen sobre la cabeza los interpretamos como orejas. La interpretación como cánido la basamos en la gran longitud de la cola.

Medidas: 12,8 cm altura; 9,4 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.28: Posible representación de cuadrúpedo orientado a derecha. Se aprecia un cuerpo de forma subtriangular, con figuración de la cabeza y, sobre ella, dos largos apéndices con terminación apuntada, posible representación de cuernos u orejas. En la parte inferior del tronco, un largo trazo vertical podría representar una de las patas. La identificación resulta altamente dudosa. Por otra parte, resulta difícil discernir si se ha producido una pérdida de parte del soporte en la parte baja de la figura o la forma actual responde a la original.

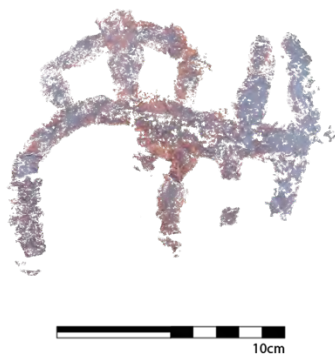
Medidas: 23,5 cm altura; 20,6 cm anchura.



U.G.29: Motivo complejo integrado por un cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, sobre el cual aparece una posible representación antropomorfa de tipo golondrina, con un trazo vertical representando cabeza y tronco y otro con los extremos curvados hacia abajo, figurando las extremidades superiores. Ambas representaciones forman parte de un mismo motivo, realizado en rojo

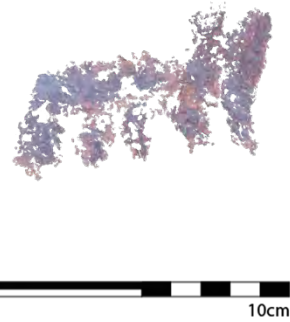
oscuro. El antropomorfo se sitúa apoyado sobre la parte posterior del cuadrúpedo, en la zona correspondiente a los cuartos traseros. El cuadrúpedo está formado por un trazo recto para el tronco, alargado y curvado hacia abajo en el extremo izquierdo, figurando la cola; tres trazos verticales representan las patas, las dos delanteras se prolongan por encima del tronco para figurar orejas o cola. La identificación específica resulta compleja, aunque la cola alargada y las patas también largas en relación al cuerpo hacen pensar en un équido.

Medidas: 11,7 cm altura; 14 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.30: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizado en color rojo oscuro-granate. Un trazo horizontal representa el tronco y cinco trazos cortos verticales, patas y cola; las dos patas anteriores se prolongan en la parte superior del cuerpo para figurar orejas o cuernos.

Medidas: 5,3 cm altura; 8,5 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.31: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizado en color rojo oscuro-granate. El cuadrúpedo está formado por un trazo recto para el tronco, alargado y curvado hacia abajo en el extremo izquierdo, figurando la cola; cuatro trazos verticales representan las patas, y dos apéndices rectos situados en la parte superior representan orejas o cola. Podría interpretarse como un cánido o un équido.

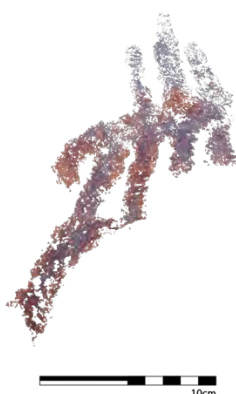
Medidas: 12,3 cm altura; 8,4 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.32: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha. Presenta un tronco recto, curvado hacia abajo en el extremo izquierdo para figurar la cola; y cuatro trazos a modo de patas. Los dos trazos

posteriores presentan una mayor longitud y se unen en su parte inferior a un trazo curvado hacia abajo en su extremo izquierdo, inidentificable. Igual que la U.G.26, presenta tres apéndices rectos sobre la cabeza, que plantean la cuestión de cómo interpretarlos. La parte superior del motivo se encuentra parcialmente velada por una concreción calcítica, mientras que la parte inferior podría haberse perdido en parte, como consecuencia de un desconchado.

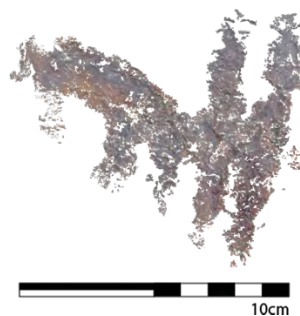
Medidas: 18,5 cm altura; 12,8 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.33: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha, realizado en rojo oscuro. Presenta un tronco recto, dispuesto de forma oblicua en dirección descendente (a diferencia del resto de motivos zoomorfos en disposición oblicua del abrigo). Un trazo recto representa el tronco y otros cuatro perpendiculares las patas; las dos delanteras se prolongan por encima del

tronco para figurar sendos apéndices a modo de orejas o cuernos.

Medidas: 9,6 cm altura; 10,9 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.34: Restos inidentificables en forma de mancha ovalada. Podría tratarse del cuerpo de un cuadrúpedo, pero la mala conservación del motivo, cuyo pigmento se encuentra muy perdido y velado por la concreción calcítica, impide realizar mayores precisiones.



U.G.35: Motivo abstracto en forma de trazo recto vertical, del cual parte uno más corto hacia la izquierda y hacia arriba, a modo de "Y".

Medidas: 12,7 cm altura; 4 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.36: Motivo abstracto en forma de trazo recto vertical, engrosado en la parte superior derecha.

Medidas: 7,9 cm altura; 2,7 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.38: Motivo indeterminado, formado por un trazo grueso, dispuesto en forma oblicua y realizado en color rojo oscuro-granate. En la parte izquierda termina en forma redondeada, mientras que en la derecha se bifurca en dos trazos finos.

Medidas: 6,4 cm altura; 13 cm anchura.

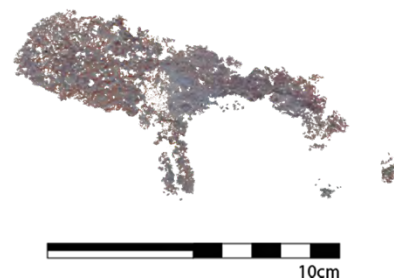


Panel III

En este panel los cuadrúpedos están orientados a izquierda, a diferencia de lo que ocurría con el anterior.

U.G.37: Antropomorfo esquemático, del tipo en doble "Y".

Medidas: 11,5 cm altura; 9,3 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.39: Cuadrúpedo indeterminado, orientado a derecha y realizado con pigmento rojo oscuro-granate. Presenta disposición en oblicuo, en dirección ascendente, una pata por par, cabeza alargada y dos apéndices que interpretamos como orejas, por su terminación redondeada.

Medidas: 9,5 cm altura; 5,6 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



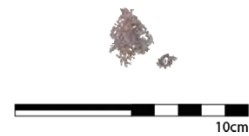
U.G.40: Cuadrúpedo indeterminado, orientado a izquierda y realizado con pigmento rojo oscuro-granate. Presenta un tronco recto, curvado hacia abajo en el extremo derecho para figurar la cola; cuatro patas rectas y dos apéndices rectos sobre la cabeza, posiblemente orejas por su terminación redondeada. Beltrán lo consideró como un équido (1972).

Medidas: 14,5 cm altura; 14,4 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



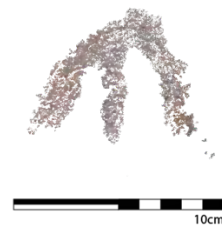
U.G.41: Puntiforme.

Medidas: 2,5 cm altura; 1,7 cm anchura.



U.G.42: Posible antropomorfo de tipo ancoriforme, integrado por un trazo recto vertical y otro con los extremos curvados hacia abajo a modo de brazos. Privilegiamos la identificación como antropomorfo por analogía con el motivo antropomorfo del Panel II.

Medidas: 6,5 cm altura; 8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.43: Motivo complejo integrado por tres figuras zoomorfas, dispuestas en serie vertical. Se trata de tres cuadrúpedos orientados a derecha, parcialmente velados por una concreción calcítica. El cuadrúpedo situado en la parte superior está realizado en un pigmento rojo anaranjado, más claro que el resto del grupo, en color rojo oscuro-granate. La parte anterior se encuentra bastante perdida; se distingue un tronco recto, una pata por par, cola apuntada y dos largos apéndices sobre la cabeza, a modo de orejas o cuernos. El cuadrúpedo situado en el centro, de mayor tamaño que los dos

restantes, presenta una morfología semejante al descrito anteriormente, un cuerpo recto y grueso, cuatro patas rectas y dos apéndices verticales sobre la cabeza, a modo de orejas o cuernos. Además, de la parte posterior de la figura, la zona correspondiente a los cuartos traseros del zoomorfo, parte un trazo que se prolonga hacia abajo y se dobla en ángulo a la derecha en la parte final, por debajo de la figura de cuadrúpedo situada en la parte inferior. El cuadrúpedo de la parte baja es apenas visible, debido a la concreción calcítica que lo recubre. Se aprecia un trazo grueso a modo de tronco, dos patas y el inicio de una tercera, y un trazo curvado hacia atrás sobre la cabeza, que interpretamos como los cuernos de un cáprido.

Medidas: 28 cm altura; 13 cm anchura; 2 cm de grosor de trazo.



Panel IV

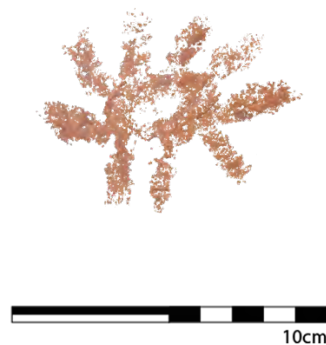
U.G.44: Cáprido esquemático orientado a derecha. Está formado por un tronco recto, dos patas por par, dos cuernos en forma de trazos rectos que se doblan en ángulo hacia el exterior en su parte superior, y dos pequeños trazos situados a ambos lados de los cuernos, que interpretamos como las orejas.

Medidas: 15 cm altura; 15,4 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



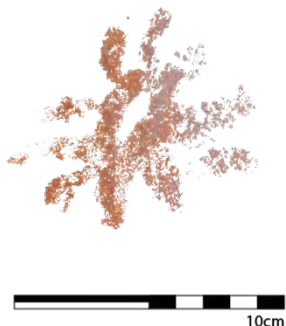
U.G.45: Soliforme integrado por un círculo central, del que parten diez trazos radiados hacia el exterior.

Medidas: 6,5 cm altura; 8,1 cm anchura; 0,7 cm de grosor de trazo.



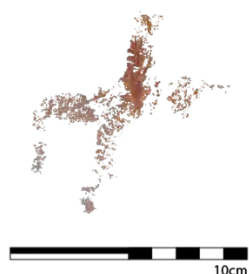
U.G.46: Soliforme integrado por un círculo central, del que parten diez trazos radiados hacia el exterior.

Medidas: 8,2 cm altura; 9,3 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.47: Motivo abstracto, tipo cruciforme, cuyo brazo izquierdo se dobla en ángulo hacia abajo.

Medidas: 8,4 cm altura; 8,3 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



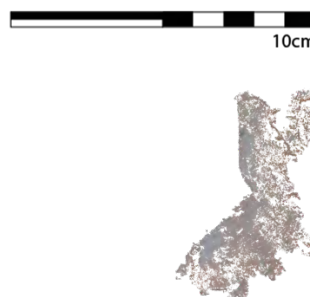
U.G.48: Cáprido esquemático orientado a derecha. Está formado por un tronco recto, una pata por par y dos cuernos en forma de trazos rectos que se doblan en ángulo hacia el exterior en su parte superior. Se encuentra muy afectado por las concreciones calcíticas.

Medidas: 10,4 cm altura; 9,1 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



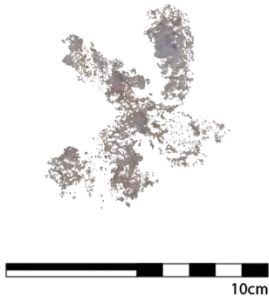
U.G.49: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha. Presenta un cuerpo recto, dispuesto en oblicuo, del que parten dos patas. En la parte superior se observan dos apéndices verticales, a modo de orejas o cuernos, de tamaño desproporcionado con respecto al cuerpo del zoomorfo. Aparece muy afectado por las concreciones calcíticas, lo que dificulta la lectura del motivo.

Medidas: 6,9 cm altura; 5 cm anchura.

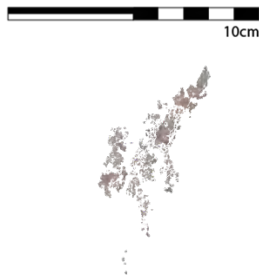


U.G.50: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha. Presenta un cuerpo recto, dispuesto en oblicuo, del que parten tres patas. En la parte superior se observan dos apéndices verticales, a modo de orejas o cuernos, de tamaño desproporcionado con respecto al cuerpo del zoomorfo.

Medidas: 7,8 cm altura; 6,8 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.51: Restos inidentificables. Muy afectados por las concreciones calcíticas, resultan ilegibles.

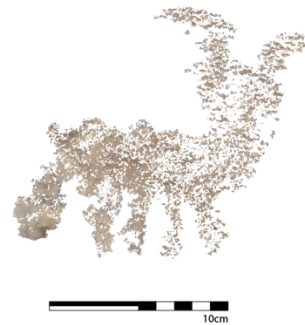


U.G.52: Restos inidentificables. Muy afectados por las concreciones calcíticas, resultan ilegibles.

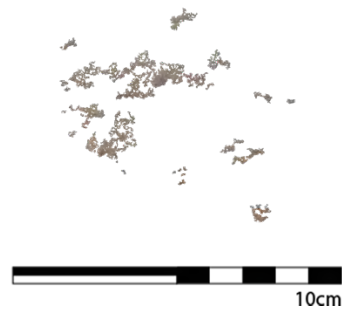


U.G.53: Cáprido esquemático orientado a derecha. Resulta apenas visible sin recurrir al tratamiento digital de la imagen, dado que el pigmento se encuentra muy perdido y la figura está afectada por la concreción calcárea. Se aprecia un tronco grueso y recto, que se dobla en ángulo hacia abajo en el extremo izquierdo para representar la cola; cuatro patas rectas y equidistantes; cabeza diferenciada del tronco y dos cuernos rectos, doblados en ángulo hacia el exterior en la parte superior.

Medidas: 14 cm altura; 16,5 cm anchura; 1,9 cm de grosor de trazo.

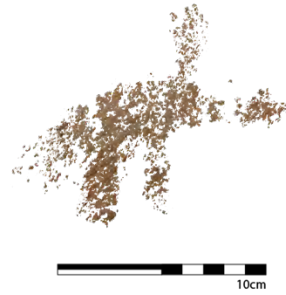


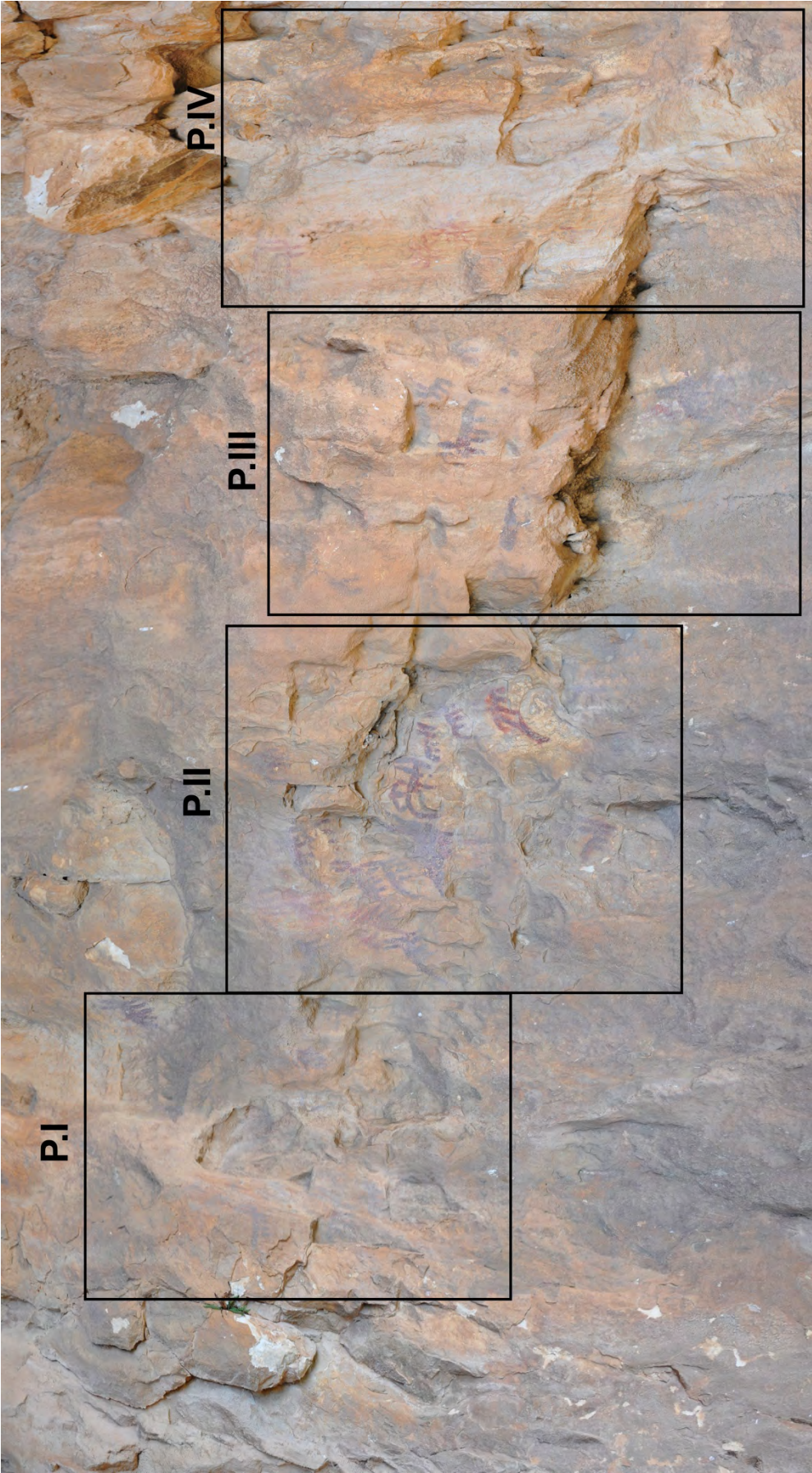
U.G.54: Restos inidentificables.



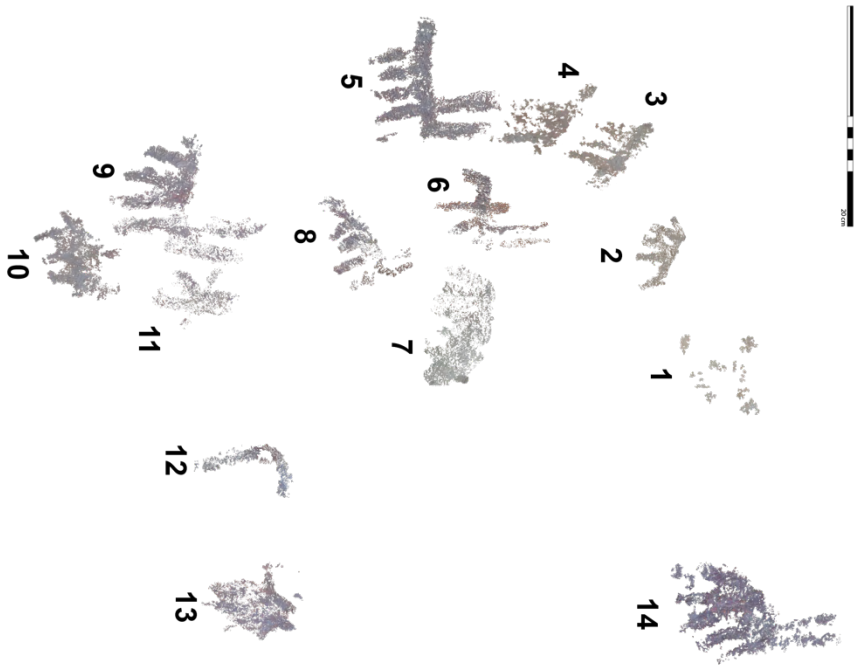
Panel V

U.G.55: Cuadrúpedo indeterminado orientado a derecha. De factura muy tosca y apenas visible, por estar muy afectado por las concreciones calcíticas. Presenta un tronco recto, más fino en los extremos para representar cola y cabeza. En la parte superior se aprecia un trazo recto, que podría corresponder a orejas o cuernos.

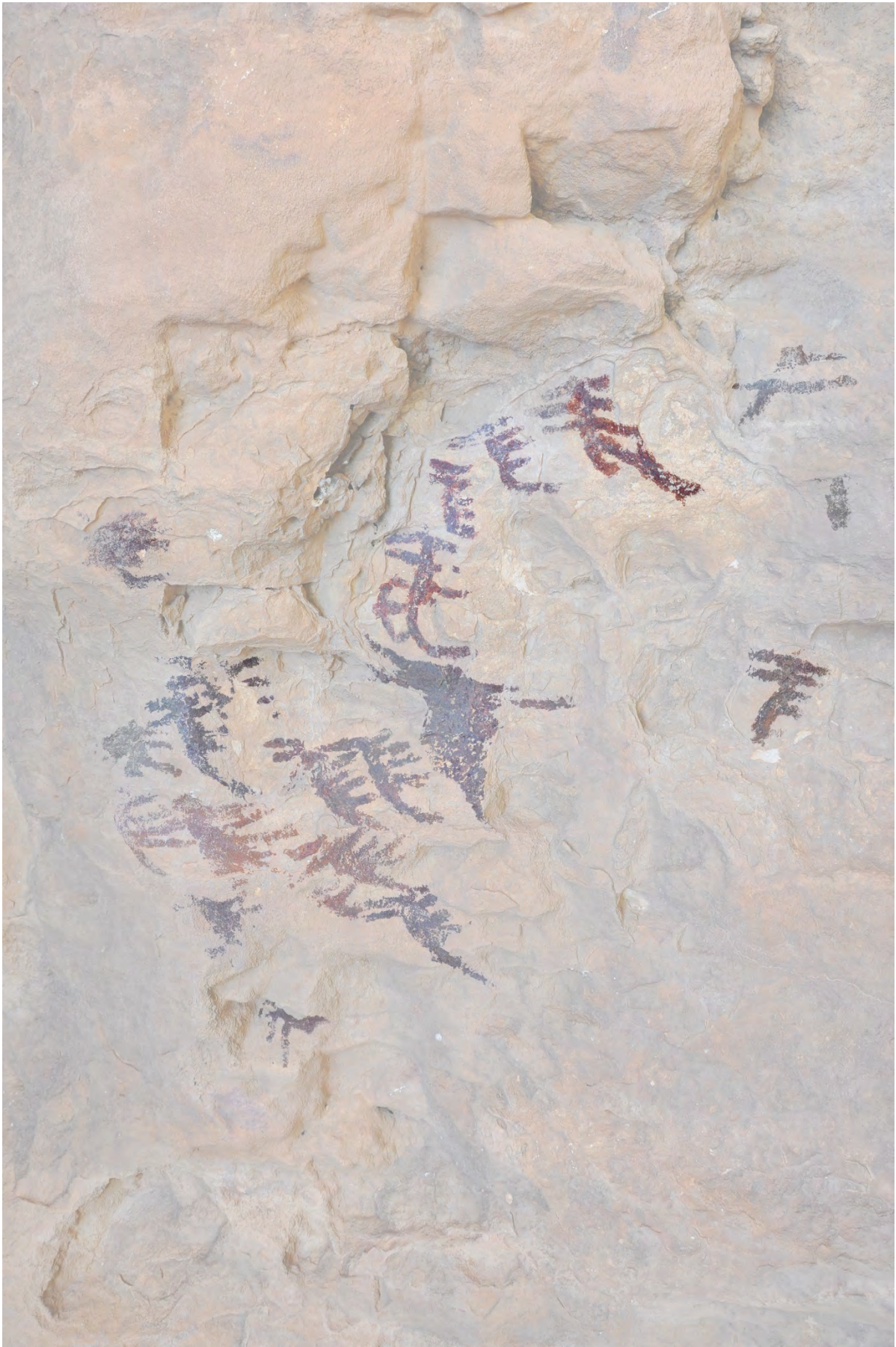




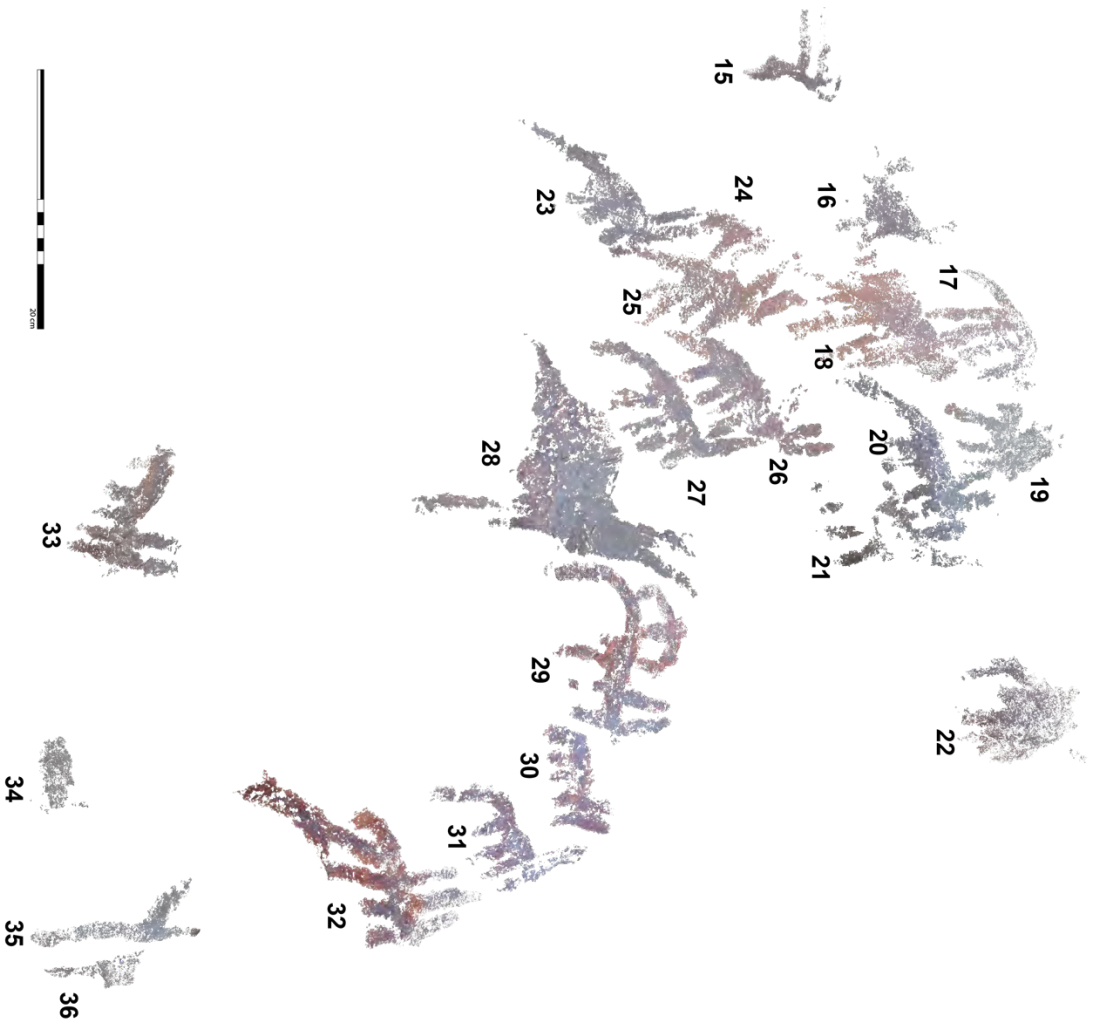
Distribución de los paneles pintados.



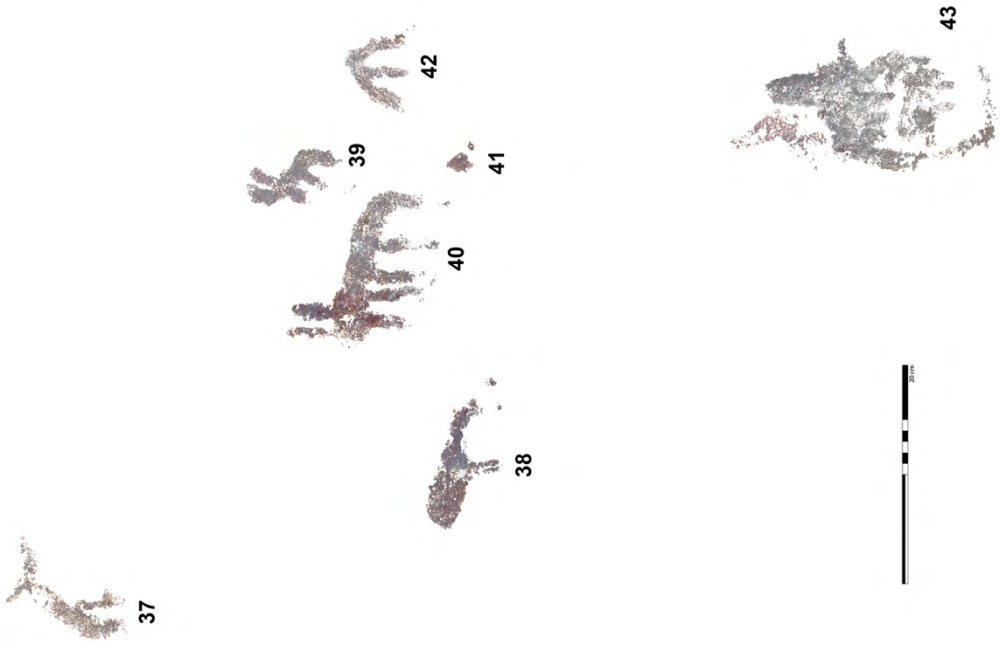
Gallinero II A Panel I.



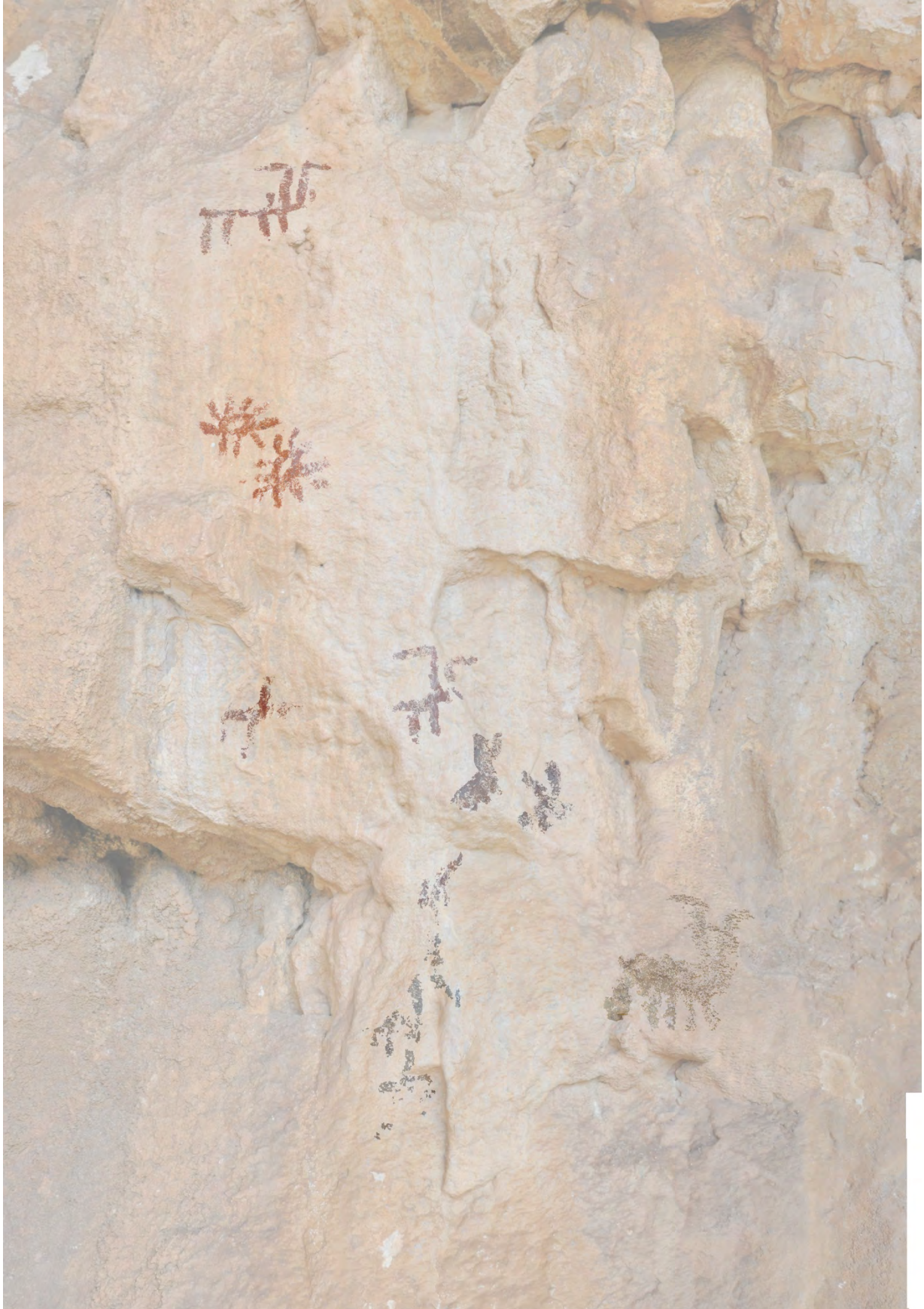
Gallinero IA. Panel II.



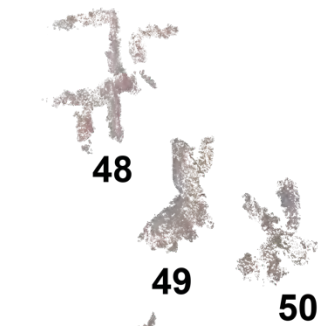
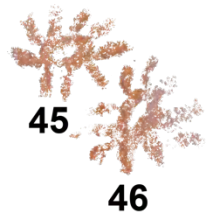
Gallinero II.A. Panel II.



Gallinero II.A. Panel III.



Gallinero IIA. Panel IV.



Gallinero IIA. Panel IV.



54



55



Gallinero IIA. Panel V.

GALLINERO II B

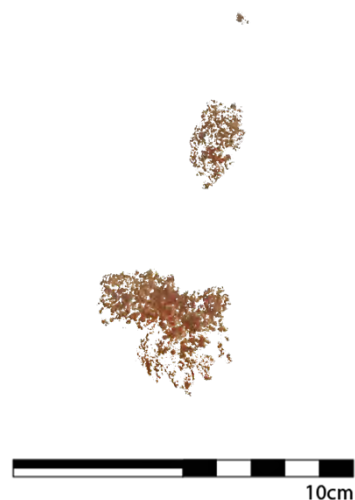


Abrigo de Gallinero IIB. Vista general.

Descripción del abrigo: Se trata de una simple plataforma colgada, unos 3 m por encima del nivel de las muescas que permiten desplazarse por el panel de Gallinero IIA. Tiene apenas 4 m de anchura, 3 m de profundidad y 4 m de altura máxima y presenta un suelo recto, con una pequeña depresión en la parte central, rellena de sedimento, en el cual no se encontraron vestigios de ocupación antrópica. Sin embargo, P. Hameau y A. Painaud señalaron la presencia de varias piedras que responden a un aporte humano (Hameau y Painaud, 2009: 14).

Descripción de las pinturas: Las pinturas no aparecen recogidas en el estudio monográfico de A. Beltrán; fueron estudiadas y publicadas por P. Hameau y A. Painaud (2009).

U. G. 1: Mancha informe en color rojo anaranjado.



GALLINERO IIIA



Abrigos de Gallinero IIIA y Gallinero IIIB. Izquierda: Acceso a los abrigos. Derecha: Vista frontal de los abrigos: Gallinero IIIA (izquierda) y Gallinero IIIB (derecha).

Descripción del abrigo: Gallinero IIIA y IIIB constituyen dos oquedades muy similares, con una boca de morfología circular y situadas al mismo nivel, lo que les confiere un aspecto de “ojos”, como han sugerido algunos autores (Hameau y Painaud, 2006-2008). Ambas cavidades presentan unas paredes muy degradadas, con un descamado superficial que dificulta el estudio de las pinturas y compromete su conservación. Además, el soporte se encuentra ennegrecido y cubierto de polvo y suciedad en amplios sectores.

Gallinero IIIA tiene 6 m de abertura en la boca y 6 m de profundidad máxima.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se reparten por todo el desarrollo de la cavidad. Hemos distinguido 8 paneles en función del reparto espacial de los motivos. Los paneles se presentan de izquierda a derecha y ocupan la parte media de la pared, a modo de friso horizontal pero sin mostrar continuidad temática o un componente narrativo.

Panel I

U.G.1: Restos indeterminables en color rojo.



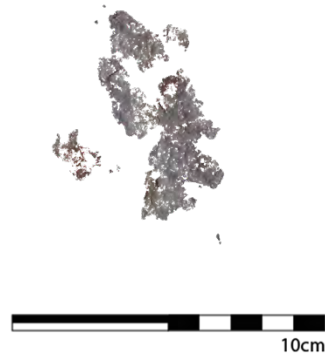
U.G.2: Trazo curvado hacia la izquierda, realizado en pigmento rojo. La figura está incompleta, ya que la parte inferior se encuentra afectada por un desconchado.

Medidas: 9,5 cm altura; 10 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Restos inidentificables en color rojo oscuro. Se conservan varios trazos cortos de tendencia vertical, pero la parte inferior se ha perdido a causa de un desconchado, de modo que no resulta posible identificar el motivo.

Medidas: 6,8 cm altura; 5,5 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



Panel II

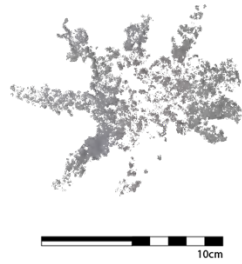
U.G.4: Restos inidentificables de un motivo del que se conserva un trazo vertical y otro horizontal, situado en su parte superior derecha. La figura está muy afectada por los desconchados.

Medidas: 12,7 cm altura; 7,7 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.



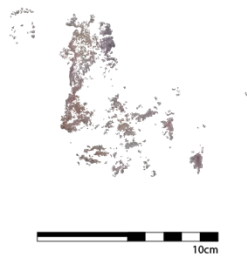
U.G.5: Motivo esteliforme formado por 9 trazos convergentes en la parte central. El pigmento, rojo oscuro-violáceo, se encuentra muy enmascarado por la suciedad superficial.

Medidas: 10,7 cm altura; 12,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



Panel III

U.G.6: Restos inidentificables en color rojo. El motivo se encuentra afectado por la pérdida de pigmento y los desconchados.



Panel IV

U.G.7: Motivo subcircular de bordes irregulares, en pigmento rojo oscuro-violáceo.

Medidas: 8,4 cm altura; 7,5 cm anchura.



U.G.8: Cuadrúpedo integrado por un trazo recto figurando cabeza y tronco, que se incurva hacia abajo en el extremo izquierdo a modo de cola. Las patas son

cuatro trazos rectos paralelos. Sobre la cabeza, dos trazos paralelos corresponden a cuernos u orejas. La parte anterior del cuadrúpedo aparece cubierta por un trazo vertical realizado en pigmento rojo, ligeramente más claro que el empleado para el resto del motivo.

Medidas: 23,1 cm altura; 17,6 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Motivo subcircular de bordes irregulares, en pigmento rojo oscuro-violáceo.

Medidas: 11,7 cm altura; 12 cm anchura.

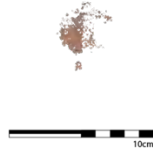
Alto: 11,7 cm.

Ancho: 12 cm.



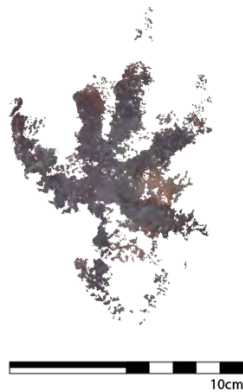
Panel V

U.G.10: Mancha informe en color rojo anaranjado.



U.G.11: Esteliforme integrado por seis trazos rectos convergentes en la parte central. Pigmento rojo oscuro-violáceo. Se aprecian restos de pigmento rojo anaranjado infrapuestos.

Medidas: 10,8 cm altura; 8,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.12: Restos inidentificables en rojo oscuro-violáceo, afectados por desconchados y el ennegrecimiento del soporte.



Panel VI

U.G.13: Mancha informe en color rojo anaranjado.



U.G.14: Barra recta en disposición vertical, ligeramente inclinada hacia la derecha, en color rojo anaranjado.

Medidas: 45,9 cm altura; 11,2 cm anchura; 5,8 cm de grosor de trazo.



Panel VII

U.G.15: Cuadrúpedo orientado a derecha, en pigmento rojo oscuro-violáceo. Presenta un trazo recto a modo de cabeza y tronco, que se curva hacia abajo en el extremo izquierdo para representar una larga cola; cuatro trazos verticales paralelos a modo de patas y dos trazos sobre la cabeza, correspondientes a orejas o cuernos y muy perdidos en la parte superior.

Medidas: 14,6 cm altura; 11,6 cm anchura;
1 cm de grosor de trazo.



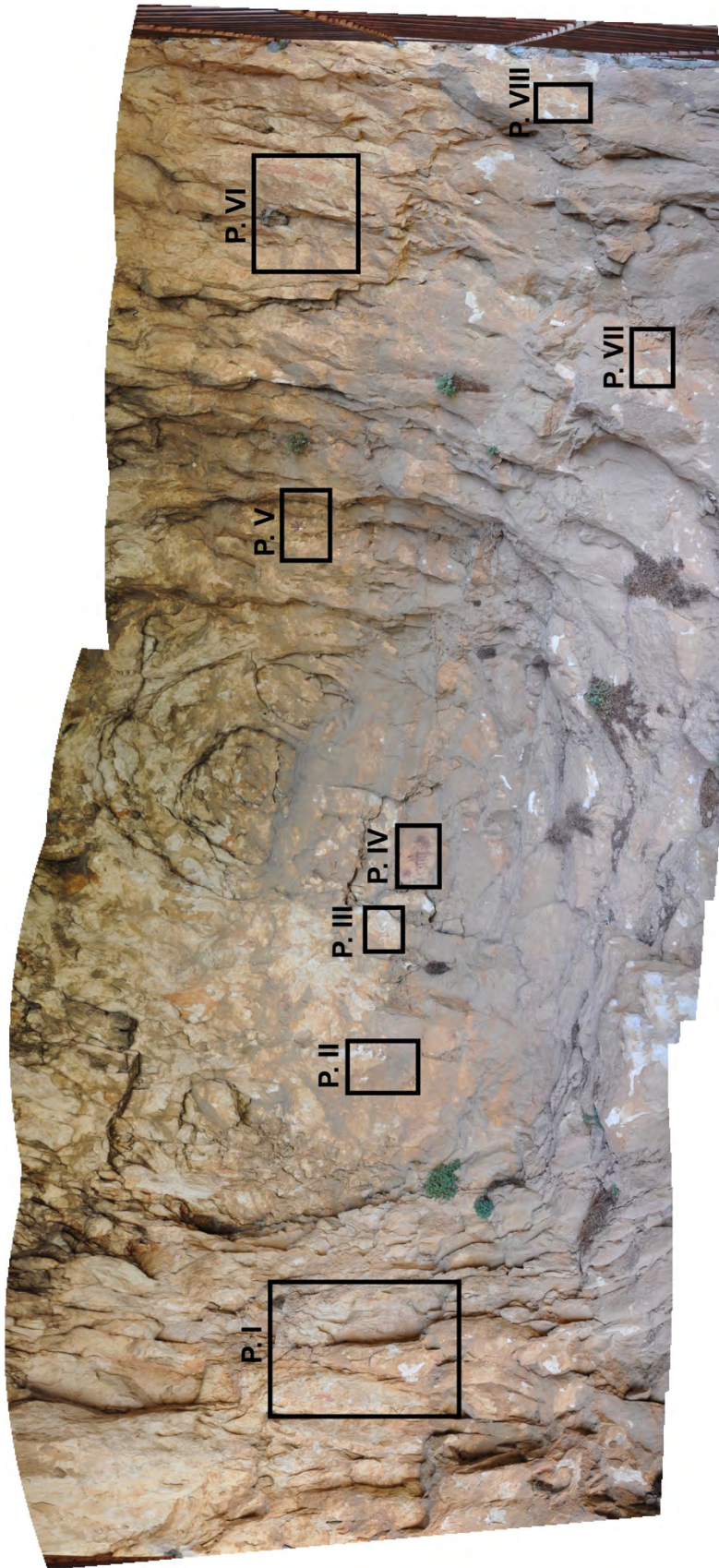
Panel VIII

U.G.16: Restos inidentificables en color rojo oscuro-violáceo.

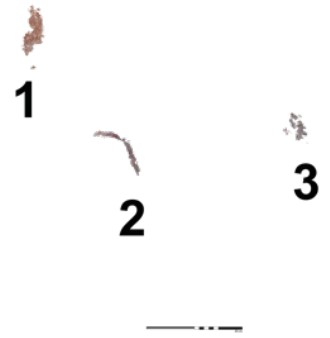


U.G.17: Restos de un posible ramiforme vertical, en color rojo oscuro-violáceo.





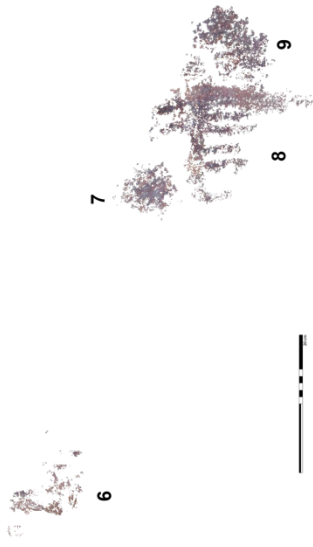
Gallinero IIIA. Situación de los paneles.



Gallinero IIIA. Panel I.



Gallinero IIIA. Panel I.



Gallinero IIIA. Paneles III y IV.



Gallinero IIIA. Panel V.



Gallinero IIIA. Panel VI.





Gallinero IIIA. Panel VII.



Gallinero IIIA. Panel VIII.

GALLINERO IIIB

Descripción del abrigo: Covacho situado inmediatamente a la derecha (al norte) de Gallinero IIIA, con 6m de abertura y 5 m de profundidad máxima

Descripción de las pinturas: Las pinturas se distribuyen entre la pared izquierda (pared sur), con un único motivo y una mancha informe, y la pared del fondo, donde se conservan restos de dos grupos de pinturas y restos inidentificables de un tercero.

Panel I

Saliente rocoso junto a la boca del covacho. Contiene una mancha inidentificable en la pared orientada hacia el este (la boca) y un motivo cruciforme en la pared sur.

U.G.1: Mancha informe en color rojo anaranjado, muy desvaído.



U.G.2: Motivo de tipo cruciforme, formado por una barra vertical y un trazo horizontal muy grueso, con poca carga de pigmento.

Medidas: 22,4 cm altura; 16,9 cm anchura; 3,7 cm de grosor de trazo.



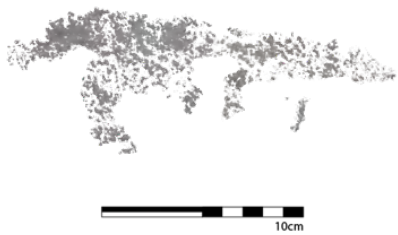
Panel II

Pared del fondo del covacho. Las pinturas se distribuyen en tres grupos en un friso que ocupa la parte media de la pared. A la izquierda, un grupo de tres cuadrúpedos distribuidos verticalmente; en la parte central, restos inidentificables; inmediatamente a su derecha, un grupo formado por un antropomorfo y dos cuadrúpedos.

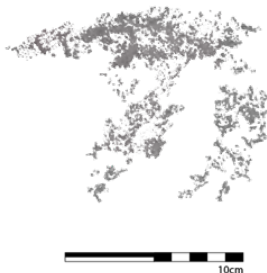
U.G.3: Cuadrúpedo realizado en rojo oscuro-violáceo. Se encuentra bastante afectado por un desconchado. Además, la suciedad superficial hace que este grupo de motivos sea apenas visible.

Consideramos que está orientado a derecha, correspondiendo el trazo alargado en el que termina en el extremo izquierdo a la cola. No obstante, la mala visibilidad de las figuras y la falta de detalles anatómicos impiden asegurarlo.

Medidas: 7 cm altura; 19,2 cm anchura; 1,8 cm de grosor de trazo.

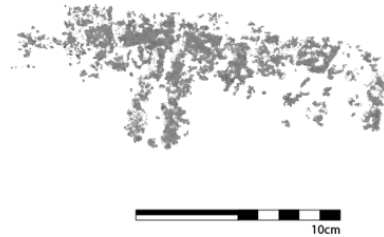


U.G.4: Cuadrúpedo realizado en rojo oscuro-violáceo. Se encuentra bastante afectado por un desconchado. Además, la suciedad superficial hace que este grupo de motivos sea apenas visible. Consideramos que está orientado a derecha, correspondiendo el trazo alargado en el que termina en el extremo izquierdo a la cola. No obstante, la mala visibilidad de las figuras y la falta de detalles anatómicos impiden asegurarlo.

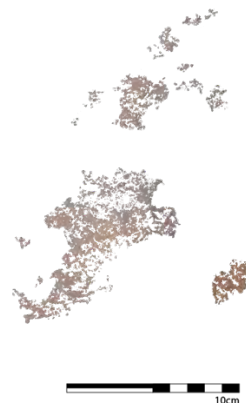


U.G.5: Cuadrúpedo realizado en rojo oscuro-violáceo. La suciedad superficial hace que este grupo de motivos sea apenas visible. Consideramos que está orientado a derecha, correspondiendo el trazo alargado en el que termina en el extremo izquierdo a la cola. No obstante, la mala visibilidad de las figuras y la falta de detalles anatómicos impiden asegurarlo.

Medidas: 6,7 cm altura; 18,1 cm anchura; 3 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Restos inidentificables en color rojo. Muy afectados por un desconchado y por la suciedad superficial. Ocupan la parte central del sector, a una altura inferior con respecto al resto de los motivos pintados.



U.G.7: Motivo antropomorfo en rojo oscuro-violáceo. Presenta tronco recto, extremidades superiores en forma de asa e inferiores en ángulo. Entre los brazos y el tronco se han representado sendos trazos verticales, partiendo de un trazo horizontal que coincide con el arranque de las piernas. Además, en la parte inferior izquierda de la figura se conservan dos trazos verticales, cortos y paralelos entre sí, cuya relación con el motivo resulta imposible establecer dada la existencia de un desconchado.

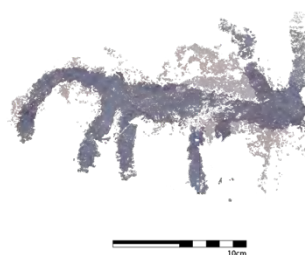
Medidas: 21,7 cm altura; 12,6 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Cuadrúpedo orientado a derecha, realizado en pigmento rojo oscuro-violáceo. Consta de un trazo horizontal figurando el tronco, que se curva hacia abajo en la parte izquierda a modo de cola. La cabeza se representa mediante un engrosamiento del trazo del tronco, y termina en la parte superior en dos trazos verticales y ligeramente curvados hacia

atrás, que podrían figurar tanto unas orejas como unos cuernos. Las patas aparecen pintadas mediante cuatro trazos verticales; una de las patas anteriores se encuentra muy afectada por un desconchado, de manera que sólo se conserva el arranque. El motivo parece haberse pintado sobre otro de características similares, realizado en rojo claro. Se aprecian restos en algunas zonas de la figura.

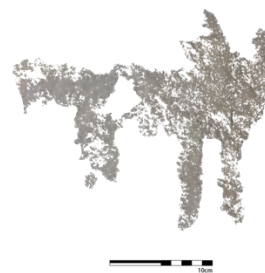
Medidas: 13 cm altura; 21,8 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Cuadrúpedo orientado a derecha, en pigmento rojo oscuro o negro (resulta difícil determinar si se trata de pigmento negro en origen, o de un pigmento rojo oscurecido, dada la mala conservación de la figura, cubierta por una capa de suciedad que la hace apenas visible). Presenta un trazo grueso horizontal a modo de tronco, que se prolonga en el extremo izquierdo para figurar la cola y se engrosa en el derecho a modo de cabeza. Sobre esta aparecen dos apéndices verticales que corresponden a la representación de cuernos u orejas. Las

patas (dos por par) se representan mediante trazos verticales.

Medidas: 21,4 cm altura; 25,4 cm anchura; 2,3 cm de grosor de trazo.

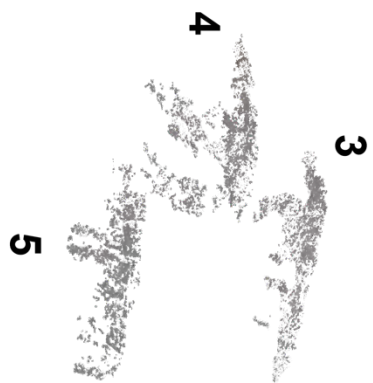




Gallinero IIIB. Panel I.



Gallinero IIIB. Panel II.



Gallinero III B, Panel II.



Gallinero IIIB. Panel II. Detalle de las U.G. 3, 4 y 5.



Gallinero IIIB. Panel II. Detalle de las U.G. 7, 8 y 9.

Bibliografía

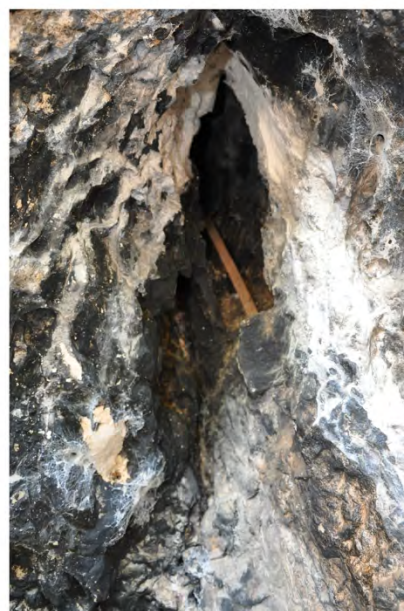
Beltrán, A. (1972), *Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)*, Monografías Arqueológicas. XIII, Universidad de Zaragoza, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Zaragoza, pp. 11-30.

Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, pp.

Hameau, P. y Painaud, A. (2006-2008), “Los abrigos de Gallinero (Bárcabo, Huesca). Cuarenta años después del doctor don Antonio Beltrán (1968-2008)”, *Bolskan*, 23, pp. 9-50.

Hameau, P. y Painaud, A. (2009), “Los abrigos del Gallinero (Bárcabo, Huesca). Un lugar de reclusión del Neolítico”, *Revista de Arqueología*, Año n^o 30, n^o 333, pp. 34-45.

FAJANA DE PERA



Vista parcial del abrigo (arriba); detalle de las arnas (izquierda); utensilio de cocina oculto en una grieta (derecha).

Término municipal: Lecina (Bárcabo).

Comarca: Sobrarbe.

Altitud: 700

Orientación: sureste.

Localización: el abrigo se sitúa en el mismo cortado rocoso que Lecina Superior, Escaleretas y Gallinero, en la cornisa superior de la elevación y al sur con respecto al resto.

Historia de las investigaciones: Fue uno de los primeros abrigos pintados descubiertos en el Vero, estudiado y publicado por A. Beltrán (1972).

Descripción del abrigo: La estación está formada por dos oquedades contiguas, con un desarrollo total de 34 m y escasa profundidad. La cavidad de la derecha fue usada como redil, del que se conservan restos de un muro en piedra seca, mientras que en la cavidad de la izquierda todavía pueden observarse restos de antiguos arnales.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se reparten por todo el abrigo, ocupando la parte media de la pared. Se reducen a simples trazos y barras, además de una serie de digitaciones dispuestas en horizontal.

Sector 1

Panel 1

U.G.1: Motivo subcircular, terminado en la parte inferior en tres trazos verticales y paralelos entre sí, muy irregulares. En la parte izquierda aparece una mancha informe y un trazo recto, realizado con un instrumento de punta fina que se prolonga hacia abajo hasta la altura de la U.G.2.

Medidas: 8 cm altura; 3,3 cm anchura.

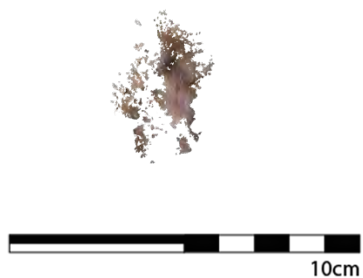


U.G.2: Serie de tres barras verticales, paralelas entre sí.

Medidas: 7,5 cm altura; 6,7 cm anchura; 1,9 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Mancha informe.



Panel 2

U.G.4: Restos de una barra vertical, pintada en rojo, cuya parte central se ha perdido a causa de un desconchado.

Medidas: 20,6 cm altura; 3,5 cm anchura.



Panel 3

U.G.5: Dos trazos aislados en la parte inferior izquierda del panel.



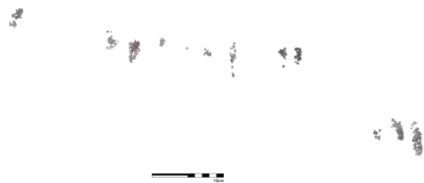
U.G.6: Serie vertical de trazos cortos, inclinada hacia la izquierda en el extremo superior.

Medidas: 21,6 cm altura; 5,9 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Serie horizontal de trazos verticales, en número difícil de determinar, dado que se encuentra muy afectada por las concreciones calcíticas. Los tres trazos del extremo derecho se encuentran a una altura inferior.

Medidas: 17 cm altura; 44 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



Panel 4

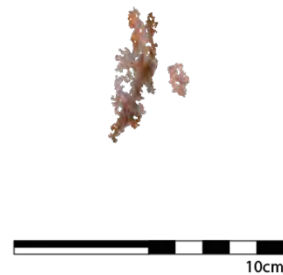
U.G.8: Dos barras verticales, pintadas en rojo y apenas visibles debido a la veladura calcítica que las cubre.

Medidas: 7,4 cm altura; 4 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Barra vertical, parcialmente cubierta por una concreción calcítica.

Medidas: 5 cm altura; 3 cm anchura.



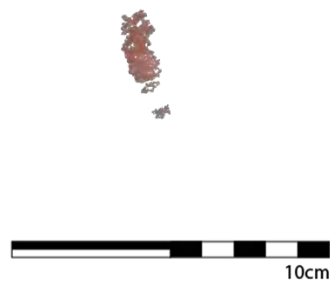
Sector 2

Panel 5

U.G.10: Restos inidentificables.



U.G.11: Dos trazos verticales, paralelos entre sí, parcialmente velados por las concreciones calcínicas.



U.G.12: Dos trazos verticales, paralelos entre sí, parcialmente velados por las concreciones calcínicas.



Panel 7

U.G.14: Dos digitaciones verticales, subparalelas, realizadas en rojo y parcialmente enmascaradas por la concreción calcícnica. En la parte superior se aprecian restos inidentificables.

Medidas: 5 cm altura; 3,9 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



Panel 6

U.G.13: Digitación en rojo, situada en el interior de una pequeña oquedad natural, de morfología semejante a la propia digitación.

Medidas: 3,4 cm altura; 1 cm anchura.

U.G.15: Dos trazos rectos, paralelos e inclinados hacia la izquierda, en color rojo oscuro-violáceo.

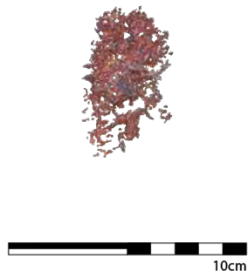
Medidas: 10,5 cm altura; 7,2 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



Panel 8

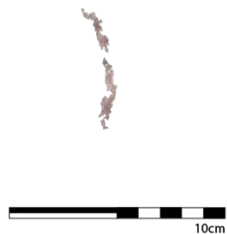
U.G.16: Mancha informe en color rojo oscuro.

Medidas: 6,2 cm altura; 3,4 cm anchura.



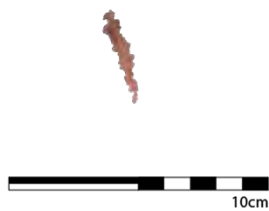
U.G.17: Trazo vertical, muy fino y pintado en rojo. Apenas es visible debido a la concreción calcítica.

Medidas: 5,6 cm altura; 0,4 cm anchura.



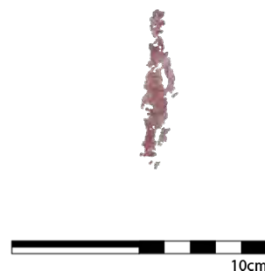
U.G.18: Trazo vertical, muy fino y pintado en rojo.

Medidas: 3,5 cm altura; 0,6 cm anchura.



U.G.19: Trazo vertical, muy fino y pintado en rojo.

Medidas: 6,1 cm altura; 0,8 cm anchura.



Panel 9

U.G.20: Restos inidentificables en color anaranjado.

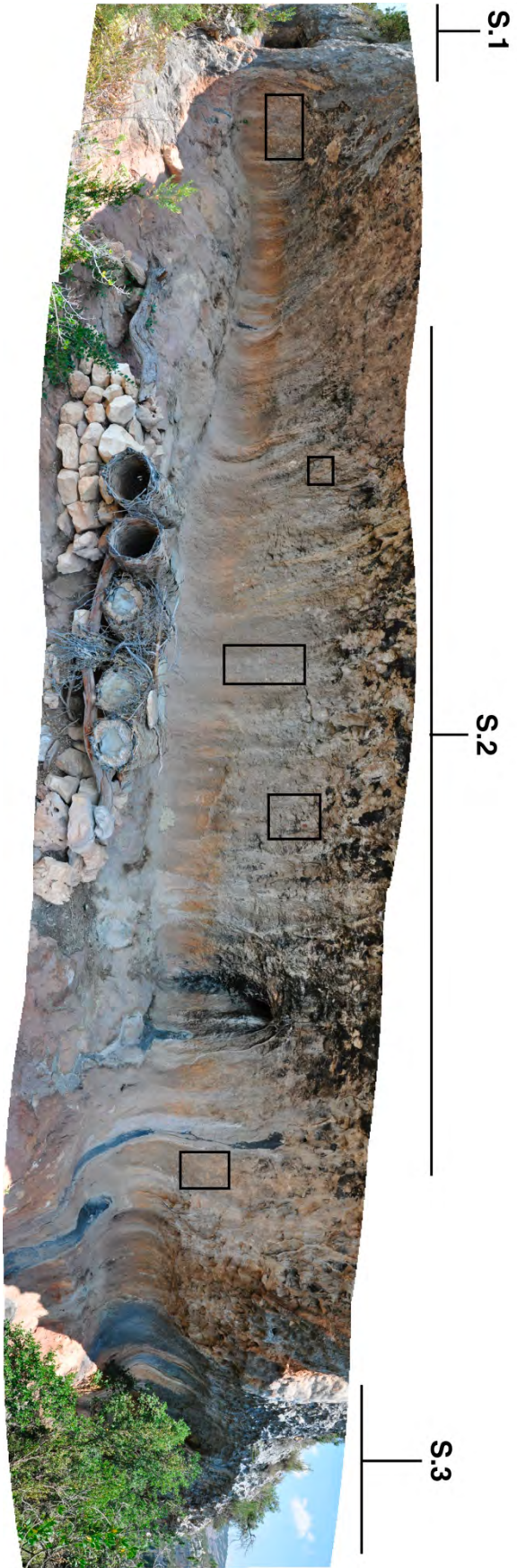


Sector 3

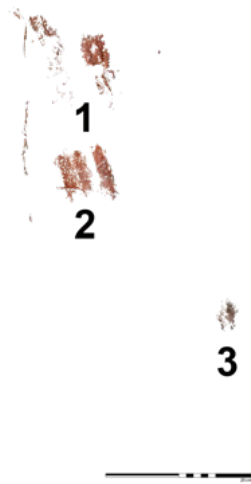
Panel 10

U.G.21: Barra en color rojo, inclinada
hacia la izquierda.

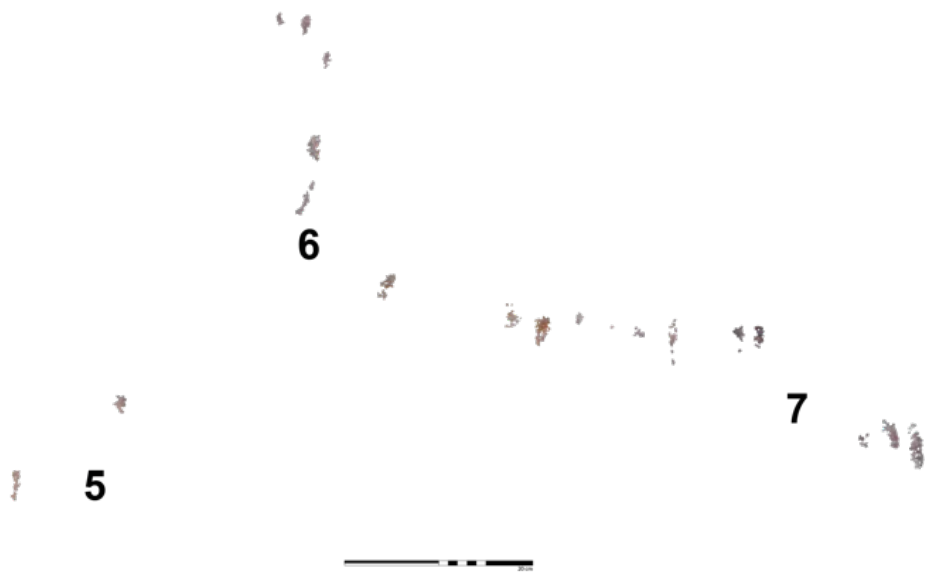




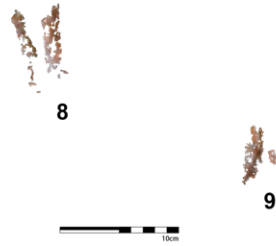
Situación de los sectores pintados.



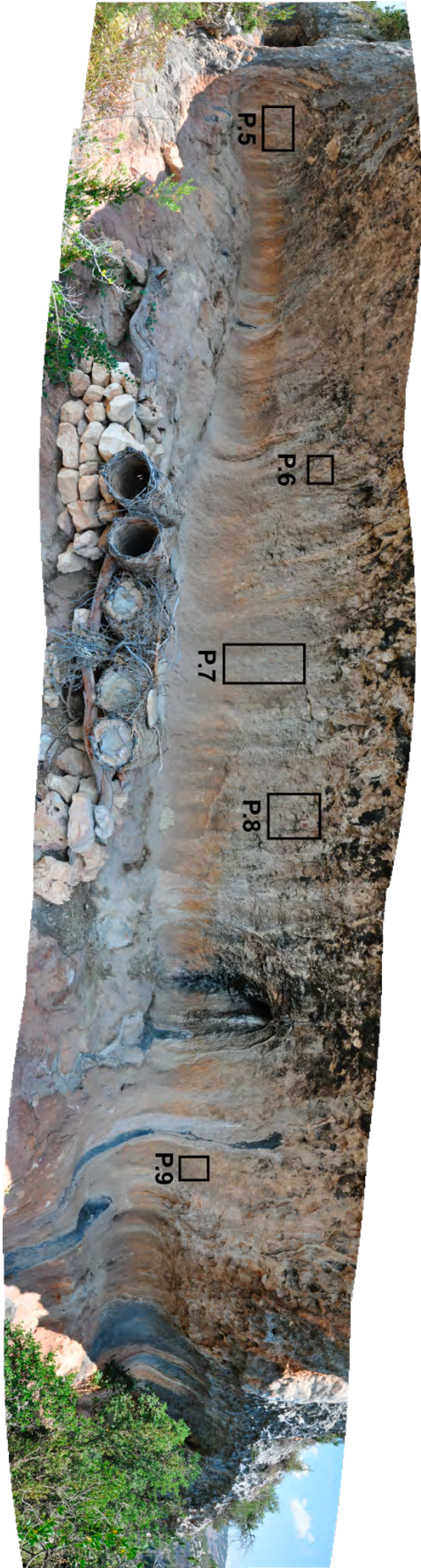
Sector 1. Panel 1, Figuras 1 a 3.



Sector 1. Panel 3.



Sector 1. Panel 4.



Sector 2. Distribución de los paneles.



Sector 2, Panel 7.



14



15



16



17



18



19

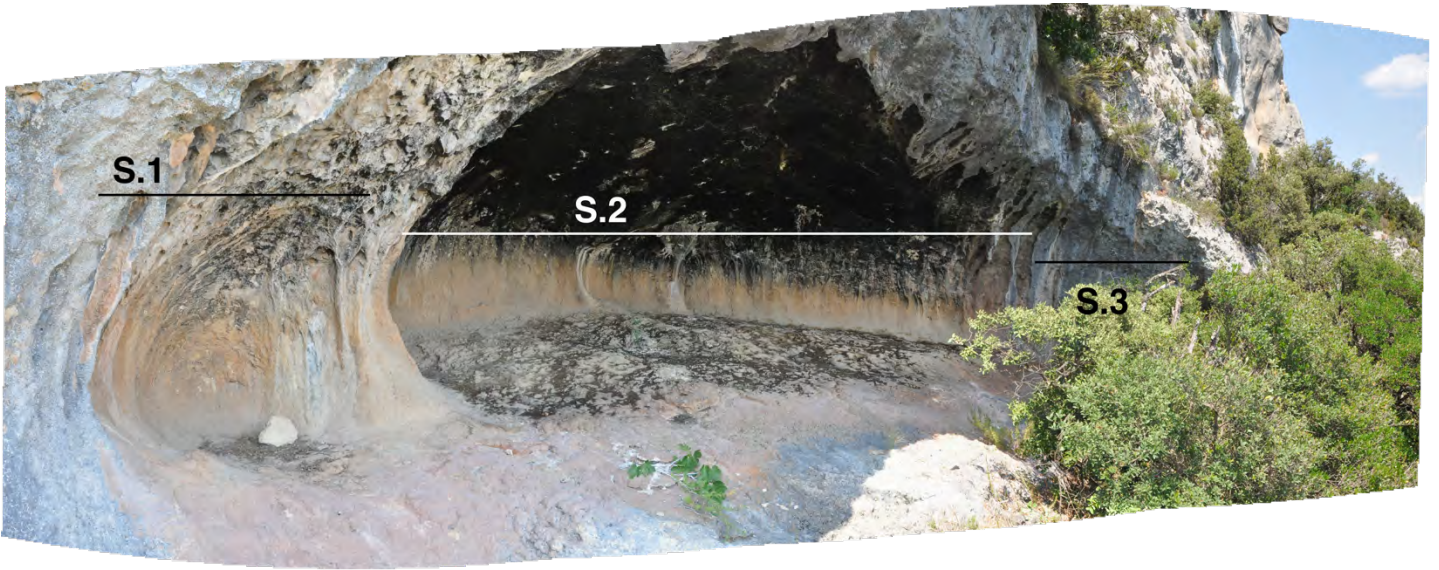
Sector 2, Panel 8.

Bibliografía

Beltrán, A. (1972), *Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)*, *Monografías Arqueológicas*, 13, Zaragoza, Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Zaragoza.

Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, p. 115.

FAJANA DE PERA SUPERIOR



Situación de los sectores pintados.

Término municipal: Lecina (Bárcabo).

Comarca: Sobrarbe.

Altitud: 740

Orientación: sureste.

Localización: Se abre en el mismo cantil rocoso que Lecina Superior, Escaleretas y Gallinero. Se sitúa al sur con respecto a Fajana de Pera, y a mayor altitud que este.

Historia de las investigaciones: Fue descubierto por A. Painaud en el curso de una campaña de prospecciones en el territorio.

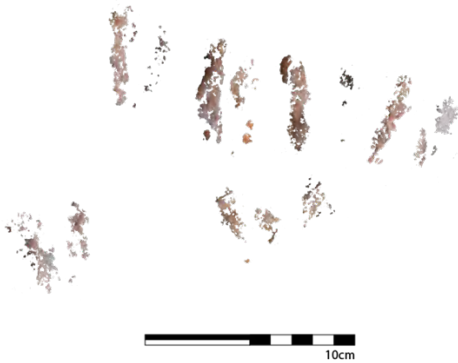
Descripción del abrigo: Es una cavidad de forma alargada, que alcanza los 15 m de desarrollo total y apenas 6 m de profundidad máxima. Se divide en dos lóbulos, uno de ellos de pequeñas dimensiones.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se reparten por todo el desarrollo del abrigo, ocupando la parte media de las paredes. Además de restos inidentificables, el motivo más repetido son las barras, algunas de ellas dispuestas en series. Se identifica también una posible representación antropomorfa, muy degradada y apenas visible.

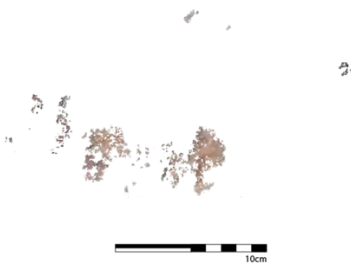
Sector 1

Panel 1

U.G.1: Serie de barras verticales dispuestas en horizontal. En la parte inferior se aprecian varias barras más. Resulta difícil determinar el número exacto, dada la mala conservación del conjunto, muy afectado por las concreciones calcíticas.



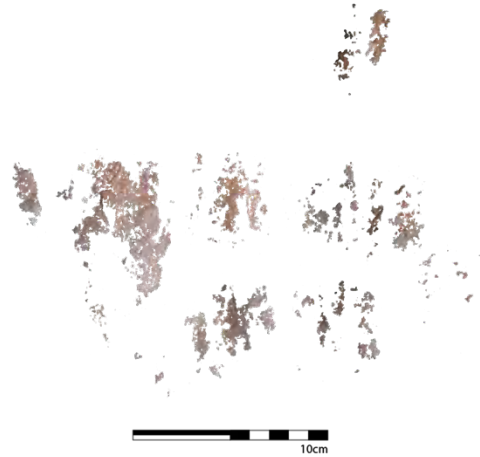
U.G.2: Restos inidentificables. Podría tratarse de la continuación de la serie de trazos U.G.1, pero la mala conservación del motivo impide asegurarlo.



U.G.3: Restos inidentificables, pertenecientes quizá a una barra vertical. Las concreciones calcíticas enmascaran casi completamente el motivo.

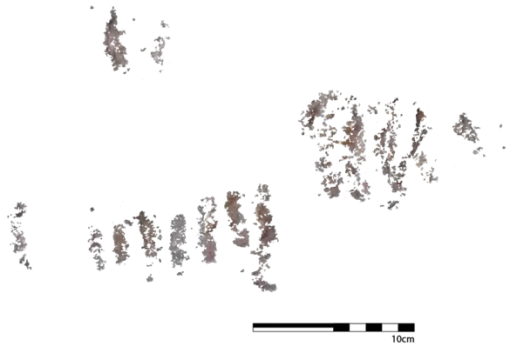


U.G.4: Restos inidentificables. Podrían corresponder a dos series de trazos verticales, semejantes a la U.G.1, pero la mala conservación del motivo impide asegurarlo.



Panel 2

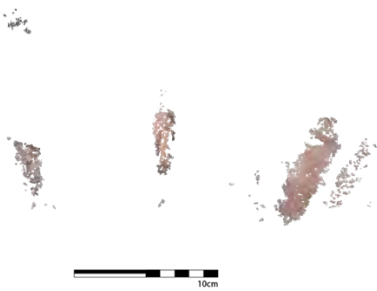
U.G.5: Trazos paralelos entre sí, verticales, distribuidos en tres series horizontales: 2 en la parte superior, 9 en la serie inferior, 5 en la situada a la derecha, si bien el número exacto resulta difícil de determinar dada la mala conservación de la figura, parcialmente enmascarada por las concreciones calcíticas.



Panel 3

U.G.6: Serie de tres barras paralelas entre sí y dispuestas en vertical. La situada más a la izquierda se encuentra afectada por un desconchado en la parte central.

Medidas: 14,3 cm altura; 25,4 cm anchura; 2 cm de grosor de trazo.



Sector 2

Panel 4

U.G.7: Restos inidentificables, muy afectados por la concreción calcítica.



Panel 5

U.G.8: Restos inidentificables, muy afectados por la concreción calcítica.



Panel 6

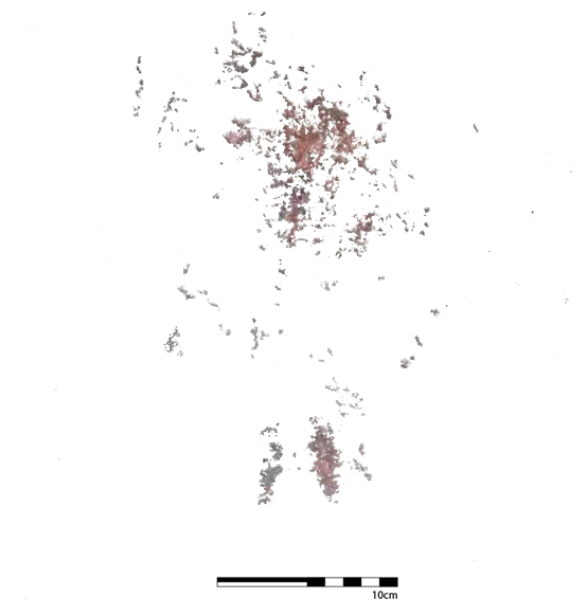
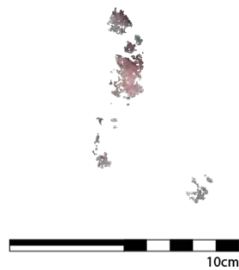
U.G.9: Restos inidentificables, muy afectados por la concreción calcítica y el ennegrecimiento del soporte.



Panel 7

U.G.10: Digitación vertical, afectada por el ennegrecimiento del soporte.

Medidas: 4 cm altura; 1,4 cm anchura.



Panel 8

U.G.11: Restos inidentificables, muy afectados por el ennegrecimiento del soporte y las concreciones calcíticas.



Panel 9

U.G.12: Restos de un posible antropomorfo, del que se conserva parte del torso, muy difuminados, y la parte terminal de las piernas, en ángulo.

Panel 10

U.G.13: Restos inidentificables.

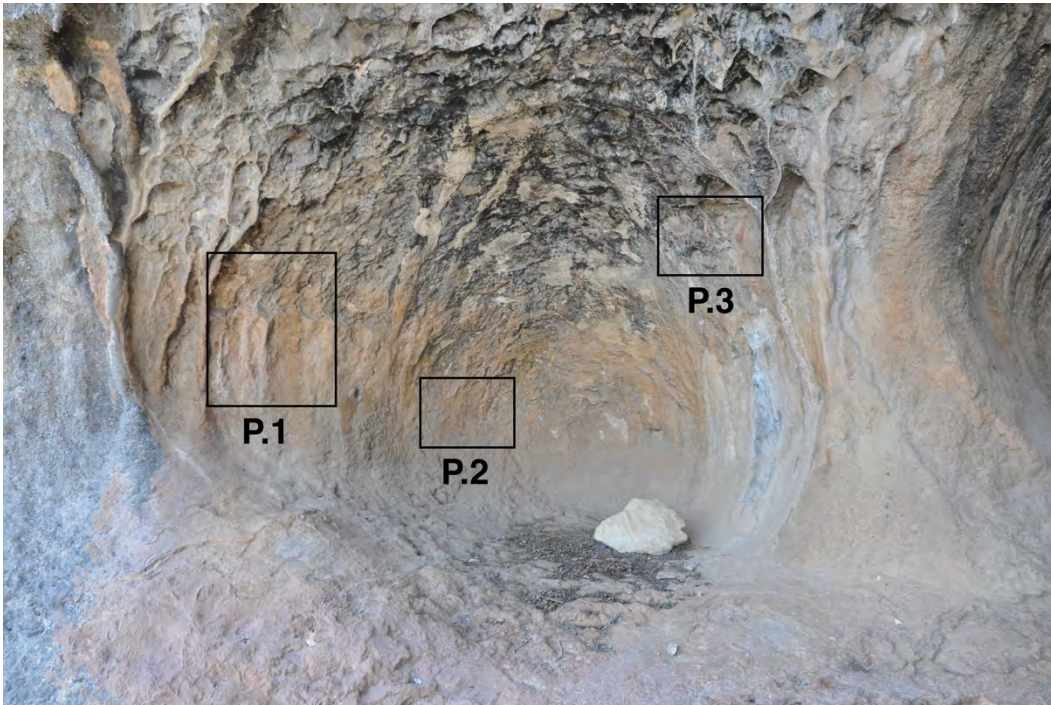


Sector 3

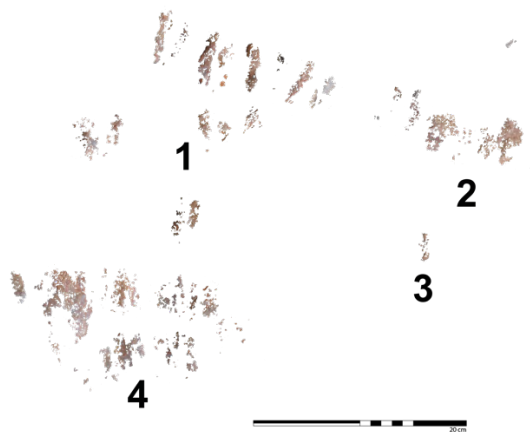
Panel 11

U.G.14: Dos digitaciones, apenas visibles debido al ennegrecimiento del soporte.

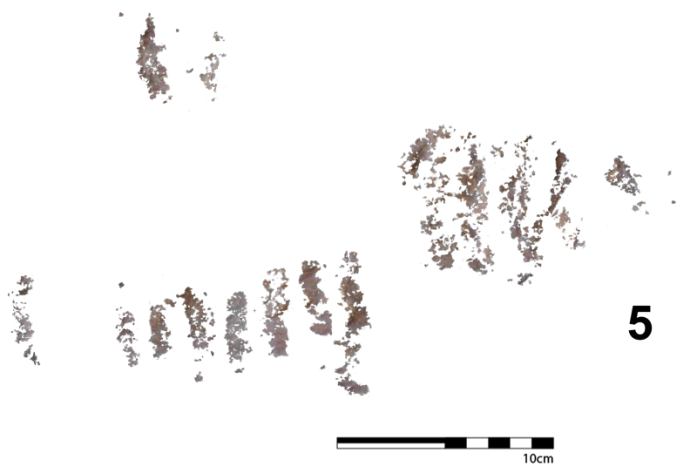




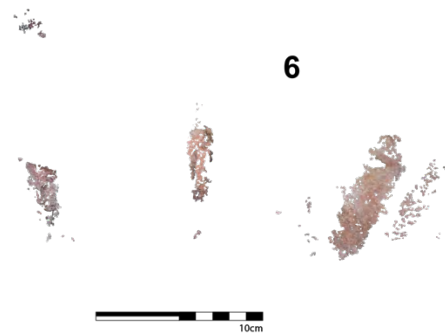
Sector 1. Indicación de paneles.



Sector 1. Panel 1.



Sector 1. Panel 2.



Sector 1. Panel 3.



Sector 2. Distribución de los paneles.



7



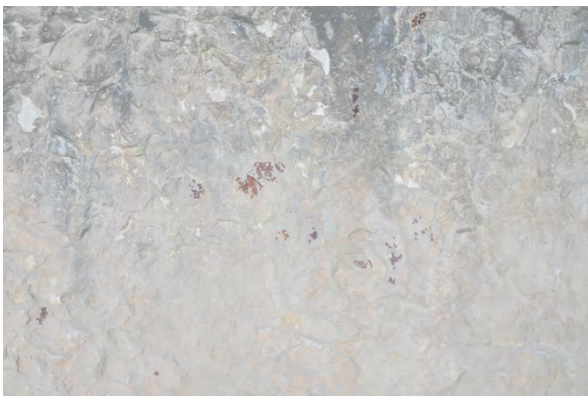
Sector 2. Panel 4.



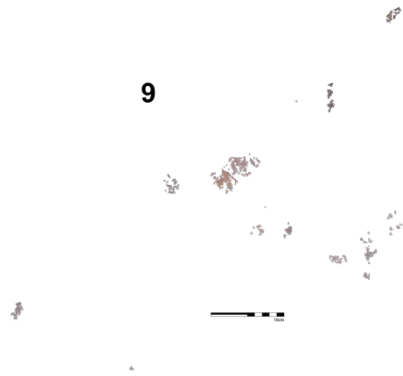
8



Sector 2. Panel 5.



9



Sector 2. Panel 6.



10



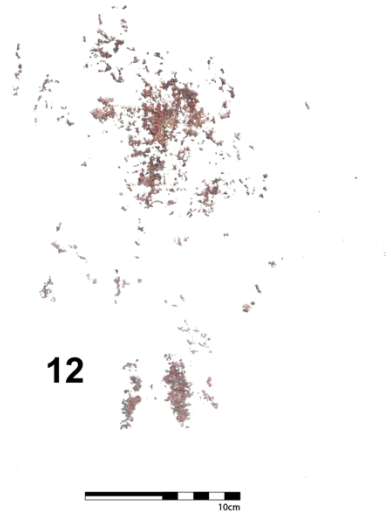
Sector 2. Panel 7.



11



Sector 2. Panel 8.



Sector 2. Panel 9.



Sector 2. Panel 10.



Sector 3. Panel 11.

14



Bibliografía

Beltrán, A. (1972), *Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)*, Monografías Arqueológicas. XIII, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, p. 115.

BARFALUY



Faja Barfaluy.

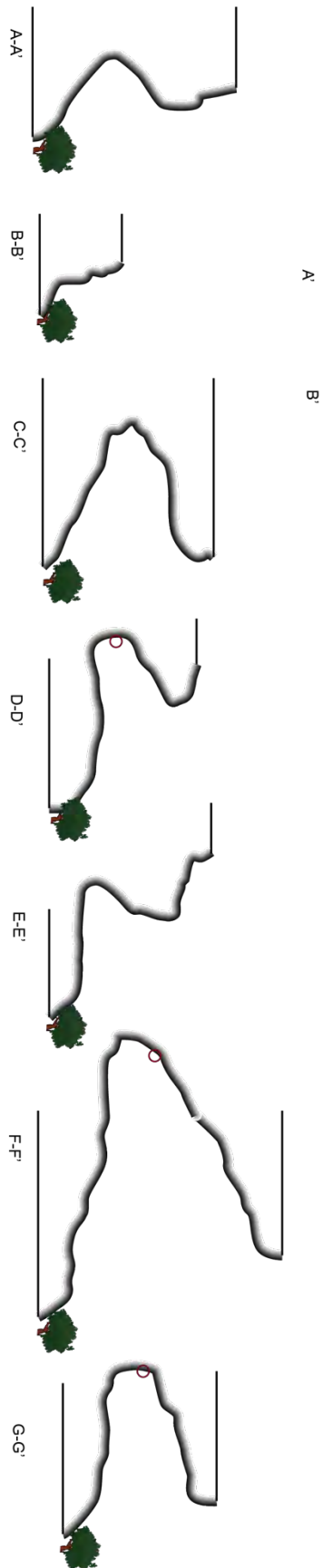
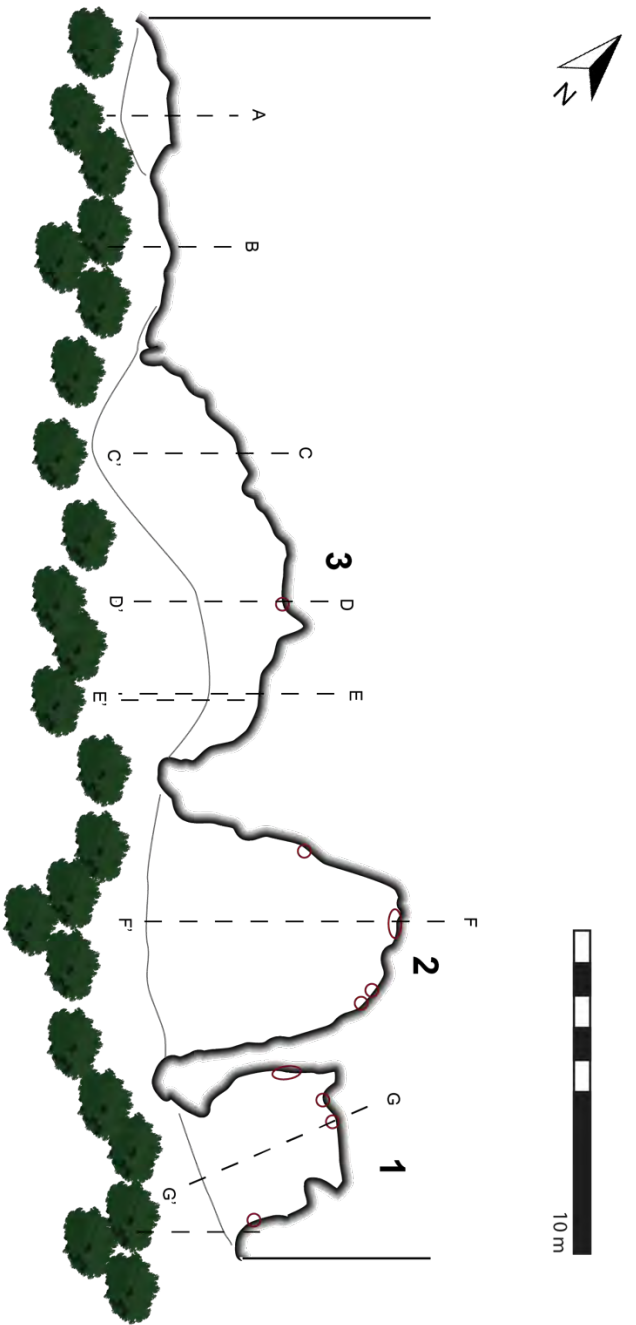
Término municipal: Bárcabo (Lecina).

Comarca: Sobrarbe.

Localización: Los covachos de Barfaluy se abren en la parte superior del cantil calizo que forma la margen izquierda del barranco de La Choca en su tramo terminal, antes de confluir en el Vero. La Choca es el principal afluente del Vero por su margen derecha, aunque el curso está prácticamente seco en la actualidad. Para llegar a los abrigos, desde Lecina se toma la senda de las carboneras, que atraviesa el bosque llamado Selva de Lecina y pasa por la parte alta de la partida de Barfaluy. Buscando los pasos adecuados se accedía antiguamente a esta pequeña faja donde se abren varios covachos, cinco de ellos con pintura. Actualmente, la instalación de una escalera facilita el acceso a las visitas guiadas organizadas desde el Parque Cultural del Río Vero. Además, tres de los abrigos pintados se encuentran protegidos

mediante verjas. Encontramos antiguos arnales para la producción de miel tanto en uno de los covachos pintados (Barfaluy II, donde se han reconstruido varias de estas estructuras a efectos didácticos) como en otros covachos de la partida. Incluso se conserva una larga escala de madera, empleada presumiblemente para acceder a los abrigos colgados. En estas estrechas fajas se instalaron en otro tiempo campos de cultivo, mediante la construcción de bancales de los que hoy en día no se aprecian vestigios. Los abrigos siguen una numeración de este a oeste, con la salvedad de Barfaluy V, que fue descubierto con posterioridad y está situado entre Barfaluy III y IV.

Historia de las investigaciones: Las pinturas de Barfaluy fueron descubiertas por el equipo del Museo de Huesca en una de sus campañas de prospección sistemática. Se publicaron cuatro covachos pintados, ordenados correlativamente del I al IV, en dirección este-oeste (Baldellou *et al.*, 1986-89). En una de nuestras visitas de documentación al conjunto encontramos un abrigo con algunos trazos no documentados, que incluimos ahora en el catálogo con la denominación de Barfaluy V.



Topografía basada en la elaborada por Baldellou *et al.*, 1986-1989.

BARFALUY I

Altitud: 740

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Es el situado más al este y es de tamaño pequeño, 5 m de anchura en la boca y 5 m de profundidad máxima, por 2,7 m de altura. Las pinturas se reparten prácticamente por toda la pared del covacho.

Descripción de las pinturas: Hemos respetado los sectores contemplados en la publicación del conjunto, aunque hemos subdividido algunos motivos mediante el empleo del número seguido de una letra, a efectos de cómputo estadístico. Se distinguen cuatro sectores: el primero ocupa la pared de izquierda (oeste) del covacho y comprende un grupo de motivos técnica y estilísticamente homogéneos, configurando una composición a la que se atribuye un carácter narrativo. Aparecen varios cuadrúpedos indeterminados, con colas y orejas largas, además de antropomorfos con los dedos de manos y pies muy marcados. La parte central del panel aparece ocupada por una escena en la que dos antropomorfos flanquean a un tercero recostado sobre lo que se ha interpretado como narria, que bien podría ser un cuadrúpedo. Además, se aprecian algunas figuras de tipo abstracto. Todos los motivos están pintados en trazo fino y en color rojo vivo y presentan un buen estado de conservación.

Sector 1

En la pared izquierda del panel, agrupa una serie de motivos muy homogéneos en lo que respecta a estilo y cromática, en un rojo muy vivo. Presentan la particularidad de haber sido realizados con algún instrumento de punta fina, como un pincel, lo que resulta poco habitual en los conjuntos esquemáticos.

U.G.1: Motivo complejo integrado por un antropomorfo (1a) y un signo en la parte superior (1b). El antropomorfo presenta una cabeza puntiforme, tronco recto, brazos orientados hacia abajo que terminan en la representación de unos grandes dedos (tres en la izquierda y cuatro en la derecha); las piernas forman un ángulo, en cuyo interior se pintó un punto. Los descubridores lo interpretan como la representación del falo (Baldellou

et al., 1986-89: 68), pero no se aprecia pérdida de pigmento entre el cuerpo y el puntiforme, por lo que no se puede asegurar esta identificación. Las piernas terminan, como los brazos, con la representación de los pies y de grandes dedos, tres por cada pie. Sobre la figura antropomorfa se pintó un signo en forma de “Y” invertida, esto es, un trazo recto que se bifurca en dos en la parte inferior. Como casi todas las figuras del panel, presenta piqueteados modernos que le afectan parcialmente.

Medidas 1a: 6,2 cm altura; 3,7 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.

Medidas 1b: 3,4 cm altura; 1,2 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Cuadrúpedo esquemático orientado a derecha. Toda la figura está realizada mediante trazos finos: uno para el tronco, que se curva hacia abajo y hacia la derecha en el extremo izquierdo para representar la cola, y en el derecho para

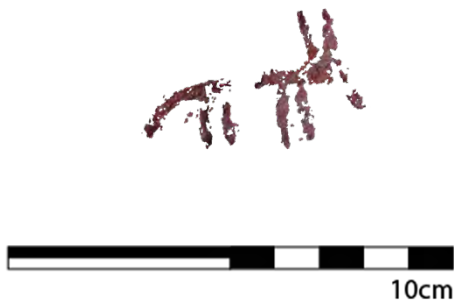
figurar la cabeza o morro, orientado hacia abajo. Cuatro trazos rectos y verticales, agrupados de dos en dos, forman las patas; y otros dos sobre la cabeza figuran cuernos u orejas, la falta de detalle nos impide decantarnos por una u otra interpretación. Como casi todas las figuras del panel, presenta piqueteados modernos que le afectan parcialmente. Presenta una morfología semejante a la figura 3.

Medidas: 2,8 cm altura; 5,7 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



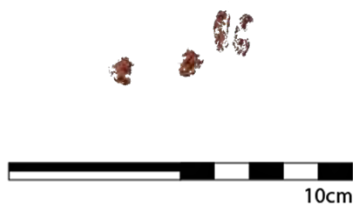
U.G.3: Cuadrúpedo esquemático orientado a derecha, de morfología semejante a la U.G.2, con la diferencia de que su rabo no se curva hacia adentro. Presenta piqueteados modernos que le afectan parcialmente.

Medidas: 3 cm altura; 5 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



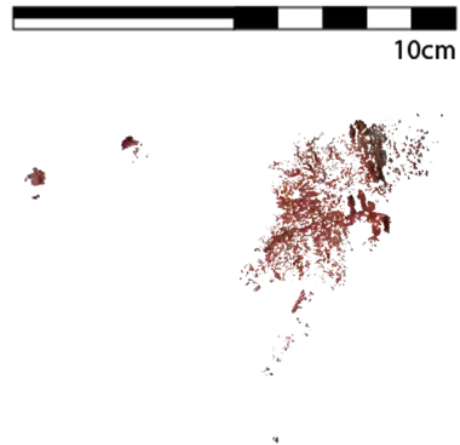
U.G.4: Serie de cuatro puntiformes, dos de ellos en la parte superior y muy próximos entre sí y otros dos en la parte inferior izquierda, un poco más distanciados. Se ubican sobre los motivos zoomorfos 2 y 3.

Medidas: 2,2 cm altura; 4 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



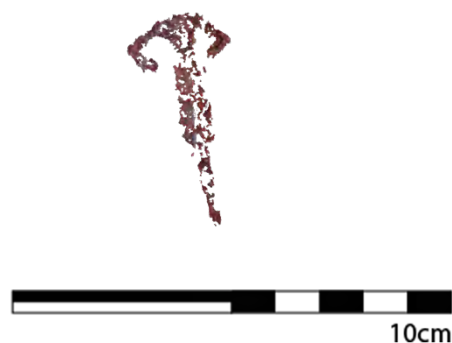
U.G.5: Cuadrúpedo orientado a derecha. Es poco visible debido al corrimiento del pigmento, únicamente pueden distinguirse bien el propio motivo tratando la imagen con *DStretch*. Presenta la misma morfología que los cuadrúpedos 2 y 3. Además, está asociado a dos puntiformes alineados y situados a su izquierda.

Medidas: 3,8 cm altura; 3 cm anchura; 0,28 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Antropomorfo formado por un trazo alargado y de grosor desigual formando el tronco, y un trazo en forma de arco con los extremos apuntados hacia abajo y vueltos hacia la propia figura. Apparently this is its original configuration, no loss of pigment is visible. Like almost all the figures on the panel, it shows modern scratches that partially affect it.

Medidas: 4,8 cm altura; 2,3 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.7: 7a: Antropomorfo esquemático sedente. Un trazo vertical representa cabeza y tronco. Sobre la cabeza, unos pequeños trazos podrían estar figurando

un peinado o tocado. Los brazos se proyectan hacia adelante y terminan en unos dedos muy marcados, como los que se aprecian en la figura 1 y también en la 7c. Un trazo en zigzag, en forma de "M" representa las piernas dobladas. En este caso no se representaron los pies. El antropomorfo se sitúa sobre algún tipo de estructura o de un cuadrúpedo (figura 7b). Se inserta en una escena en la que se incluyen también el antropomorfo 6 y el 7c. Como casi todas las figuras del panel, presenta piqueteados modernos que le afectan parcialmente.

Medidas: 2,1 cm altura; 3,8 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.

7b: Motivo formado por un trazo horizontal alargado, que se dobla hacia abajo en el extremo izquierdo. La parte derecha de la figura está muy afectada por un piqueteado que parece reciente. No obstante, se aprecia un trazo vertical en la parte inferior, que podría ser la parte terminal de la pata delantera; en la parte superior, dos trazos oblicuos parecen figurar orejas o cuernos. Junto a la pata delantera, algunos restos parecen corresponder el trazo recto que, a modo de cabo, uniría la figura 7b con la mano del antropomorfo 7c.

Medidas: 3,2 cm altura; 5,9 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



7c: Representación antropomorfa de morfología comparable a la figura 1. Un trazo alargado representa cabeza y tronco; los brazos se desarrollan hacia abajo y terminan en unas manos con grandes dedos (cinco en la derecha, la izquierda se encuentra perdida como consecuencia de un piqueteado de aspecto moderno, que afecta a casi todas las figuras del panel). Entre las piernas, como en el caso de la figura 1, se pintó un pequeño puntiforme. Las piernas, rectas, terminan en sendos pies, figurados de perfil (lo que proporciona a la figura el aspecto de estar marchando hacia la derecha), y terminados en grandes dedos (cuatro en el pie izquierdo y tres en el derecho). Presumiblemente el trazo situado entre las figuras 7b y 7c partiría de la mano de este antropomorfo, si bien el piqueteado al que se ha aludido ha destruido esta zona del motivo y resulta imposible confirmarlo.

Medidas: 5,6 cm altura; 4,3 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Motivo geométrico complejo formado por dos motivos en “X” o en aspa, o bien un motivo en “V” y otro en “V” invertida superpuesto, y un trazo oblicuo a su derecha. En la publicación del conjunto se indica que se trata de una figura incompleta, donde el resto se ha perdido (Baldellou *et al.*, 1986-1989: 71). Discrepamos en este punto, creemos que esta sería la configuración original de la figura ya que se aprecia de forma nítida el borde de los trazos.

Medidas: 1,6 cm altura; 3 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Motivo en zigzag formado por tres cortos trazos. Como en el caso de la figura 8, creemos que esta sería la configuración original de la figura y que no ha habido

pérdida de pigmento (a diferencia de lo que opinan los descubridores, Baldellou *et al.*, 1986-1989: 71).

Medidas: 0,9 cm altura; 1,4 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G.10a: Restos inidentificables. En la parte superior se aprecia un puntiforme y la parte baja es un trazo de tendencia vertical muy discontinuo.



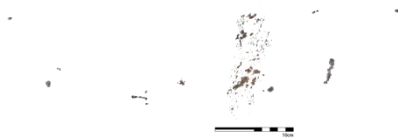
U.G.10b: Restos inidentificables en forma de trazo vertical muy perdido.



U.G.10c: Mancha de color rojo intenso acompañada de otras manchas indeterminables en color anaranjado y muy desvaído.



U.G.10d: Mancha de color anaranjado y trazos diversos en rojo oscuro.



Sector 2

Se sitúa en la zona derecha de la pared del fondo del covacho, igual que el Sector 3, del que fue individualizado por las diferencias cromáticas y estilísticas entre las figuras (Baldellou *et al.*, 1986-89: 72).

U.G.1: Motivo del tipo "ídolo oculado". El pigmento se encuentra muy desvaído y toda la parte central del motivo se ha perdido como consecuencia de un desconchado. El trazo empleado es muy fino. No obstante, se aprecian los trazos necesarios para la identificación de la figura: dos trazos horizontales a modo de cejas, dos puntiformes y un pequeño trazo vertical entre ellos a modo de ojos y nariz y dos series de tres trazos horizontales a cada lado, representando lo que se interpreta habitualmente como tatuajes o decoraciones faciales. Además, por debajo del desconchado aparecen cuatro trazos verticales más o menos paralelos entre sí, que forman parte también del motivo.

Medidas: 10 cm altura; 8,8 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Motivo abstracto formado por dos trazos finos, dispuestos uno junto a otro de forma horizontal. Entre ellos y a un nivel un poco inferior, un puntiforme. En la publicación del conjunto se define el

motivo como restos, pero creemos que se trata de una figura terminada, ya que no se aprecia pérdida de pigmento. No responde a ninguno de los tipos característicos del Arte Esquemático.

Medidas: 1,3 cm altura; 6,2 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



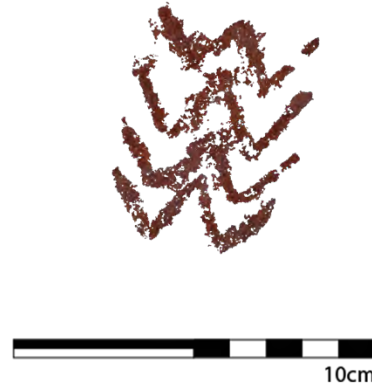
Sector 3

Inmediatamente a la derecha de los motivos del sector 2 y ocupando la misma pared del covacho.

U.G.1: Motivo complejo formado por una serie cuatro zigzags en forma de "W" dispuestos verticalmente. Presenta el mismo color rojo intenso que las figuras del panel 1 y, como ellas, tiene una mancha rojiza en torno al trazo de la figura propiamente dicho. La figura está afectada parcialmente por piqueteado moderno. Los descubridores lo identifican como un

posible ramiforme, aunque no presenta el vástago central característico de este motivo (Baldellou *et al.*, 1986-1989: 73).

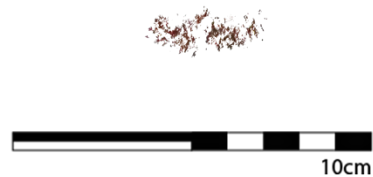
Medidas: 6,9 cm altura; 5,8 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.



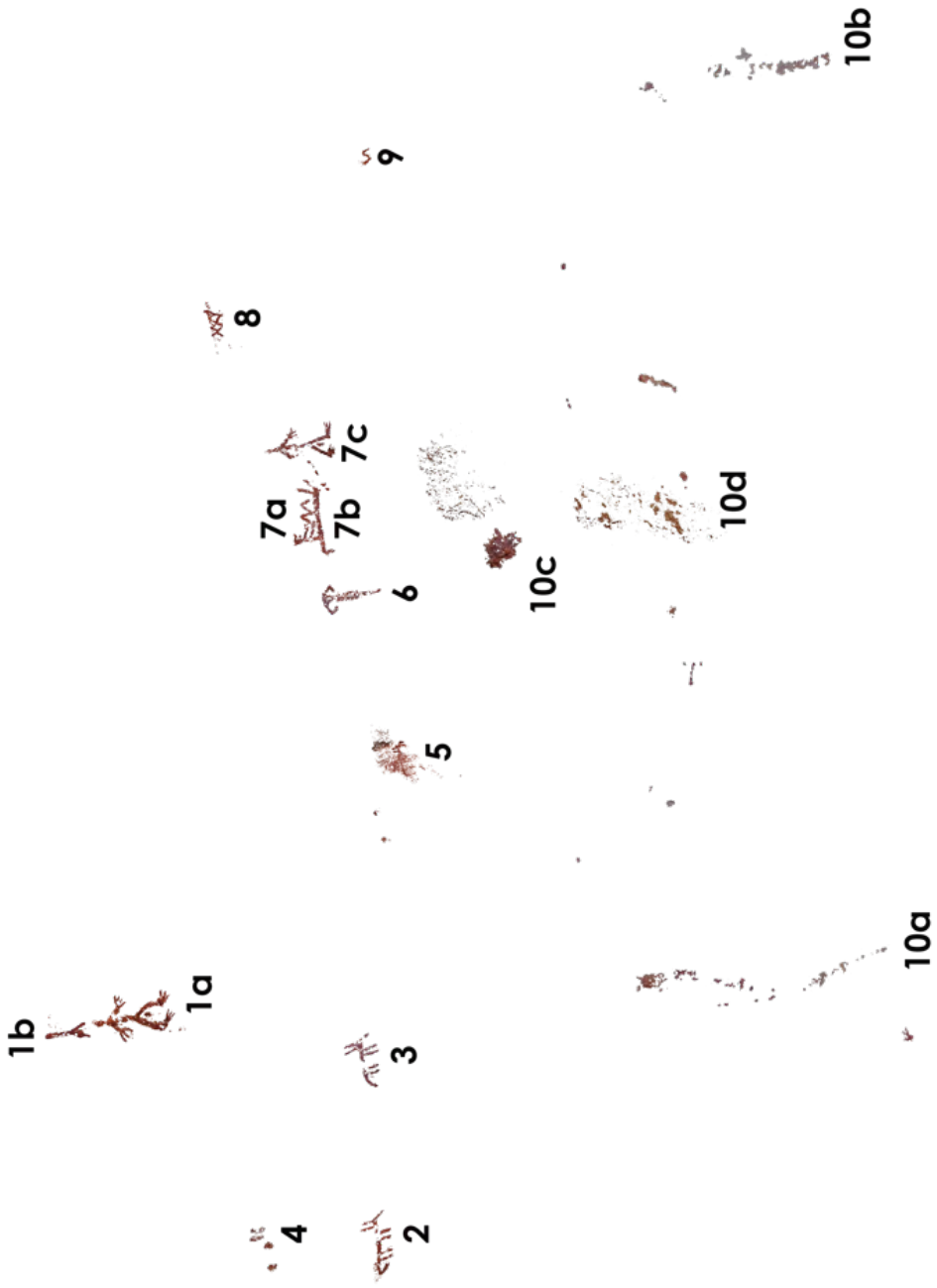
Sector 4

Comprende un único resto de pigmento, aislado del resto de motivos del covacho. Se ubica junto a la boca de la cavidad.

U.G. 1: Restos indeterminables formando un pequeño trazo horizontal muy discontinuo.



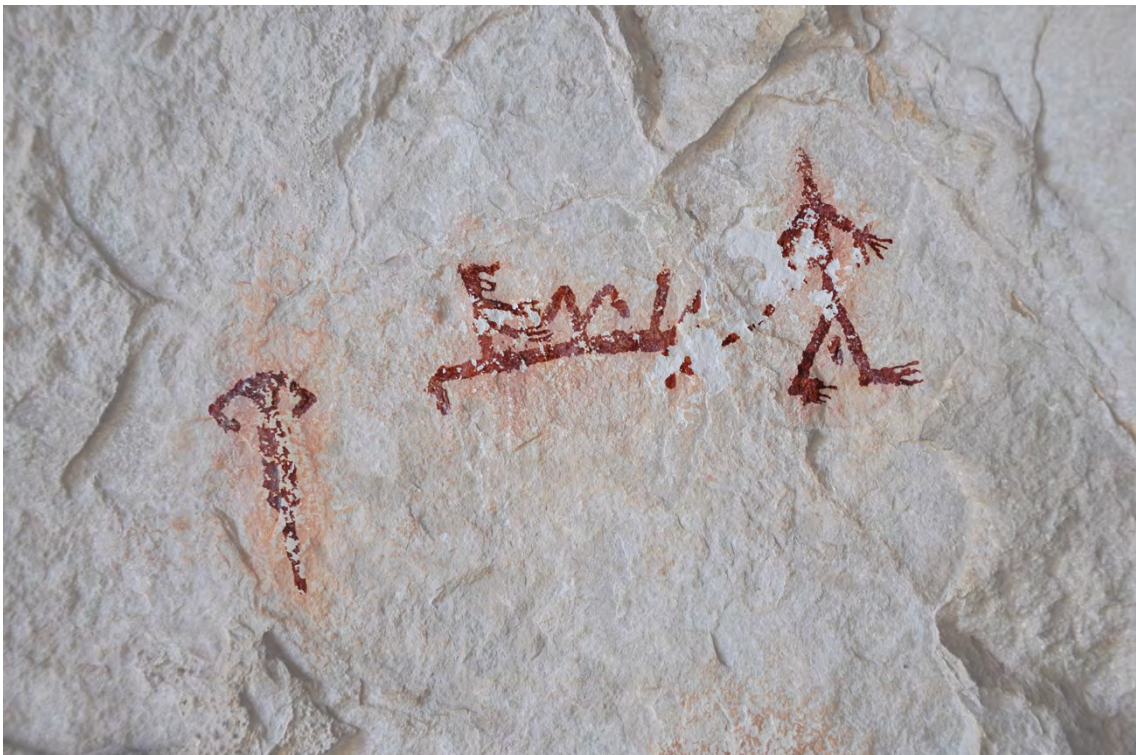




Barfaluy I. Sector 1b.



Barfaluy I. Sector 1b. Detalle figuras 2, 3 y 4.



Barfaluy I. Sector 1b. Detalle figuras 6, 7a, 7b y 7c.



Barfaluy I. Sectores 2 y 3.



Barfaluy I. Detalle de la U.G.2.1.

BARFALUY II



Altitud: 740

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Continuando la faja en dirección oeste encontramos el segundo conjunto. La cavidad presenta unas dimensiones de 8,5 m de anchura en la boca, 8 m de profundidad máxima y 3,8 m de altura. El covacho fue empleado como arnal para la producción de miel; actualmente se han reconstruido algunas de estas estructuras de cañizo y se ha instalado un panel explicativo para los visitantes.

En este caso la descripción de los sectores se realiza de derecha a izquierda del covacho (de este a oeste), nuevamente siguiendo la publicación monográfica del conjunto.

Descripción de las pinturas: Se distinguen cuatro sectores. Los sectores 1 a 3 ocupan la pared del fondo del covacho, mientras que el Sector 4 se ubica en la pared izquierda (oeste). El Sector 1, en el extremo derecho de la pared del fondo, comprende dos motivos antropomorfos y una mancha indeterminable. El Sector 2, inmediatamente a su izquierda, comprende únicamente una mancha informe. El Sector 3 se sitúa en un espacio preeminente, ocupando la parte central de la pared. Se divide en tres paneles: el panel 1 se sitúa dentro de

un pequeño rebaje natural en la pared e incluye motivos de tipo abstracto, entre ellos dos cruciformes; el panel 2 ocupa otra oquedad y los motivos parecen seguir una cierta distribución vertical. Además de un posible motivo antropomorfo, el resto de figuras son de tipo geométrico-abstracto. Los motivos de los paneles 1 y 2 presentan homogeneidad técnica y cromática, estando realizados en trazo fino y en color rojo vivo. El panel 3, situado a la izquierda del Sector, agrupa tres motivos próximos entre sí pero formalmente muy diferentes, una mancha, un antropomorfo incompleto y un cuadrúpedo indeterminado. El sector 4 comprende únicamente una digitación aislada, en la pared oeste de la cavidad.

Sector 1

U.G.1: Motivo complejo formado por una figura antropomorfa situada sobre un elemento indeterminable de tipo pectiniforme. El antropomorfo se ha representado mediante un trazo recto figurando el tronco, que se redondea en la parte superior para representar la cabeza y se prolonga por encima de esta para dar forma a un tocado o adorno. Los brazos aparecen en sentido recto ascendente y en la parte terminal presentan algún tipo de adorno suspendido. La parte inferior del motivo plantea varias posibilidades de identificación; los propios descubridores plantearon que el pectiniforme sería un cuadrúpedo, sobre el cual va montado el antropomorfo. En ese caso, no se habrían figurado las extremidades inferiores del antropomorfo. Tampoco se descartaba que pudiese tratarse de una representación de las extremidades inferiores, de las que colgaría algún tipo de adorno, y el falo en la parte central. Añadimos la posible

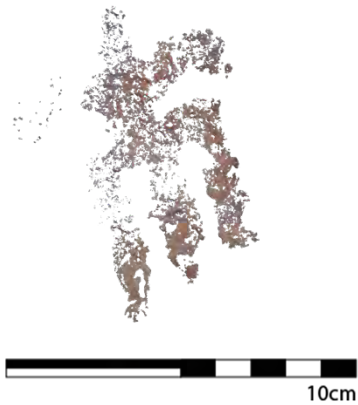
identificación como una estructura sobre la que se situaría el antropomorfo, del tipo que se ha clasificado en otras estaciones decoradas como “altar”, aunque sin atribuirle esta interpretación en nuestro caso. La figura se ubica en una zona en la que se ha producido un desprendimiento previo del soporte.

Medidas: 13,4 cm altura; 8,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

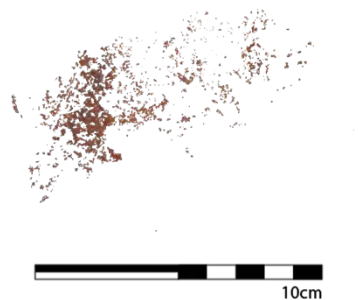


U.G.2: La figura es difícilmente visible debido a la pérdida de pigmento y al hecho de estar parcialmente velada por una concreción calcárea. Se ubica, como la

figura 1, en el interior de un desconchado. Se trata de un motivo antropomorfo que responde en líneas generales al tipo golondrina, con la salvedad de presentar un tipo de gorro o tocado, en forma de trazo horizontal. El trazo que representa el cuerpo es recto y no sobrepasa la longitud de las extremidades superiores, figuradas mediante un trazo en forma de herradura. Medidas: 9 cm altura; 6,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Restos indeterminables, en color rojo anaranjado.



Sector 2

Inmediatamente a la izquierda del sector 1.

U.G.1: Restos indeterminables. Un trazo vertical en rojo oscuro parece

superponerse a trazos anaranjados anteriores.



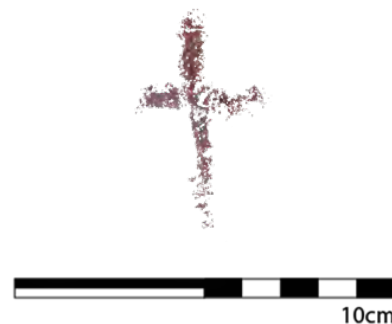
Sector 3

Ocupa la zona central de la pared del fondo del covacho.

Panel 1

U.G.1: Motivo cruciforme ubicado en un desconchado del soporte de morfología ovalada. El vástago vertical es más largo que el horizontal. El motivo se encuentra parcialmente afectado por piqueteado moderno.

Medidas: 5,8 cm altura; 3,3 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



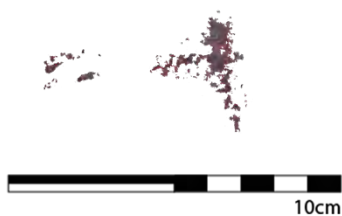
U.G.2: Cuatro trazos verticales paralelos entre sí, de distinta longitud (más cortos

los dos de la izquierda). Son apenas visibles por tener poca carga de pigmento y por haber sido realizados sobre una superficie rugosa, que determina la discontinuidad del trazo.

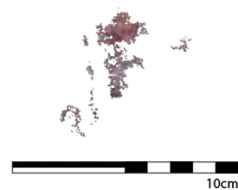
Medidas: 11,5 cm altura; 11,5 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Restos indeterminables. Aparece inmediatamente por encima del motivo 4, con el que podría estar relacionado. Ambos están pintados en el interior de un gran desconchado del soporte.



U.G.4: Restos indeterminables. Aparece inmediatamente por debajo del motivo 3, con el que podría estar relacionado. Ambos están pintados en el interior de un gran desconchado del soporte.



Panel 2

U.G.1a: Motivo antropomorfo esquemático integrado por un trazo vertical figurando cabeza y cuerpo y extremidades superiores e inferiores en forma de ángulo apuntado hacia arriba. El trazo que forma el cuerpo se prolonga por la parte superior, donde se superpone un tercer ángulo apuntado hacia arriba, en este caso más abierto. Ningún detalle nos permite indicar si se trata de una representación de un segundo par de extremidades superiores o bien la figuración de un tocado o algún tipo de gorro. Recogemos también la interpretación de los descubridores, quienes identificaron el ángulo superior como los brazos y el situado inmediatamente por debajo, como representación de los senos, tratándose por tanto de una representación femenina (Baldellou *et al.*, 1986-1989: 75).

Medidas: 24,4 cm altura; 12,8 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



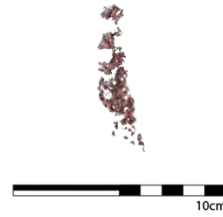
U.G.1b: Barra vertical situada en la parte superior derecha del antropomorfo 1a. En la publicación del conjunto se indican como un único motivo (1a y 1b), pero hemos preferido asignarles identificadores independientes ya que no existe contacto físico entre ambos y no estamos seguros de que la barra forme parte del antropomorfo.

Medidas: 11,2 cm altura; 1 cm anchura.

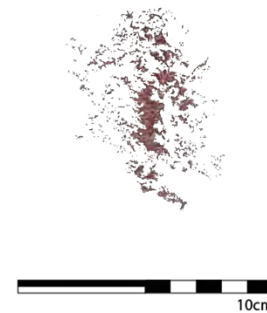


U.G.2: Barra vertical. El trazado es bastante discontinuo, por la forma de aplicación del pigmento y no por una degradación del mismo. Se encuentra ligeramente afectada por un piqueteado de aspecto reciente.

Medidas: 6,8 cm altura; 1,7 cm anchura.



U.G.3: Mancha informe en la misma coloración rojo intenso que presentan la mayoría de las figuras del panel.



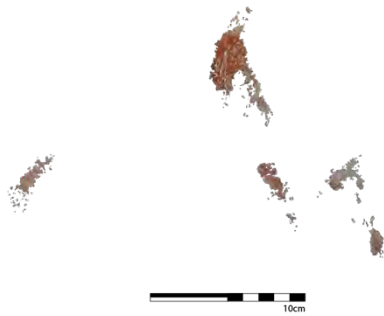
U.G.4: Serie vertical de dos barras dispuestas en oblicuo y paralelas entre sí. Presentan una longitud desigual.

Medidas: 11,2 cm altura; 3,2 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Restos indeterminables. Presentan una coloración anaranjada, en contraste con el color rojo intenso del resto de las figuras del panel. Podría aventurarse que

se trata de los restos de un zigzag, pero el motivo se encuentra muy perdido y la identificación no es segura. La parte superior de la figura aparece infrapuesta al motivo 1b (barra vertical).



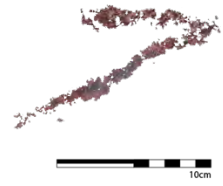
U.G.6: Motivo abstracto en “Y”. El trazo central sobresale ligeramente por encima del ángulo formado por los trazos de la parte superior.

Medidas: 12,2 cm altura; 8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



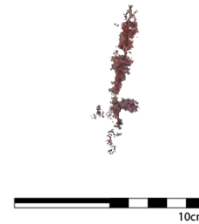
U.G.7: Motivo abstracto en forma de ángulo apuntado hacia la derecha, siendo el trazo inferior más largo que el superior.

Medidas: 8,1 cm altura; 13,2 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Motivo cruciforme formado por un trazo vertical alargado y otro trazo corto que lo cruza perpendicularmente en la parte inferior, y que se encuentra muy perdido en la zona izquierda.

Medidas: 7,8 cm altura; 2,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

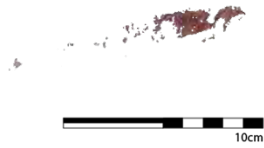


U.G.9: Motivo en forma de cayado, un trazo vertical que se curva hacia la izquierda en la parte superior.

Medidas: 10,2 cm altura; 3,2 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.

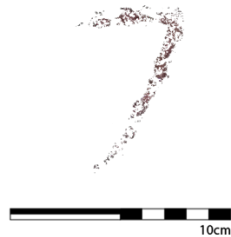


U.G.10: Trazo recto dispuesto de forma oblicua. Se encuentra bastante afectado por piqueteados de aspecto reciente.



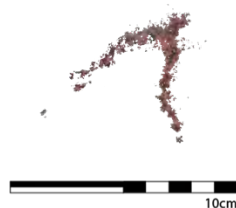
U.G.11: Motivo en forma de ángulo con el extremo apuntado hacia la parte superior derecha. El trazo inferior es más largo que el superior. El motivo se encuentra aislado en la parte superior izquierda del panel.

Medidas: 7,4 cm altura; 4,4 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



U.G.12: Motivo en forma de ángulo con el extremo apuntado hacia la parte superior derecha. El trazo de la derecha es más largo que el de la izquierda, aunque el izquierdo se encuentra junto a un desconchado y podría haber tenido una longitud mayor originalmente. El motivo se encuentra aislado en la parte superior derecha del panel.

Medidas: 5,7 cm altura; 6,3 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.

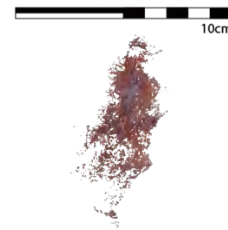


Panel 3

Ocupa una pequeña oquedad en la pared del fondo del covacho, de desarrollo vertical.

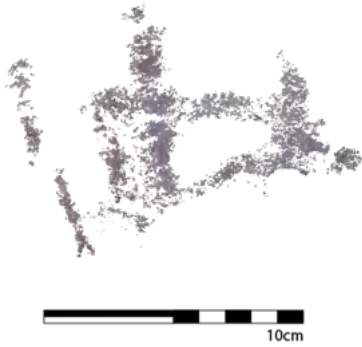
U.G.1: Mancha informe en color rojo intenso, ocupando la parte superior derecha del panel.

Medidas: 8,3 cm altura; 3,5 cm anchura.



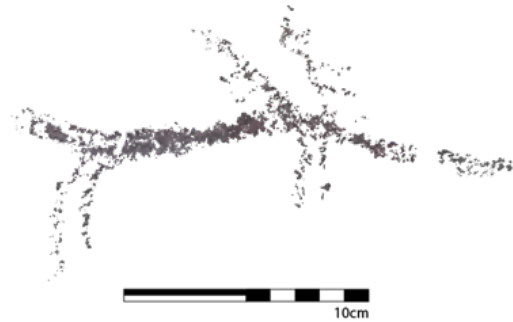
U.G.2: Motivo antropomorfo incompleto a causa de un desconchado. Se conserva únicamente la parte superior de la figura, formada por un trazo vertical figurando cabeza y tronco, y un trazo horizontal curvado hacia abajo en el extremo izquierdo, representando las extremidades superiores. A ambos lados encontramos restos asociados al antropomorfo, un trazo vertical a la izquierda y restos indeterminables a la derecha. La destrucción de la parte inferior del motivo impide hacer mayores precisiones.

Medidas: 9,6 cm altura; 13,8 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Cérvido orientado a derecha. Está realizado con trazo muy fino, es una figuración tosca y desequilibrada, con un morro excesivamente alargado. Un mismo trazo figura cabeza, tronco y cola, curvada hacia arriba. Los cuernos son dos trazos oblicuos inclinados hacia la izquierda, con varios trazos en sentido perpendicular a ellos y orientados hacia fuera, apenas visibles. En la publicación del conjunto se plantea la posibilidad de que el morro alargado correspondiera en realidad a la representación de algún tipo de cuerda (Baldellou *et al.*, 1986-1989: 78); no obstante, ningún otro detalle permite apoyar esta hipótesis.

Medidas: 11 cm altura; 20,3 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.

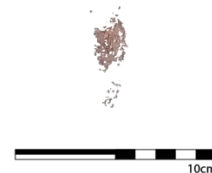


Sector 4

El único motivo situado en la pared izquierda de la cavidad es una digitación apenas visible por lo perdido del pigmento.

U.G.1: Digitación en color rojo anaranjado.

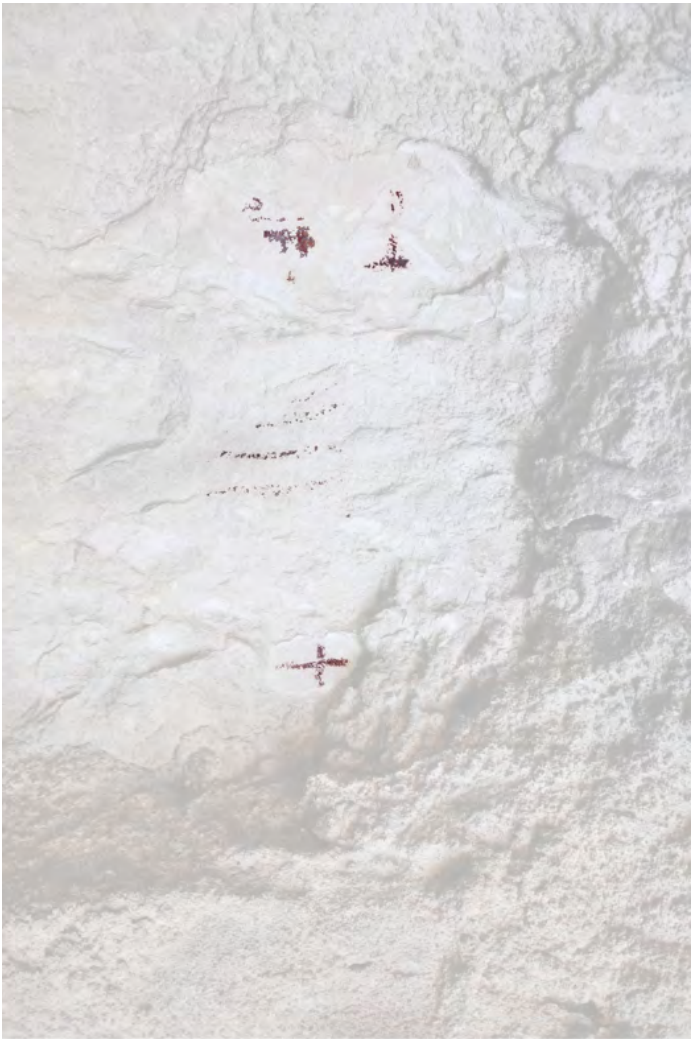
Medidas: 4,7 cm altura; 1,7 cm anchura.



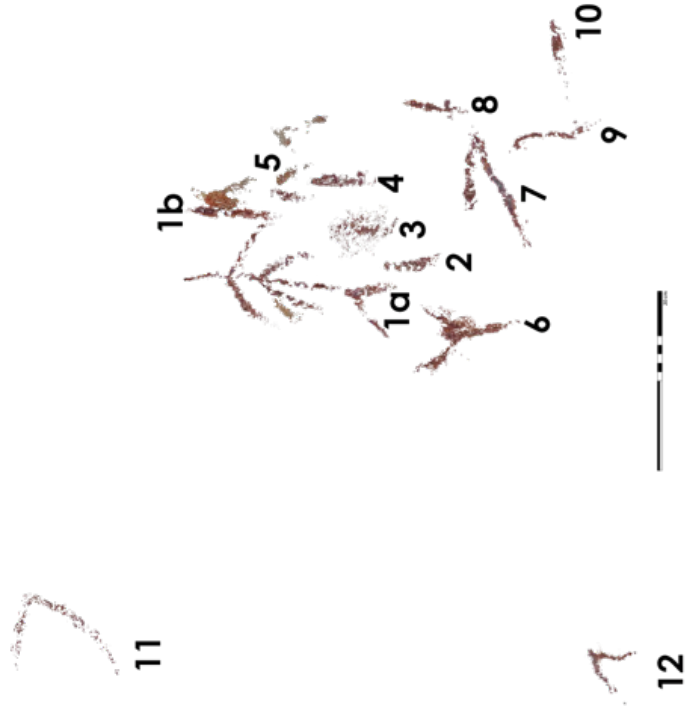


Barfaluy II. Sector 1.





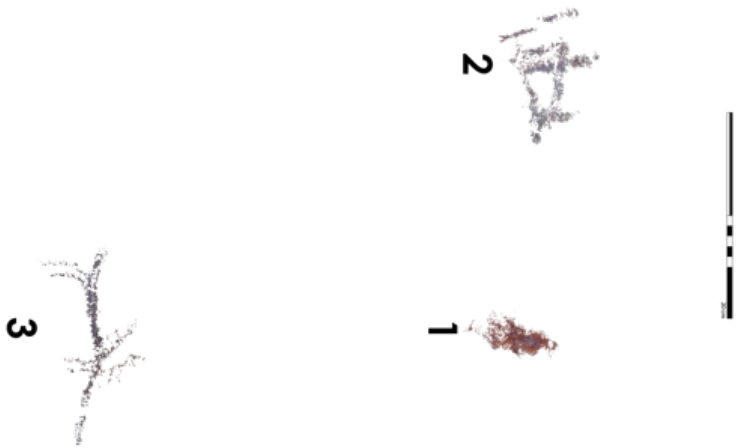
Bartaly II. Sector 3. Panel 1.



Barfaluy II. Sector 3. Panel 2.



Barfaluy II, Sector 3, Panel 3.



BARFALUY III



Vista general del abrigo.

Altitud: 740

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: La siguiente oquedad en dirección oeste presenta también pinturas. Se trata de un abrigo y no de un covacho propiamente dicho, por lo que las pinturas están mucho más expuestas y por tanto más degradadas, al punto de que son escasamente visibles en la actualidad. El abrigo presenta un desarrollo longitudinal de 13 m, por 3 m de profundidad en la zona donde se ubican las pinturas y 2 m de altura máxima.

Descripción de las pinturas: En este caso todas las figuras fueron realizadas en color negro. Siguiendo la propuesta del equipo del Museo de Huesca, dividimos las representaciones en tres sectores. El primero ocupa la parte superior derecha del panel, la más afectada por la proliferación de microorganismos, favorecida por la humedad (Baldellou *et al.*, 1986-89: 79). El sector 2 comprende un grupo de 6 cápridos dispuestos en serie horizontal, vueltos a izquierda, además de un posible cáprido de dimensiones mayores y situado en la parte superior. El sector 3, cuya conservación es muy deficiente, agrupa varios posibles cuadrúpedos, esta vez siguiendo una disposición tendente a la verticalidad. En general las filtraciones de agua han provocado el borrado o la veladura casi total de los pigmentos.

Sector 1

Se encuentra en el extremo derecho del abrigo, muy afectado por la proliferación de líquenes que han ennegrecido el soporte y hacen que la pintura sea apenas visible.

U.G.1: Motivo complejo de tipo abstracto. El ennegrecimiento del soporte en esta zona impide discriminar con precisión el pigmento del soporte, pero creemos distinguir un motivo de tendencia circular, discontinuo y perdido en ambos laterales. Varios trazos verticales atraviesan el motivo y se prolongan por la parte inferior del mismo, resultando imposible contabilizarlos. No conocemos paralelos para este motivo. En la parte superior izquierda aparece un motivo formado por un trazo horizontal del que parten dos cortos trazos verticales, y que podría interpretarse quizá como un zoomorfo. No descartamos totalmente la hipótesis propuesta por el equipo del Museo de Huesca, según la cual la parte inferior del motivo sería la representación de un zoomorfo y la parte superior un antropomorfo, aunque la observación detallada de la figura y el tratamiento digital de la imagen nos hacen inclinarnos por una identificación diferente.

Medidas: 20,5 cm altura; 21,9 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



Sector 2

A la izquierda del sector 1 encontramos este grupo de figuras, varios cápridos alineados en la parte inferior y un único cérvido, muy degradado, en la parte superior derecha.

U.G.1: Cérvido orientado a derecha. Es reconocible únicamente gracias a la ostentosa cornamenta rameada que se observa en la parte superior, ya que sólo se conserva esta zona y un trazo arqueado que suponemos el cuerpo del animal. El resto de la figura se ha perdido o se confunde con el soporte, muy ennegrecido en este punto y afectado por las coladas calcíticas.

Medidas: 10 cm altura; 9,3 cm anchura.



U.G.2: Grupo de seis cápridos orientados a izquierda. Se encuentran muy afectados por una concreción calcárea, que ha borrado o velado parte de los motivos. Cabe pensar que haya más pinturas en la parte cubierta por una concreción más densa. Cuatro aparecen alineados y los otros dos aparecen uno junto a otro en un nivel un poco superior. Todos ellos presentan una morfología semejante, con un trazo recto figurando el tronco, que se curva hacia arriba en el tramo final para representar la cola; cuatro trazos rectos, agrupados de dos en dos, para representar las patas; y cuernos curvados hacia atrás.

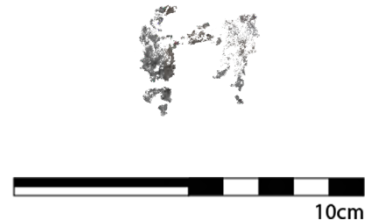
U.G.2a:

Medidas: 3,5 cm altura; 3,9 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



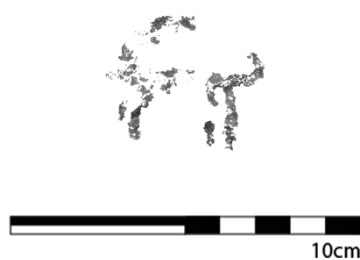
U.G.2b:

Medidas: 3,2 cm altura; 3,4 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G..2c:

Medidas: 3,8 cm altura; 4,5 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G..2d:

Medidas: 3,9 cm altura; 3,7 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G..2e:

Medidas: 3 cm altura; 2,5 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.2f:

Medidas: 2,9 cm altura; 2,5 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



Sector 3

Son las pinturas situadas en el extremo izquierdo del conjunto. Su visibilidad es francamente mala, ya que esta parte de la pared está muy afectada por una colada estalagmítica. Dado que nuestro calco difiere sustancialmente del publicado por los descubridores, hemos optado por dar

nuestra propia numeración a los motivos identificados.

U.G.1: Restos indeterminables.



U.G.2: Cuadrúpedo indeterminado, vuelto a izquierda. Presenta una morfología semejante a los cápridos del sector 2, pero sólo un engrosamiento a modo de cabeza nos indica que está vuelto a izquierda.

Medidas: 2,8 cm altura; 4 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Cuadrúpedo vuelto a izquierda. Presenta una morfología semejante a los cápridos del sector 2, pero sólo un engrosamiento a modo de cabeza nos indica que está vuelto a izquierda. Resulta muy difícil discriminar el pigmento del soporte.

Medidas: 3,4 cm altura; 3,2 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Restos de cuadrúpedo indeterminado. Se conservan únicamente las cuatro patas, finos trazos verticales, y los cuartos traseros.

Medidas: 2,5 cm altura; 2,6 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



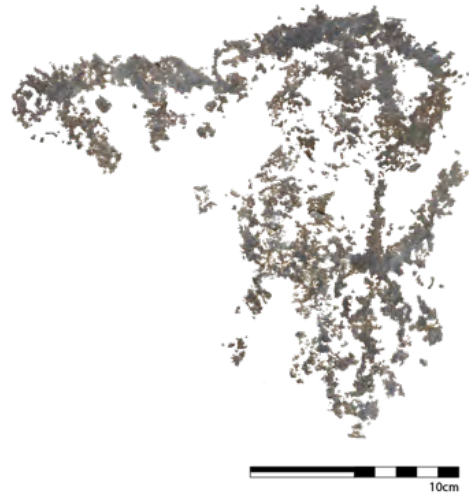
U.G.5: Restos de un posible cuadrúpedo. Sólo se conserva el cuerpo, muy

fragmentario, y restos de una pata delantera y otra trasera.

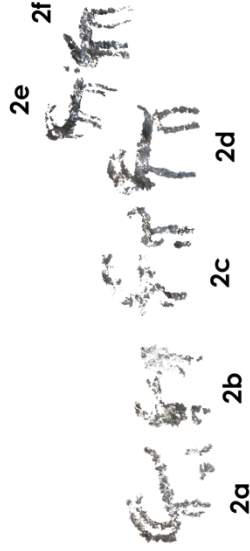
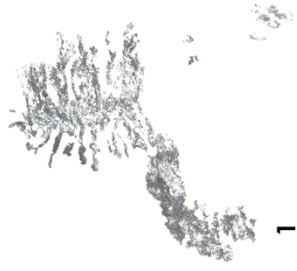


U.G.6: Restos indeterminables. Un trazo sinuoso parece sugerir la representación de un cuerno, pero al no conservarse ningún otro elemento no podemos precisar si la identificación es correcta.





Barfaluy III. Sector 1.



Barfaluy III. Sector 2.



Barfaluy III. Sector 3.

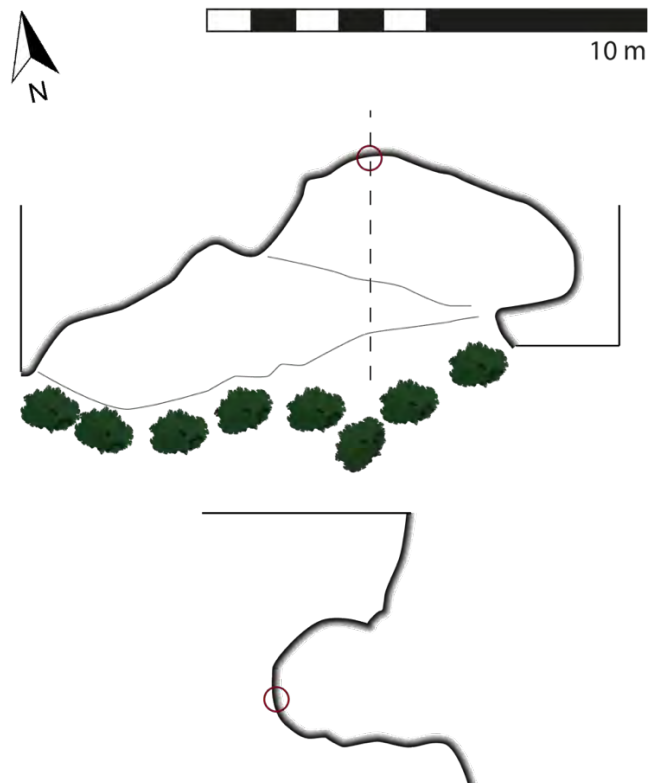
BARFALUY IV



Barfaluy IV. Vista general del abrigo y situación del panel pintado.

Altitud: 740

Orientación: sur.

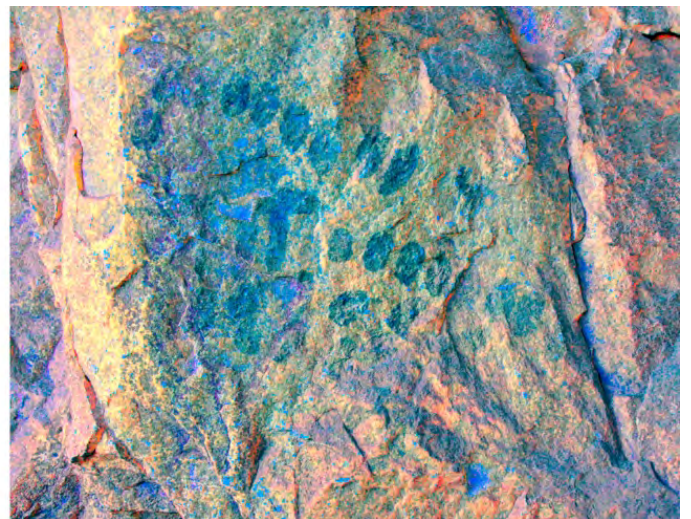
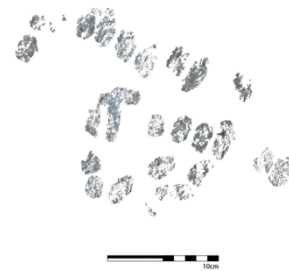


Topografía basada en la elaborada por Baldellou *et al.*, 1986-1989.

Descripción del abrigo: A unos 50 m al oeste con respecto a Barfaluy III y salvado un pequeño saliente rocoso en la faja, se accede a Barfaluy IV, donde también quedan restos de antiguos arnales.

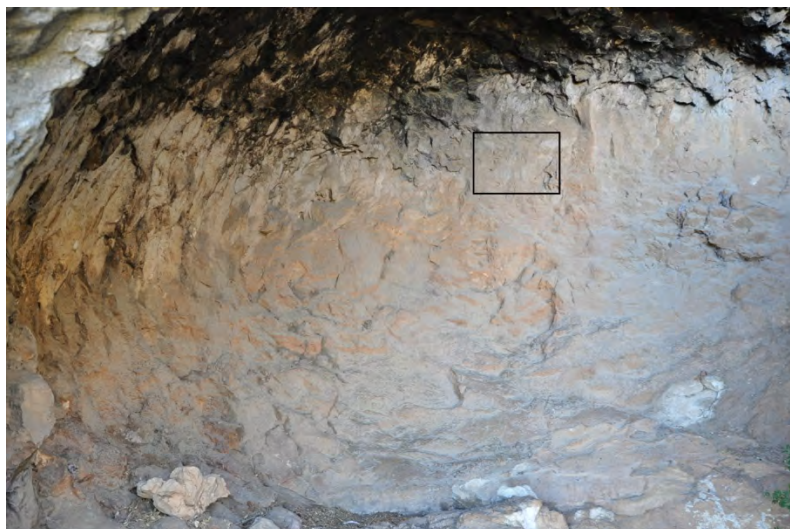
Descripción de las pinturas: Las pinturas se ubican en la pared izquierda del covacho, en el límite de la zona resguardada por la visera rocosa. Los únicos restos conservados son un grupo de digitaciones, dispuestas rodeando un motivo en forma de “T”, con el brazo izquierdo curvado hacia abajo.

U.G.1: Grupo de digitaciones, dispuestas rodeando un motivo en forma de “T”, con el brazo izquierdo curvado hacia abajo. Todos los motivos están hechos en negro y son difícilmente visibles en la actualidad, por estar muy degradado el pigmento.



Barfaluy IV. Calco sobre fondo y fotografía tratada con *DStretch*.

BARFALUY V



Barfaluy V. Vista general del abrigo y situación del panel pintado.

Altitud: 740

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: se trata de un abrigo de escasa profundidad, que constituye la continuación de la visera que cubre Barfaluy III. Se ubica entre este abrigo y el covacho de Barfaluy IV, pero recibe la numeración V porque no constaba en el inventario realizado por el equipo del Museo de Huesca.

Descripción de las pinturas: Las grafías documentadas son simples manchas, apenas visibles debido a la densa capa de suciedad que cubre el soporte. La limpieza de la pared quizá permitiría apreciar nuevos trazos.

U.G.1: Restos inidentificables, en color rojo oscuro-violáceo. Se encuentra cubierto por concreción calcítica y por una densa capa de suciedad.





Detalle de los restos pictóricos.

Bibliografía

Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a. J. y Ayuso, P. (1986-1989), “Las pinturas esquemáticas de la partida de Barfaluy (Lecina-Bárcabo-Huesca)”, *Ampurias*, 48-50, Barcelona, Diputación de Barcelona, pp. 64-83.

Baldellou, V. (1992), *Los covachos pintados de la partida de Barfaluy*, Parques Culturales de Aragón, Zaragoza.

Martínez García, J. (2013), “Pintura Rupestre Esquemática en los Tajos de Lillo (Loja, Granada) y el modelo antiguo del Arte Esquemático”, en J. Martínez García y M. S. Hernández Pérez, *Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez, 5-8 de Mayo 2010*, Ayuntamiento de Vélez-Blanco.

TOZAL DE MALLATA



Vista parcial del Tozal de Mallata, donde se aprecian los abrigos de Mallata C, en primer plano, y Mallata I, en segundo plano.

Término municipal: Colungo (Asque).

Comarca: Somontano.

Localización: Los abrigos de Mallata se localizan en el Tozal del mismo nombre, situado en la margen izquierda del cañón del Vero a la altura del barranco de Lecina y que alcanza los 836 m de altitud en su parte más elevada. Aunque en el Tozal se abren multitud de pequeñas cavidades, por el momento sólo se han localizado pinturas en los abrigos situados en los tres pisos superiores. El grupo publicado como Tozal de Mallata comprende cuatro abrigos: en la zona más próxima a la cumbre se localizan Mallata III y IV, un escalón más abajo Mallata I y a un nivel inferior, Mallata IV. Además, en el Tozal se ubican Mallata B y Mallata C.

Historia de las investigaciones: Los hallazgos son producto de la labor de prospección llevada a cabo por el Museo de Huesca en la zona. Se localizaron en el año 1980 (Calvo, 1993: 139). Mallata I, Mallata B y Mallata C fueron protegidos con una valla y actualmente dos de ellos (I y B) forman parte de las visitas guiadas del Parque Cultural del Río Vero.

MALLATA I



Vista general del abrigo.

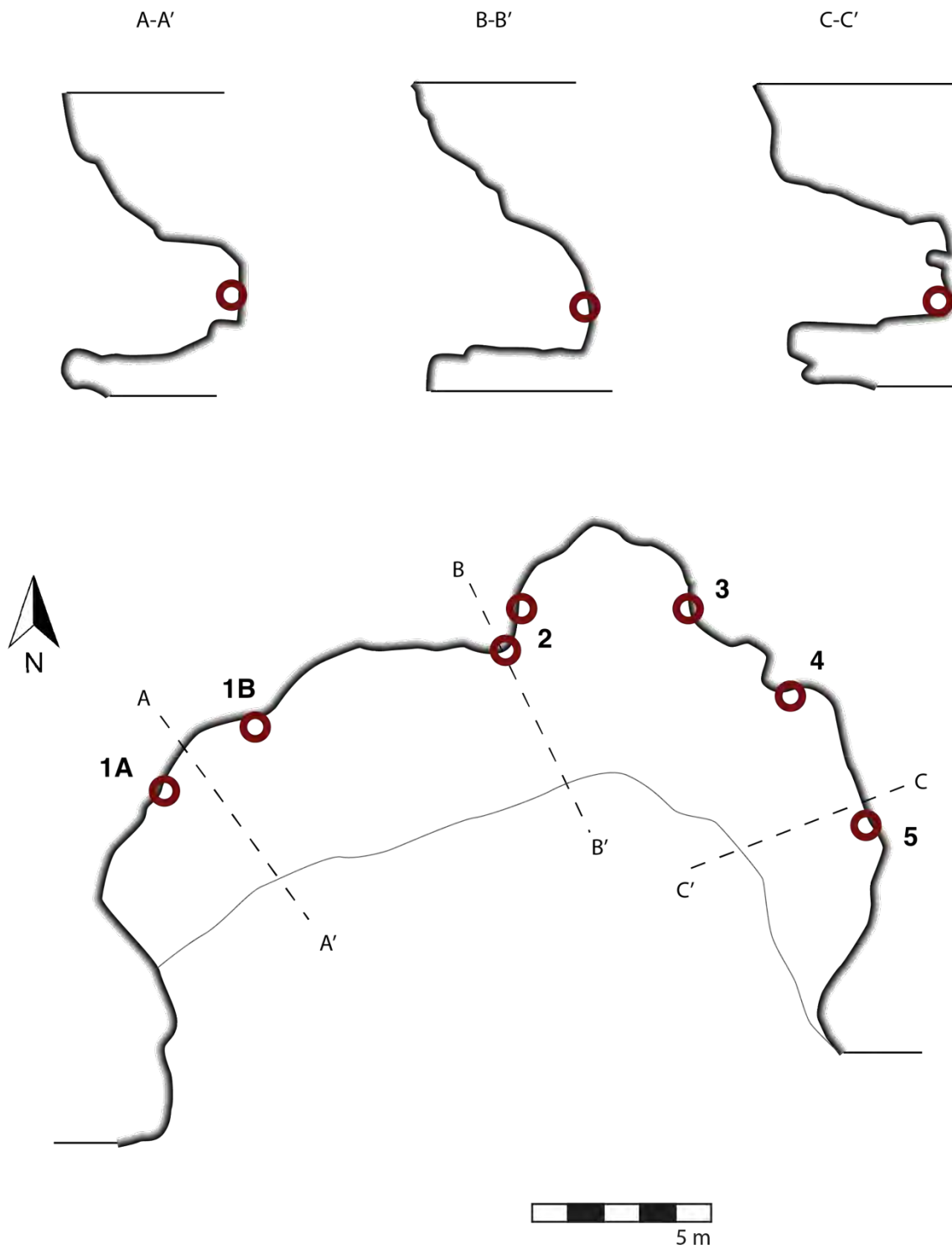
Altitud: 800

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Se sitúa en el nivel intermedio de los tres pisos ocupados por pinturas en el Tozal, pero se le asignó el primer número por tratarse del abrigo con el contenido pictórico más importante (Baldellou *et al.*, 1983a: 123). Es también el de mayores dimensiones, con 20 metros anchura de boca, 7 m de profundidad máxima y 6 m de altura.

Descripción de las pinturas: Hemos respetado la división por sectores y figuras propuesta por los descubridores (Baldellou *et al.*, 1983a). No aplicamos una numeración correlativa, como hace Calvo, para evitar confusiones en la referencia a los trabajos ya publicados.

Se diferencian cinco sectores, repartidos prácticamente por toda la pared del covacho. Comenzando por el extremo izquierdo del abrigo, los motivos del Sector 1 presentan una conservación muy deficiente; uno de ellos responde a una figuración antropomorfa seminaturalista, mientras que el resto son motivos abstractos. El Sector 2 alberga una de las composiciones más conocidas e interesantes del núcleo del río Vero: por tres veces se repite la escena de antropomorfos conduciendo a cérvidos mediante un ronzal, lo que se ha comparado con la escena representada en Muriecho en estilo naturalista. El Sector 3 agrupa simples manchas ocupando el interior de un pequeño entrante en la pared de la cavidad. Ya en la pared derecha del covacho, en el Sector 4 destaca la representación de dos cruciformes inscritos en círculos, uno de los cuales se encuentra casi totalmente velado por la concreción calcítica y no aparece recogido en trabajos anteriores. Se asocian a una densa colada calcítica que adopta forma de cascada en torno a una surgencia en la pared, actualmente inactiva. El Sector 5, junto al acceso a la oquedad, comprende dos representaciones antropomorfas y la de un cuadrúpedo, además de barras y manchas. No obstante, no existe unidad técnica y estilística entre las manifestaciones de este sector, a diferencia de lo que ocurre con el resto de paneles del covacho.



Topografía basada en la elaborada por Baldellou *et al.*, 1983a.

Sector 1

Se localiza en la zona noroeste del covacho, la pared más alejada del punto por el que se accede al mismo. Los descubridores establecieron tres subsectores (1a, 1b y 1c), considerando que no existía unidad temática entre ellos.

Sector 1a

U.G.1: Posible representación antropomorfa seminaturalista muy incompleta, en pigmento rojo oscuro. Se conserva la representación de la cabeza, en la que un engrosamiento en la parte superior parece indicar un peinado, tocado o gorro; el cuello se marca mediante un adelgazamiento de la figura; en la parte superior del tronco, donde se distingue la representación de los hombros y del arranque de los brazos. Estos se orientan hacia arriba, como levantados. También se aprecia la zona de la cadera y parte del arranque de las piernas, si bien estas últimas no tienen conexión física con el tronco. El resto de la figura podría haberse perdido como consecuencia de la degradación del soporte en esta zona, donde se aprecian múltiples descamaciones superficiales y desplazados. Además, parte del pigmento aparece velado por una concreción calcítica.

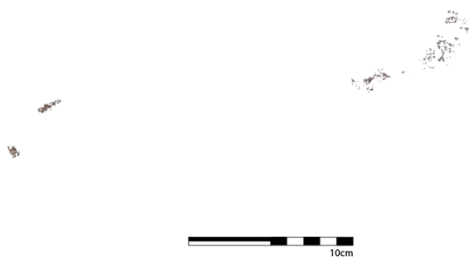


U.G.2: Grupo de restos indeterminables, realizados con el mismo pigmento rojo que la figura 1 y situados a su derecha. Se distinguen dos trazos apuntados, alternativamente hacia arriba y abajo, que sugieren que pudiera tratarse de un zigzag. No obstante, la mala conservación del pigmento impide hacer mayores precisiones.



U.G.3: Restos indeterminables, realizados con el mismo pigmento rojo que las otras figuras del panel. Se distingue un trazo recto y alargado de bordes nítidos y un

trazo muy difuso. Se sitúan a la izquierda del motivo antropomorfo.



Sector 1b:

U.G.1: Restos indeterminables.



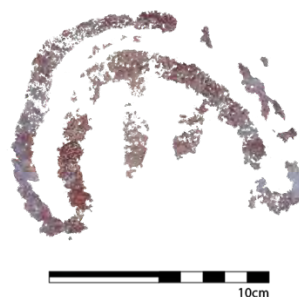
Sector 1c

Se trata de un grupo de motivos situados en el extremo derecho del panel. Están pintados en color rojo oscuro, igual que el resto de motivos de este sector. Esta zona se encuentra muy afectada por los desconchados del soporte, por lo que es posible que hubiese más figuras que no se han conservado.

U.G.1: Motivo complejo, realizado con trazo simple en rojo, integrado por dos arcos de círculo concéntricos que se unen en los extremos y por dos trazos

perpendiculares al semicírculo y situados en su parte interna. No conocemos ningún paralelo exacto para este motivo y nos inclinamos a considerarlo como un motivo de tipo abstracto. No obstante, recogemos las posibles interpretaciones propuestas por sus descubridores. Basándose en figuras semejantes, contemplaron que pudiera tratarse de un motivo zoomorfo, o bien una representación antropomorfa, integrada por un tocado o peinado y la figuración de la cabeza, así como la representación de una choza e incluso un esteliforme (Baldellou *et al.*, 1983a: 124).

Medidas: 10,4 cm altura; 13,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

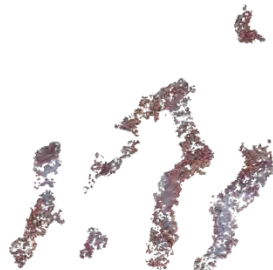


U.G.2: Figura integrada por un motivo romboidal, del cuyo extremo superior parten dos trazos divergentes, siendo el de la izquierda redondeado, y anguloso el de la derecha. La técnica empleada es el trazo simple, en pigmento rojo.

Medidas: 19,4 cm altura; 10 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Se trata de un motivo incompleto, lo que impide su identificación. Se conservan cuatro trazos sinuosos, verticales y paralelos entre sí. Los dos centrales convergen en la parte superior. Además, un punto en la parte superior de la figura podría formar parte de la misma.

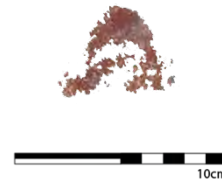


U.G.4: A pesar de la mala conservación de la figura, creemos que se puede identificar un motivo complejo formado por una forma rectangular con los lados largos dispuestos en vertical, dividida en su interior mediante dos trazos paralelos, y coronada en la parte superior por un trazo curvo con los extremos apuntados hacia abajo. Los trazos situados en la parte

superior quizá formarían parte de otra figura; no obstante, la mala visibilidad del grupo impide aseverarlo y los hemos mantenido como parte de la misma figura.



U.G.5: Mancha indeterminable.



U.G.6: Restos de un motivo, en forma de trazo vertical.



Sector 2

Todos los motivos fueron pintados con el mismo tono rojo oscuro. Durante los trabajos de documentación del abrigo no se localizó la figura catalogada con el número 7 por los descubridores (Baldellou, 1983a), ni tampoco restos que pudieran corresponder a la misma, por lo que no se recoge en nuestra base de datos.

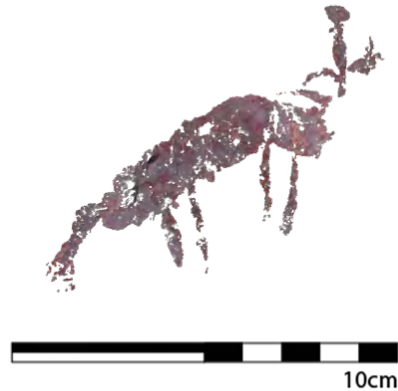
U.G.1: En la publicación monográfica fue catalogada como figura 1 toda la escena en la que un antropomorfo aparece flanqueado por dos cérvidos, estando unido a uno de ellos por un trazo lineal, a modo de cuerda, que une su mano derecha con el morro del animal. Hemos creído conveniente individualizar las figuras a efectos de cómputo y estadística.



U.G.1a: Cérvido orientado a derecha formado por un cuerpo recto, dispuesto en oblicuo, y que se dobla hacia abajo en la zona de la cabeza. Las cuatro patas y la cola son trazos finos y rectos. Las astas están poco desarrolladas, pero se aprecian al menos tres candiles que parten de la rama principal. Un desconchado en la

zona entre el hocico y la figura antropomorfa contigua nos impide determinar si también este cérvido estaba unido mediante un trazo a la representación humana.

Medidas: 7,4 cm altura; 8,3 cm anchura.



U.G.1b: Figura antropomorfa incompleta. La parte donde se encontraría el tronco está perdida por un desconchado de la pared. Se conservan las extremidades superiores, ligeramente arqueadas hacia abajo, y las inferiores, que presentan idéntica morfología. Del lado derecho de la cabeza parten unos trazos finos, a modo de tocado o peinado. De la mano derecha (izquierda del personaje) sale un trazo curvado que se une con el hocico del zoomorfo 1c. Bajo el antropomorfo se conserva un trazo fino y vertical, que no sabemos cómo identificar pero creemos correspondería a esta figura.

Medidas: 11,8 cm altura; 6,9 cm anchura.



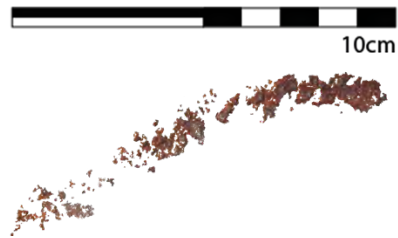
U.G.1c: Cérvido orientado a izquierda, siguiendo la misma morfología de la figura 1a. Las astas presentan un mayor grado de detalle, con candiles que salen hacia ambos lados.
Medidas: 5,8 cm altura; 8,9 cm anchura.



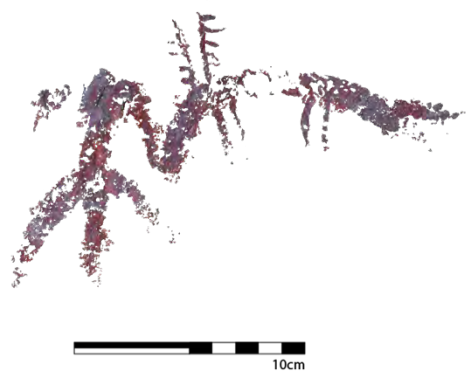
U.G.1d: Representación en forma de arco, con el extremo curvado apuntado hacia arriba. Del extremo superior sale un trazo en forma de "T". Mantenemos la identificación propuesta por los descubridores, como arco y flecha.
Medidas: 3,2 cm altura; 2,9 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.1e: Trazo horizontal, informe.
Medidas: 3,9 cm altura; 9,4 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.2: En la publicación de las pinturas se designa con un único número a una escena compuesta por un antropomorfo y un cérvido, unidos por un trazo sinuoso. Nuevamente se ha optado por dar un identificador a cada una de las figuras, a efectos de cómputo.
Medidas: 11,8 cm altura; 19,2 cm anchura.



U.G.2a: Antropomorfo integrado por un trazo central figurando tronco y sexo (no se representó la cabeza), y sendos trazos arqueados con los extremos apuntados hacia abajo a modo de extremidades

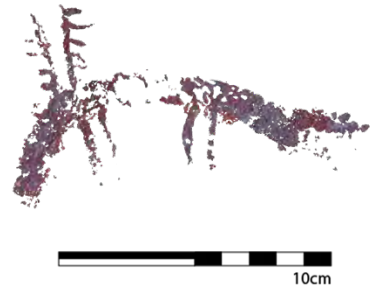
superiores e inferiores. Del brazo derecho (izquierdo de la figura) sale un trazo fino que se une con el hocico del cérvido 2b.

Medidas: 9,5 cm altura; 7,4 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.2b: Cérvido esquemático orientado a izquierda. Un trazo en forma de arco, de igual grosor en todo su desarrollo, figura cabeza, tronco y cola. En la zona de la cola se añadió un trazo que parece formar parte de la misma. Las patas (dos delanteras y dos traseras) se representan mediante cuatro finos trazos paralelos. Para la representación de las astas se dispusieron dos trazos verticales, de los que parten pequeños trazos perpendiculares y orientados en sentidos divergentes, en el asta izquierda hacia la izquierda; en la derecha, hacia la derecha.

Medidas: 7,2 cm altura; 13 cm anchura.



U.G.3: Cuadrúpedo esquemático orientado a izquierda. Presenta una gran cornamenta que atribuimos a un cérvido por estar orientada hacia delante, a pesar de que no presenta la representación de los candiles característica de los cérvidos esquemáticos. Parece haberse representado en perspectiva torcida. Un trazo arqueado con los extremos hacia abajo representa cabeza, tronco y cola. Cuatro trazos cortos verticales figuran dos patas delanteras y traseras.

Medidas: 11 cm altura; 16,4 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Los descubridores designaron como figura 4 el grupo formado por un antropomorfo, un cérvido y la cuerda que los une. Como es nuestra costumbre,

asignamos a cada figura un identificador propio a efectos de cómputo.

U.G.4a: Antropomorfo esquemático formado por un trazo vertical para representar tronco y sexo (que sobrepasa por debajo al resto de la figura. La zona donde se situaría la cabeza y la parte superior del tronco se encuentra perdida debido a un desconchado. Las extremidades superiores e inferiores se figuraron mediante sendos trazos en forma de arco, apuntados hacia abajo. Del brazo izquierdo (derecho de la figura), parte un trazo que se prolonga hasta la representación de cérvido 4c, aunque algunos tramos intermedios se encuentran perdidos como consecuencia de los desconchados del soporte.

Medidas: 11 cm altura; 14,7 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.4b: Trazo recto, grueso y subvertical, que parte del brazo izquierdo del antropomorfo 4a y termina en el cérvido

4c. Algunos tramos se encuentran perdidos como consecuencia de los desconchados en el soporte.



U.G.4c: Cérvido esquemático orientado a izquierda. Un trazo en forma de arco representa cabeza y tronco. La figura está incompleta en la parte posterior del tronco debido a un desconchado. Se estrecha en la zona del morro hasta unirse sin solución de continuidad a la figura 4b, que interpretamos como algún tipo de cuerda. Presenta únicamente dos patas, que interpretamos como una pata por par debido a su distribución y al hecho de que no parece faltar pigmento en esta zona de la figura. Dos trazos verticales (terminado en forma curva el de la derecha, con el final perdido por un desconchado en el de la izquierda) representan las astas, de las que parten candiles perpendiculares y orientados hacia el exterior, en sentidos divergentes.

Medidas: 7,2 cm altura; 8,9 cm anchura.



U.G.5: Dos series verticales de pequeños trazos finos y horizontales. La columna de la izquierda presenta seis trazos y la de la derecha, ocho. Además, entre algunos trazos encontramos intercaladas pequeñas puntuaciones, en series horizontales de dos, tres o cuatro puntos. Los desconchados podrían haber hecho que se pierdan algunos de los trazos. No obstante, no contemplamos la posibilidad propuesta por los descubridores de que los trazos de ambas columnas estuviesen unidos por la parte central (Baldellou *et al.*, 1983a: 127). Creemos que esta sería su configuración original, ya que no se aprecia ruptura, sino trazos nítidos. No conocemos paralelos exactos de este motivo, por lo que no podemos asignar una identificación, ni aventurar si están o no relacionados con el grupo de figuras anteriormente descrito.



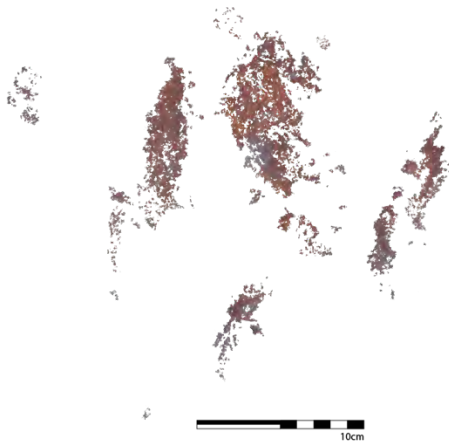
U.G.6: Restos inidentificables, realizados con en la misma tonalidad de pigmento que las restantes figuras del sector.



Sector 3

Situado en el recoveco más profundo del covacho, comprende únicamente varias manchas de pigmento informes, en diferentes tonos de rojo.

U.G.1: Manchas de pigmento rojo informes.



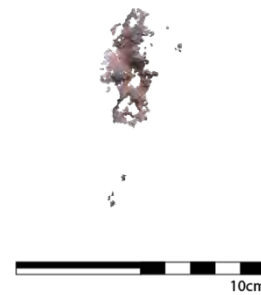
U.G.2: Manchas de pigmento rojo informes.



U.G.3: Restos informes en pigmento rojo. Podría formar parte de una figura que actualmente no podemos determinar. De un trazo central vertical parten en el lado izquierdo dos trazos paralelos entre sí y orientados hacia abajo. El trazo inferior parece adaptarse a una formación calcítica preexistente.



U.G.4: Manchas de pigmento rojo informes.



Sector 4

Ocupa una pared del abrigo delimitada en la parte izquierda por una colada calcárea. Comprende un grupo de motivos entre los que no podemos establecer un componente escénico.

U.G.1: Cruciforme inscrito en un motivo circular. Dado lo rugoso del soporte, en algunos puntos el trazo es hasta cierto punto discontinuo. Está realizado en pigmento rojo oscuro.

Medidas: 16,5 cm altura; 15 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Restos inidentificables. Se aprecia únicamente un trazo vertical y restos de pigmento a los lados. La zona central de la figura se encuentra perdida a causa de un desconchado profundo. Los descubridores mencionaron una posible superposición de la figura en rojo oscuro sobre otra de color anaranjado, aunque contemplaban la posibilidad de que se tratase únicamente de un corrimiento del pigmento. No podemos decantarnos por una u otra opción (Baldellou *et al.*, 1983a: 128).



U.G.3: Barra vertical en pigmento rojo vivo. Se encuentra a una altura muy superior con respecto al resto de figuras

del sector y, en general, de todo el conjunto.

Medidas: 6,7 cm altura; 1,3 cm anchura.



U.G.4: Restos indeterminables realizados en color anaranjado, mucho más claro que el resto de figuras del sector.



U.G.5: Motivo cruciforme inscrito en un círculo. Es apenas visible en la actualidad, ya que aparece velado por una concreción calcárea. No se recoge en el calco de la publicación de los descubridores (Baldellou *et al.*, 1983a) ni tampoco en la tesis de Calvo (1993).

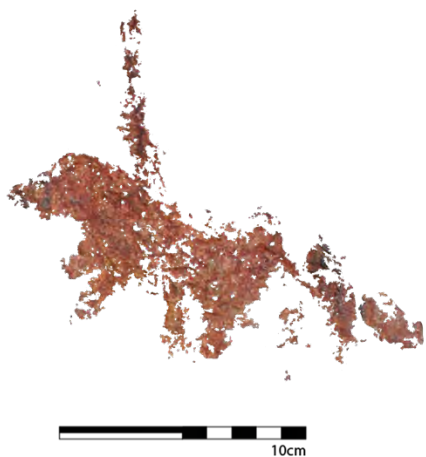
Medidas: 15,6 cm altura; 13,4 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



Sector 5

U.G.1: Cuadrúpedo indeterminado de tipo seminaturalista. El contorno aparece poco nítido, debido al corrimiento del pigmento. Presenta hocico apuntado, dos patas por par y cola alargada, que se superpone a una barra. Sobre el lomo del cuadrúpedo se ha figurado un trazo fino, vertical.

Medidas: 14 cm altura; 16,8 cm anchura.



U.G.2: Barra vertical en color rojo. El contorno aparece poco nítido, debido al corrimiento del pigmento. Se encuentra parcialmente afectada por una concreción calcítica.

Medidas: 53,9 cm altura; 9 cm anchura.



U.G.3: Barra vertical en color rojo.

Medidas: 26,4 cm altura; 4,6 cm anchura.



U.G.4: Barra vertical en color rojo anaranjado.

Medidas: 21,6 cm altura; 2,7 cm anchura.



U.G.5: Antropomorfo esquemático en color rojo anaranjado, con extremidades

superiores en forma de cruz y piernas en forma de ángulo. La zona superior aparece confundida con una mancha informe realizada con el mismo pigmento.

Medidas: 24,6 cm altura; 21,2 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Mancha informe en color rojo anaranjado.

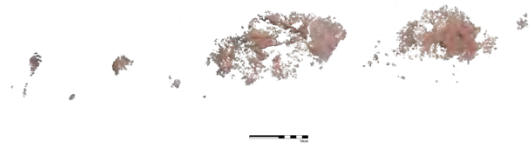


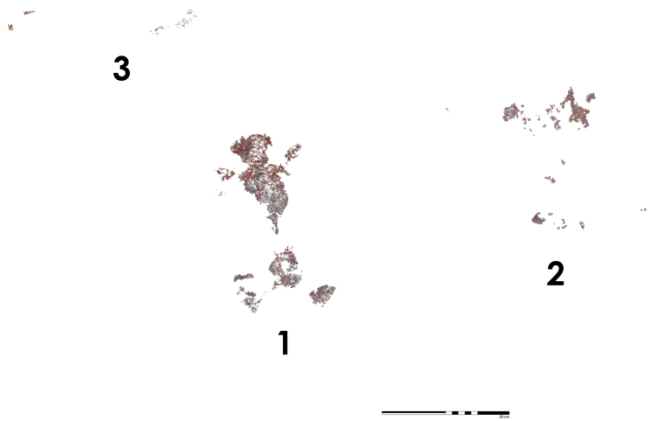
U.G.7: Motivo cruciforme en color rojo oscuro, formado por un vástago vertical cruzado en la parte superior por otros dos, de menor longitud. En la parte inferior derecha aparece una barra vertical, realizada con el mismo pigmento.

Medidas: 15,7 cm altura; 9,2 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.

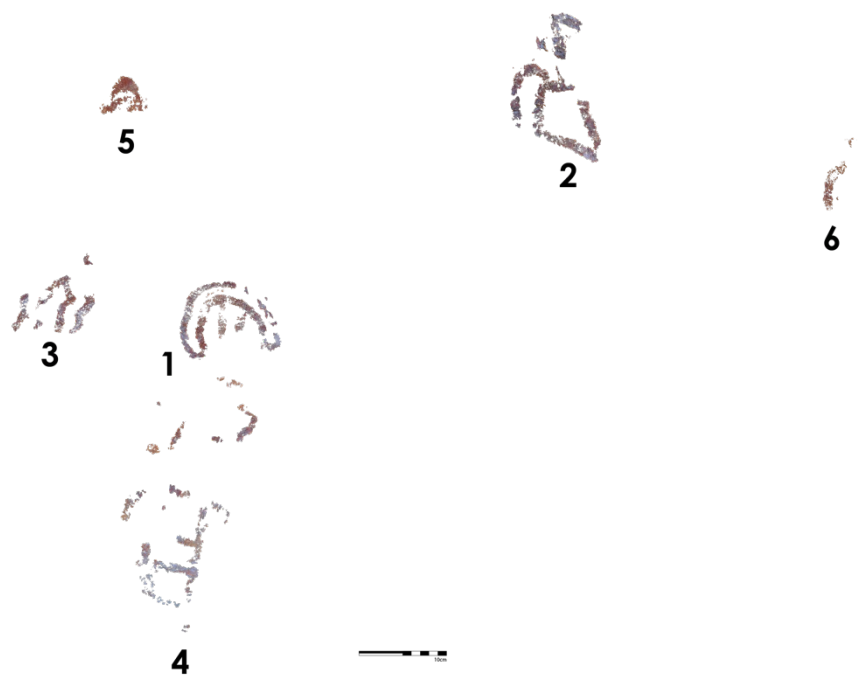


U.G.8: Manchas informes en color rojo, dispuestas en fila horizontal en la parte superior del panel.



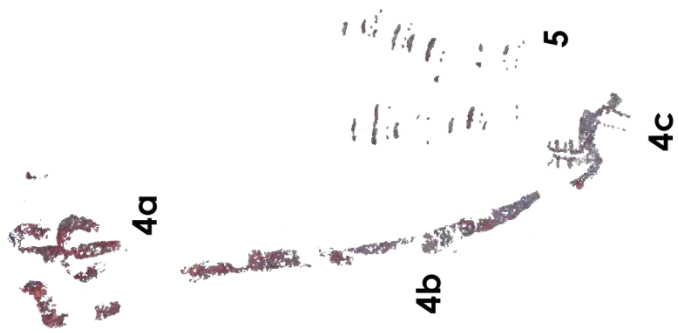


Sector 1a.



Sector 1c.







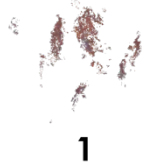
Detalle de las figuras 4 y 5.



Detalle de la figura 2.



Detalle de la figura 1.



Sector 3.



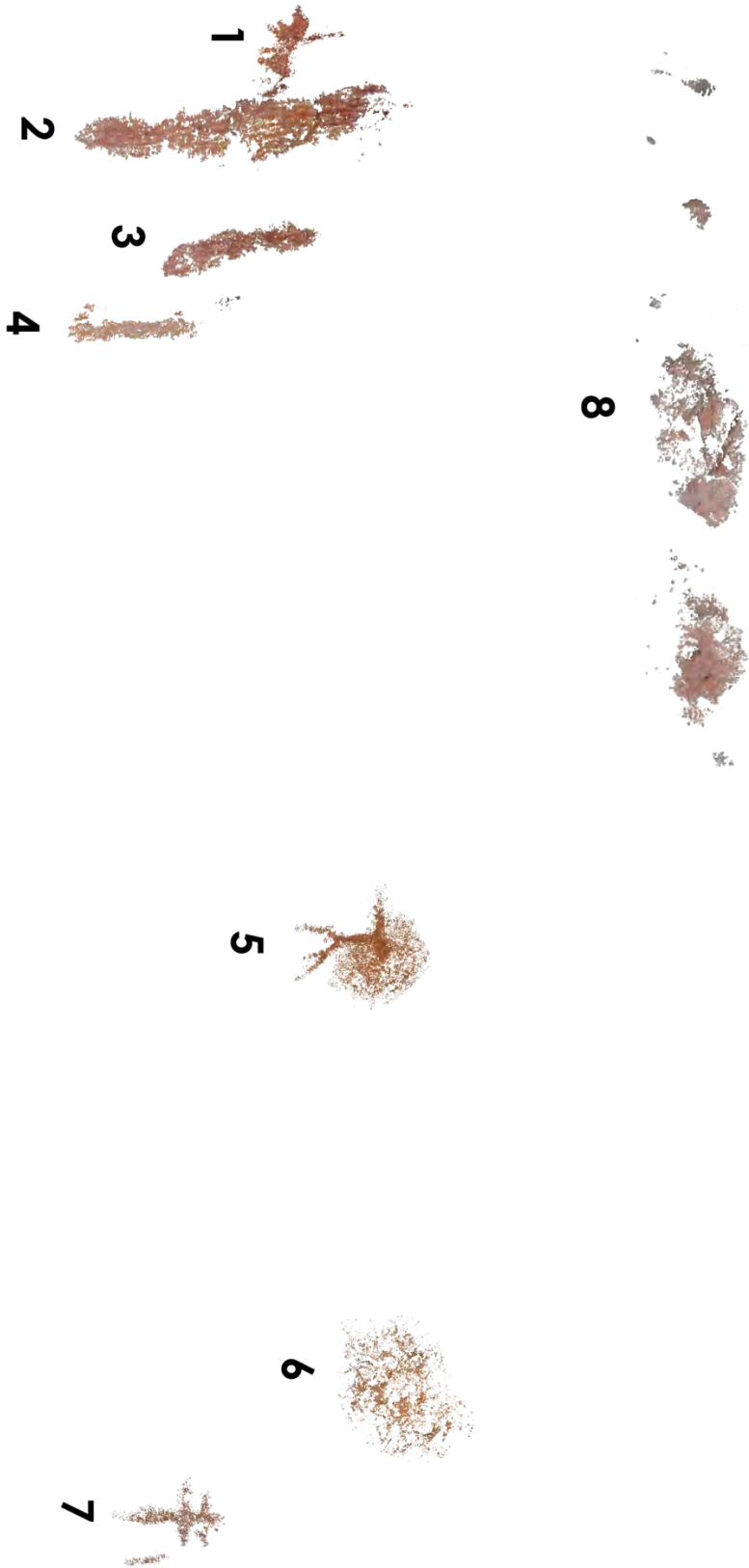
Sector 4.



Sector 4.



Sector 5.



Sector 5.

Mallata II

De pequeño tamaño, contiene únicamente dos restos de pigmento, escasamente visibles (Baldellou *et al.*, 1983a: 129; Calvo, 1993: 139).

U.G.1: Digitación en rojo.

U.G.2: Restos inidentificables en color rojo oscuro.

Mallata III

Contiene únicamente restos dispersos de pintura (Baldellou *et al.*, 1983a: 129; Calvo, 1993: 139).

U.G.1: Restos.

U.G.2: Restos.

Mallata IV

Contiene únicamente restos dispersos de pintura (Calvo, 1993: 139).

U.G.1: Manchas y restos.

Bibliografía

Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a. J. (1983a), “Las pinturas esquemáticas del Tozal de Mallata (Asque-Colungo. Huesca)”, *Zephyrus*, 36, pp. 123-129.

Calvo Ciria, M^a. J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Zaragoza, p. 139.

MALLATA B1



Vista general del abrigo.

Término municipal: Colungo (Asque).

Comarca: Somontano.

Altitud: 800

Orientación: sur.

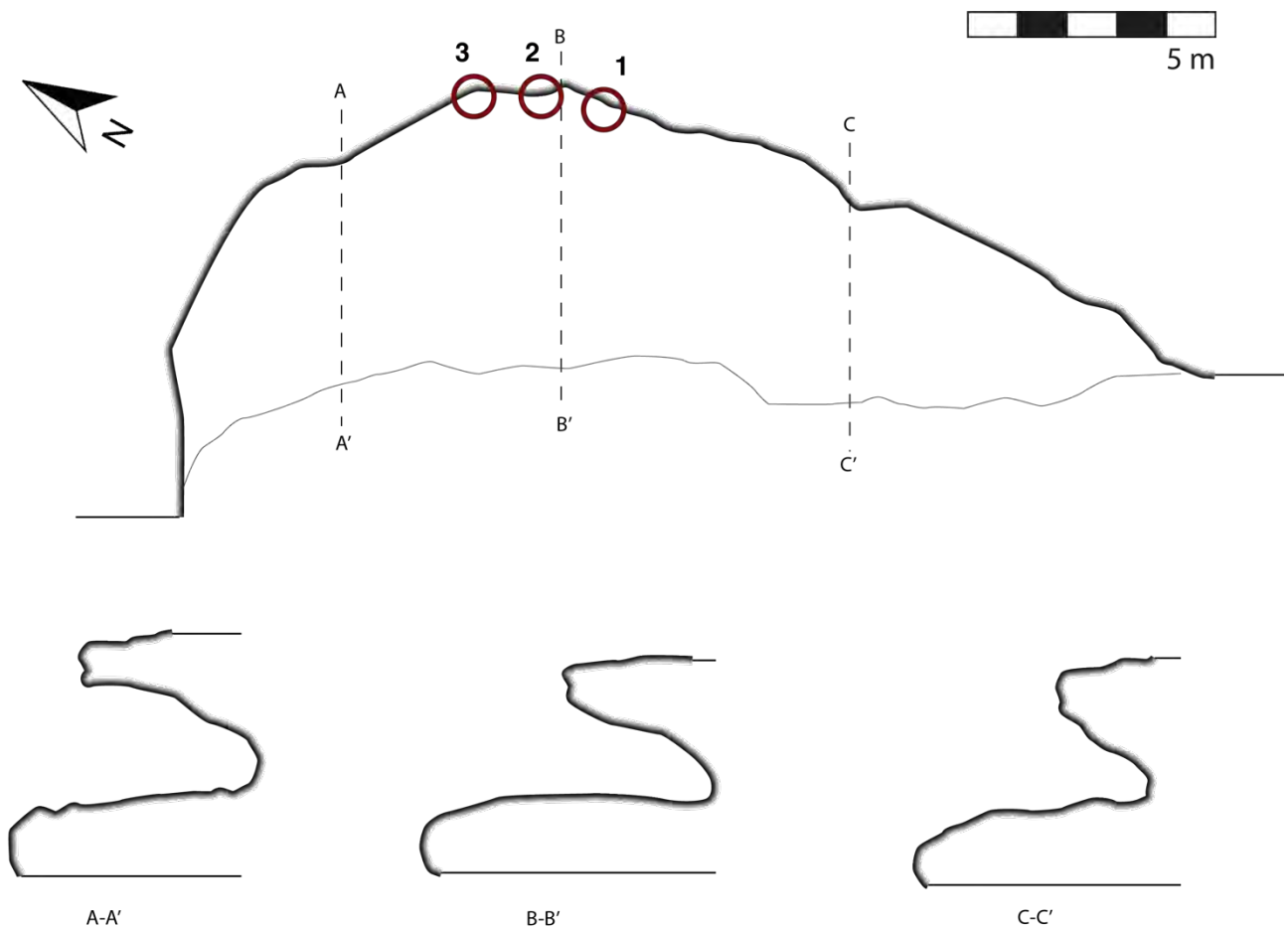
Localización: Se abre en la pared sudoeste del promontorio del Tozal de Mallata, en una altitud semejante a los de Mallata I y Mallata C. El acceso se realiza, como en el resto de abrigos, por la senda que bordea el tozal por su parte sur, hasta llegar al punto que permite descender a la cota donde se abre el abrigo. Actualmente el paso está acondicionado mediante la instalación de una escalera.

Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo alargado y poco profundo (20 metros de longitud, profundidad máxima de 5,75 m y altura máxima de 2,5 m). Las pinturas ocupan la parte más profunda del abrigo, que actualmente se encuentra protegido mediante una verja y es parte de las visitas guiadas organizadas por el Parque Cultural del Río Vero.

Descripción de las pinturas: Los descubridores distinguieron tres sectores definidos por las diferencias temáticas y topográficas. El Sector 1 ocupa la parte derecha del abrigo y comprende una composición de gran interés y complejidad. Se trata de un grupo de antropomorfos, cuadrúpedos y signos abstractos distribuidos en dos niveles. En el nivel superior encontramos una pareja de antropomorfos. Son de mayor tamaño que el resto de motivos y ocupan una posición preeminente, en la parte central y aislados de las demás representaciones. En un nivel inferior encontramos el resto de figuraciones, a modo de friso horizontal. Dentro de él diferenciamos varios grupos, basándonos sobre todo en la proximidad espacial entre motivos y la semejanza de los tipos antropomorfos, pues debemos indicar que todo el panel responde a una gran homogeneidad cromática y estilística, lo que sugiere que fue realizado en un mismo episodio. En la parte izquierda encontramos varios antropomorfos que responden al tipo general de “salamandra”, aunque presentan variaciones entre sí: todos ellos parecen llevar algún tipo de tocado en forma de “montera”, uno parece presentar la rodilla flexionada, y otro presenta un engrosamiento en las extremidades inferiores, a modo de falda. Todos ellos presentan el sexo indicado. Además, en la parte izquierda aparece un cuadrúpedo, de cuyo morro sale un trazo que interpretamos como ronzal y que podría estar unido a la mano de un antropomorfo situado en la parte inferior, si bien no podemos asegurar este punto dado que el trazo se encuentra afectado por un desconchado. Finalmente, en la parte inferior observamos un pectiniforme doble horizontal, cuya identificación como zoomorfo no resulta en absoluto segura. Aparecen motivos semejantes a este en la parte baja del panel, y bajo el grupo situado en el extremo derecho del friso. En la parte central del friso inferior aparece otro grupo de cinco antropomorfos, tres de ellos de morfología semejante y alineados en horizontal, un cuarto por encima de ellos y el quinto en la parte inferior, asociado a una línea de puntos horizontal. Entre este grupo y el situado en el extremo derecho se observa una densa colada estalagmítica, que podría estar enmascarando otros motivos, de manera que podría tratarse en realidad de un friso continuo. El grupo de la derecha presenta una curiosa combinación: un cérvido llevado del ronzal por un antropomorfo, y flanqueados ambos por dos motivos polilobulados. Continuando hacia la izquierda encontramos el Sector 2, dominado por un motivo complejo a base de zigzags, en color rojo vivo. Además de otros restos indeterminables, encontramos

en el panel una composición integrada por un antropomorfo y un cérvido de dimensiones muy reducidas.

El Sector 3 está formado por un grupo de ramiformes subverticales. La mayoría están realizados en pigmento rojo oscuro, salvo dos de ellos, de color anaranjado y apenas visibles en la actualidad.



Topografía realizada a partir de Baldellou *et al.*, 1985: 32.

Sector 1

Los descubridores distinguieron en la publicación del conjunto varios grupos en este complejo panel. Seguiremos en nuestra descripción la numeración propuesta, pero no así los grupos establecidos. Todas las figuras están pintadas en rojo oscuro.

U.G.1 y 2: Pareja de antropomorfos esquemáticos, situados uno junto a otro y coronando la parte superior del panel. Presentan la misma tipología, con un trazo recto y vertical figurando cabeza y tronco y sendos trazos arqueados con los extremos hacia abajo para representar las extremidades superiores e inferiores. La parte inferior del cuerpo se encuentra muy perdida a consecuencia de los desconchados y, en el caso de la figura de la derecha, también por haber quedado parcialmente velada por una concreción calcítica. Además, la figura 2 (izquierda) parece haber sido rayada en fecha reciente. A diferencia de los descubridores, creemos que no se aprecia la representación del sexo en ninguno de los casos, por lo que deben considerarse figuras asexuadas (Baldellou *et al.*, 1985: 20). Por otra parte, en la imagen tratada con *DStretch* se aprecia que las figuras se tocan en la parte de las manos. También consideramos que la figura 2 porta algún tipo de tocado o peinado, que se diferencia del resto de la cabeza, formado por dos

pequeños trazos verticales que tienden a converger en la parte superior.

Medidas U.G.1: 14,8 cm altura; 7,1 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



Medidas U.G.2: 17 cm altura; 7,7 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.3: en un nivel inferior, muy por debajo de la pareja de antropomorfos, encontramos una alineación más o menos horizontal de cuatro antropomorfos. La figura 3 es uno de ellos, aunque se sitúa a un nivel ligeramente superior y presenta una morfología diferente a la del resto. Un trazo vertical representa cabeza y tronco; se engrosa en la parte inferior y de su parte media sale un trazo grueso hacia la

derecha. La pérdida de la parte inferior de la figura nos impide determinar si se trata de una representación tosca de las extremidades inferiores, o bien algún otro tipo de figuración. Dos trazos gruesos y orientados hacia abajo representan los brazos. Además, junto a la parte superior derecha de la figura se pintó un punto del mismo color; a efectos prácticos, hemos distinguido entre 3a (el antropomorfo) y 3b (el punto).

Medidas: 14,4 cm altura; 8,9 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Antropomorfo esquemático formado por un trazo grueso figurando el tronco, cabeza diferenciada que se engrosa en la parte superior, y sendos trazos arqueados para figurar extremidades superiores e inferiores. Se encuentra muy degradado por la pérdida de parte del pigmento y el ennegrecimiento del soporte; además, parece haber sufrido

algún tipo de agresión antrópica (frotado, picado), en época reciente.

Medidas: 14,3 cm altura; 8,5 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Antropomorfo de tipo esquemático que responde al tipo salamandra: un trazo más grueso figurando cabeza, tronco y sexo, y dos trazos arqueados con los extremos apuntados hacia abajo representando extremidades superiores e inferiores.

Medidas: 13,6 cm altura; 8 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Grupo formado por un antropomorfo esquemático y un motivo indeterminable. A efectos de cómputo

hemos distinguido entre 6a (antropomorfo) y 6b (motivo indeterminado). El antropomorfo responde al tipo salamandra, semejante a la figura anteriormente descrita. La parte derecha de la figura se encuentra afectada por una colada calcítica, si bien el motivo puede apreciarse en todo su desarrollo gracias al tratamiento digital de la imagen. El motivo que lo acompaña se sitúa en la parte superior izquierda y presenta la forma de un trazo vertical que se dobla hacia la derecha en la parte superior y del que parte un trazo corto hacia la derecha, en su parte media.

Medidas 6a: 13,5 cm altura; 8 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



Medidas 6b: 7,6 cm altura; 3,2 cm anchura; 1,8 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Antropomorfo que responde de manera general al tipo salamandra, aunque presenta un cuerpo muy engrosado. De la parte correspondiente a la cabeza surgen tres trazos, dos de ellos se bifurcan hacia los laterales y el tercero se prolonga hacia arriba. Lo identificamos como la representación de un tocado o peinado. Medidas: 12,9 cm altura; 9 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Antropomorfo esquemático de tipo salamandra acompañado de motivo esteliforme. A efectos de cómputo, hemos individualizado el grupo como Figura 8a (antropomorfo) y 8b (esteliforme). El antropomorfo responde a grandes rasgos

al tipo salamandra, con dos salvedades: presenta un engrosamiento en la zona de la cabeza, que parece responder a la figuración de un tocado o gorro; y su pierna derecha aparece doblada hacia la izquierda, sobrepasando la representación del sexo. En la parte inferior se representó el motivo esteliforme, a modo de punto del que parten pequeños trazos radiados, muy finos y sin duda realizados con algún tipo de pincel.

Medidas 8a: 11,4 cm altura; 7,5 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.

Medidas 8b: 2,3 cm altura; 2,2 cm anchura.



U.G.9: Representación de cuadrúpedo esquemático orientado a izquierda asociado a un cabo. A efectos de cómputo, hemos distinguido entre cuadrúpedo (9a) y cabo (9b). Se trata de un cuadrúpedo integrado por un trazo horizontal que se curva ligeramente hacia arriba representando la cola, y se engrosa en la parte izquierda para representar la cabeza. De la misma parten hacia arriba dos trazos

más o menos verticales y paralelos entre sí, que podrían identificarse como la representación de la cornamenta o de las orejas del animal. Lo más interesante es que de la zona del hocico sale un trazo alargado que se prolonga hacia abajo, en la dirección del antropomorfo situado en la parte inferior. No podemos estar seguros de que llegase a juntarse con él, ya que se ha producido un desconchado en esta parte del panel. No obstante, esta parece la tendencia. Se asimilaría de este modo a las representaciones del abrigo vecino, Mallata I, en el que se repite la escena de un antropomorfo ligado a un cérvido por un cabo.

Medidas: 15,3 cm altura; 11,9 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.10: Antropomorfo esquemático que responde de forma general al tipo salamandra, aunque la cabeza aparece engrosada en la parte superior, a modo de gorro o tocado. En la zona de la izquierda

de la figura se localiza un trazo aislado como consecuencia de un desconchado, que podría pertenecer tanto al brazo del antropomorfo como a la cuerda correspondiente a la figura 9b, como ya indicasen los descubridores (Baldellou *et al.*, 1985: 24).

Medidas: 11,4 cm altura; 6,5 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.11: Antropomorfo esquemático de tipo salamandra, porta en la cabeza un trazo arqueado a modo de peinado o tocado.

Medidas: 7,7 cm altura; 7 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.12: Figura formada por un trazo más o menos recto, que se curva hacia abajo en su extremo izquierdo, y tres trazos perpendiculares a él y paralelos entre sí. El trazo curvado sugiere la representación de una cola, pero no sabemos precisar a qué animal podría corresponder la figuración.

Medidas: 7,8 cm altura; 5,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



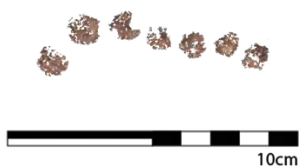
U.G.13: Motivo muy incompleto a causa de los desconchados parciales. Lo interpretamos como un antropomorfo esquemático gracias a la cabeza, engrosada en la parte superior, igual que ocurre con otros motivos antropomorfos del conjunto. Se conserva también parte del tronco. En su parte inferior se observa una serie horizontal de pequeños puntos.

Medidas: 11 cm altura; 8,9 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.

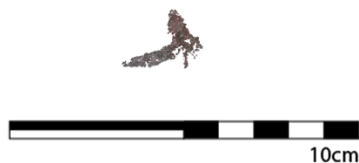


U.G.14: Serie horizontal de siete puntos de pequeño tamaño. No se puede descartar que hubiera más puntos, hoy tapados por la colada estalagmática que se desarrolla inmediatamente a la derecha del grupo.

Medidas: 2,3 cm altura; 8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

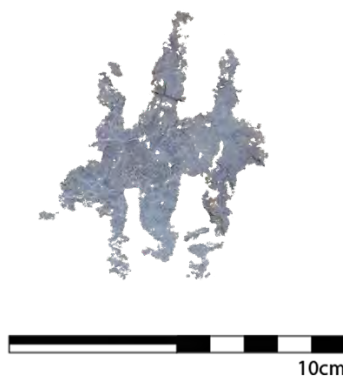


U.G.15: Restos inidentificables.



U.G.16: Motivo semejante a la figura 12, formada por un trazo horizontal al que se superponen otros tres perpendiculares, si bien en este caso no se aprecia la terminación en trazo curvo que veíamos en la otra figura.

Medidas: 8 cm altura; 6,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.17: Restos inidentificables.

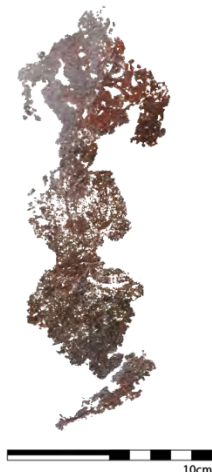


Las figuras 18 a 23 se sitúan entre dos coladas estalagmáticas que las han afectado parcialmente. No se puede descartar, por otro lado, que haya más pinturas entre este grupo y el resto del panel, veladas por la concreción. El tratamiento digital de la imagen ha permitido apreciar al menos parte de una de ellas, donde la concreción es más fina. Se le ha asignado la identificación 18b, tomando el número de la figura catalogada más cercana a ella, para intentar evitar confusiones en la numeración.

U.G.18: Motivo abstracto de tipo polilobulado. Se encuentra muy degradado y afectado por la concreción calcítica que lo cubre parcialmente, pero gracias al recurso al tratamiento digital de la imagen

y a la comparación con el motivo 19, mejor conservado, creemos que corresponde a este tipo.

Medidas: 20,5 cm altura; 7 cm anchura; 1,8 cm de grosor de trazo.



U.G.18b: Se trata de un resto inidentificable, en forma de trazo vertical terminado en cayado. Es apenas visible, ya que está cubierto en buena parte por la concreción calcárea.



U.G.19: Motivo abstracto polilobulado. Distinguimos al menos tres formas circulares sobre un vástago central vertical.

Se encuentra muy degradado en la parte inferior.

Medidas: 19 cm altura; 5,7 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.20: Cérvido orientado a izquierda. Presenta un cuerpo en forma de trazo horizontal, que se curva hacia arriba en los extremos para figurar cabeza y cola. Cuenta con dos astas rameadas y, aunque la conservación de la figura no es buena, el tratamiento digital de la imagen permite apreciar los candiles figurados mediante pequeños trazos individualizados.

Medidas: 8,8 cm altura; 9,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.21: Antropomorfo de tipo salamandra. Presenta cierto engrosamiento en la cabeza a modo de gorro o tocado, igual que otras figuras del abrigo. La figura se encuentra muy mal conservada por culpa de los desconchados y el ennegrecimiento del soporte. De su brazo izquierdo parte un trazo sinuoso (21b) que llega hasta el morro del cérvido 20.

Medidas: 7,4 cm altura; 6 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.21b: Trazo sinuoso que interpretamos como representación de un ronzal.

Medidas: 9,1 cm altura; 3,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.22: Motivo de tipo abstracto en forma de herradura. Lo clasificamos dentro del tipo general “arco”. Aparece en

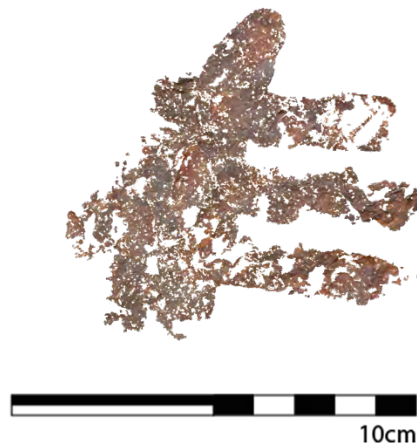
la parte inferior izquierda del grupo, y un poco separada del resto de motivos. Creemos que se trata de la forma original de la figura, y no de restos de otra más completa, ya que aparentemente no parece que se haya perdido pigmento.

Medidas: 7,8 cm altura; 5 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.23: Motivo abstracto indeterminado, formado por un trazo central al que se superponen otros tres en perpendicular. Es semejante a los motivos 12 y 16 del mismo sector, aunque en este caso el vástago central se presenta en posición casi vertical.

Medidas: 8 cm altura; 8,8 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.

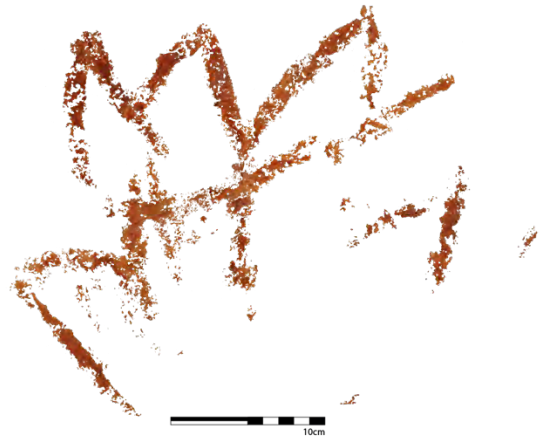
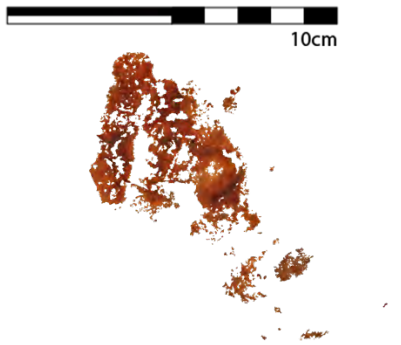


Sector 2

Las figuras 1 a 5 se ubican en el techo, mientras que 6 y 7 están en la pared.

U.G.1: Mancha informe.

U.G.2: Restos inidentificables.



U.G.4: Restos inidentificables.



U.G.3: Motivo complejo de tipo abstracto.

La pérdida de parte del pigmento dificulta más la identificación de la figura. Se compone de un motivo en forma de zigzag en la parte superior. De uno de los ángulos inferiores del zigzag surge un trazo recto que se prolonga hacia abajo e intersecta con un trazo recto, oblicuo, que termina en su parte izquierda en un ángulo apuntado hacia abajo y un trazo vertical. En la parte inferior derecha de la figura, se pintó un ángulo apuntado hacia arriba, que actualmente se encuentra separado del resto del motivo pero pudo haber estado unido, habiéndose perdido los trazos que faltan con el fragmento de pared desprendido.

Medidas: 26,6 cm altura; 30 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.

U.G.5a: Motivo esquemático antropomorfo. Aunque se encuentra muy deteriorado, creemos que responde al tipo golondrina, con un trazo vertical figurando cabeza y tronco y otro trazo arqueado para representar las extremidades superiores. El trazo arqueado está unido en sus extremos por un trazo recto, lo que hace pensar que pudiera portar algún tipo de objeto entre sus manos. El antropomorfo está asociado a un cuadrúpedo de pequeño tamaño, situado en la parte superior izquierda. En la publicación del conjunto se le dio un

único número; hemos identificado al antropomorfo como 5a y al cuadrúpedo como 5b.

Medidas: 10 cm altura; 4,7 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.5b: Cuadrúpedo esquemático indeterminado, formado por un trazo a modo de cuerpo, que se prolonga hacia atrás para formar la cola y se engrosa en la zona de la cabeza. Presenta tres patas; una de ellas es más gruesa, por lo que creemos corresponde a las dos delanteras. Sobre la cabeza presenta dos pequeños trazos, que podrían corresponder tanto a cornamenta como a orejas. En la publicación del conjunto se le dio un único número; hemos identificado al antropomorfo como 5a y al cuadrúpedo como 5b.

Medidas: 2,1 cm altura; 3,1 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Motivo ramiforme, apenas visible por estar cubierto por una concreción calcárea. Está formado por un vástago central, del cual parten trazos cortos en dirección ascendente a ambos lados. La mala visibilidad nos impide confirmar si existe o no superposición sobre otro ramiforme anterior, como se afirma en la publicación del conjunto (Baldellou *et al.*, 1985: 28).

Medidas: 22,2 cm altura; 6,5 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Restos inidentificables. Probablemente se trata de una figura, pero la concreción calcárea impide realizar mayores precisiones.



Sector 3

El sector ocupa una pequeña concavidad en la pared. Seis de los motivos están realizados en un pigmento rojo oscuro y dos en un pigmento anaranjado, actualmente muy poco visible (Figuras 8 y 9).

U.G.1: Ramiforme compuesto de un trazo vertical del que parten, a ambos lados, trazos cortos orientados hacia arriba. La mala conservación de la figura impide determinar con claridad el número de trazos a los lados. Está realizado con pigmento rojo oscuro.

Medidas: 33,4 cm altura; 8,8 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Ramiforme compuesto de un trazo vertical del que parten, a ambos lados, trazos cortos horizontales, salvo en el caso de los dos situados en la parte superior, que se orientan hacia arriba. Presenta 7 trazos a la izquierda y 8 a la derecha. Está realizado con pigmento rojo oscuro.

Medidas: 29,4 cm altura; 10,4 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Ramiforme compuesto de un trazo vertical del que parten, a ambos lados, trazos cortos horizontales, orientados hacia arriba. La mala conservación de la

figura impide determinar con claridad el número de trazos a los lados.

Medidas: 27,8 cm altura; 10,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Ramiforme compuesto de un trazo vertical del que parten, a ambos lados, trazos cortos horizontales, tres a cada lado. Su tamaño es mucho menor que el de la mayoría de los ramiformes del grupo. Medidas: 11,2 cm altura; 5,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Ramiforme compuesto de un trazo vertical del que parten, a ambos lados, trazos cortos horizontales, cuatro a cada lado. Su tamaño es mucho menor que el de la mayoría de los ramiformes del grupo.

Medidas: 11,5 cm altura; 7,3 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Ramiforme compuesto de un trazo central del que parten, a ambos lados, trazos cortos perpendiculares. Su tamaño es mucho menor que el de la mayoría de los ramiformes del grupo. Difiere también en el hecho de haber sido pintado en horizontal, frente al resto de motivos del grupo, en vertical. Medidas: 10,5 cm altura; 14,4 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Lo que se cataloga en la publicación del abrigo como otro ramiforme creemos que corresponde en realidad a la parte terminal del ramiforme

6. Por tanto, en nuestro catálogo no existirá el número 7 para este yacimiento.

U.G.8: Ramiforme compuesto de un trazo central del que parten, a ambos lados, trazos cortos perpendiculares. Está realizado con pigmento anaranjado y es mucho menos visible que las figuras realizadas en rojo oscuro.

Medidas: 26,6 cm altura; 7,8 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



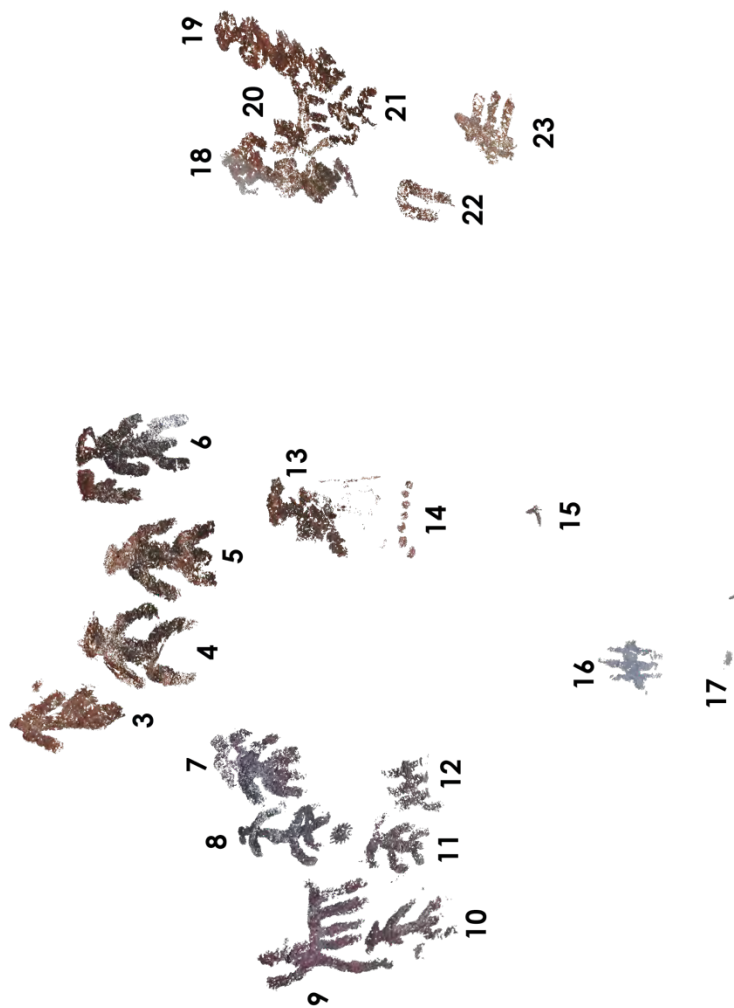
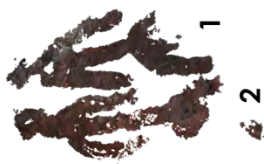
U.G.9: Ramiforme compuesto de un trazo central del que parten, a ambos lados, trazos cortos perpendiculares. Está realizado con pigmento anaranjado y es mucho menos visible que las figuras realizadas en rojo oscuro. Se aprecia infraposición con respecto al motivo 2.

Medidas: 20,2 cm altura; 6,5 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.





Panel 1.



Panel 1.



Panel 1. Detalle de las figuras 1 y 2.



Panel 1. Detalle de la figura 6.



Panel 1. Detalle de las figuras 7 y 8.



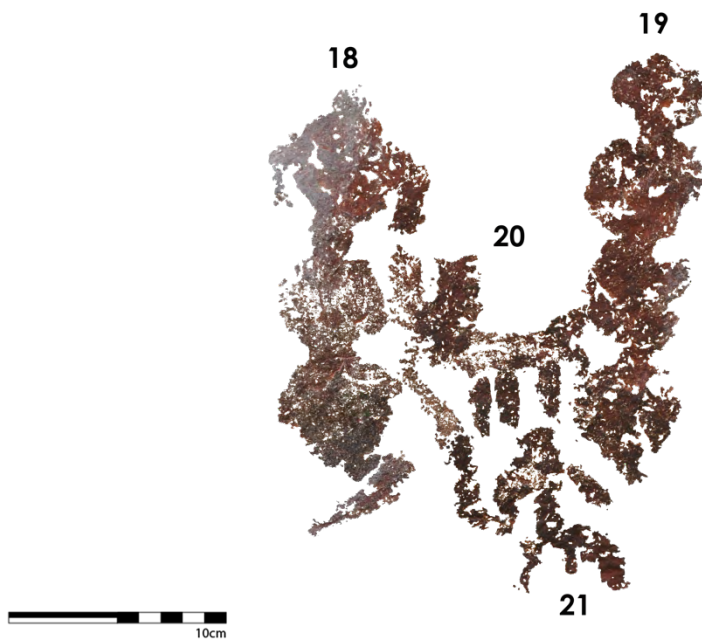
Panel 1. Detalle de las figuras 9 y 10.



Panel 1. Detalle de las figuras 13 y 14.



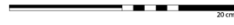
Panel 1. Detalle de las figuras 16 y 17.



Panel 1. Detalle de las figuras 18 a 21.



Panel 2.



Panel 2.



Panel 2. Detalle de la figura 5.



Sector 3.

Sector 3.



Mallata B2

Situada en un nivel superior con respecto a Mallata B1, es una pequeña cavidad con el único contenido pictórico de una digitación. La información presentada se obtuvo de la publicación monográfica del abrigo (Baldellou *et al.*, 1985: 31).

U.G.1: Digitación de trazo discontinuo, en color rojo.

Bibliografía

Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a. J. (1985), “Las pinturas esquemáticas de Mallata B (Huesca)”, *Boletín del Museo de Zaragoza*, 4, pp. 17-36.

MALLATA C



Vista general del abrigo de Mallata C.

Término municipal: Colungo (Asque).

Comarca: Somontano.

Altitud: 800

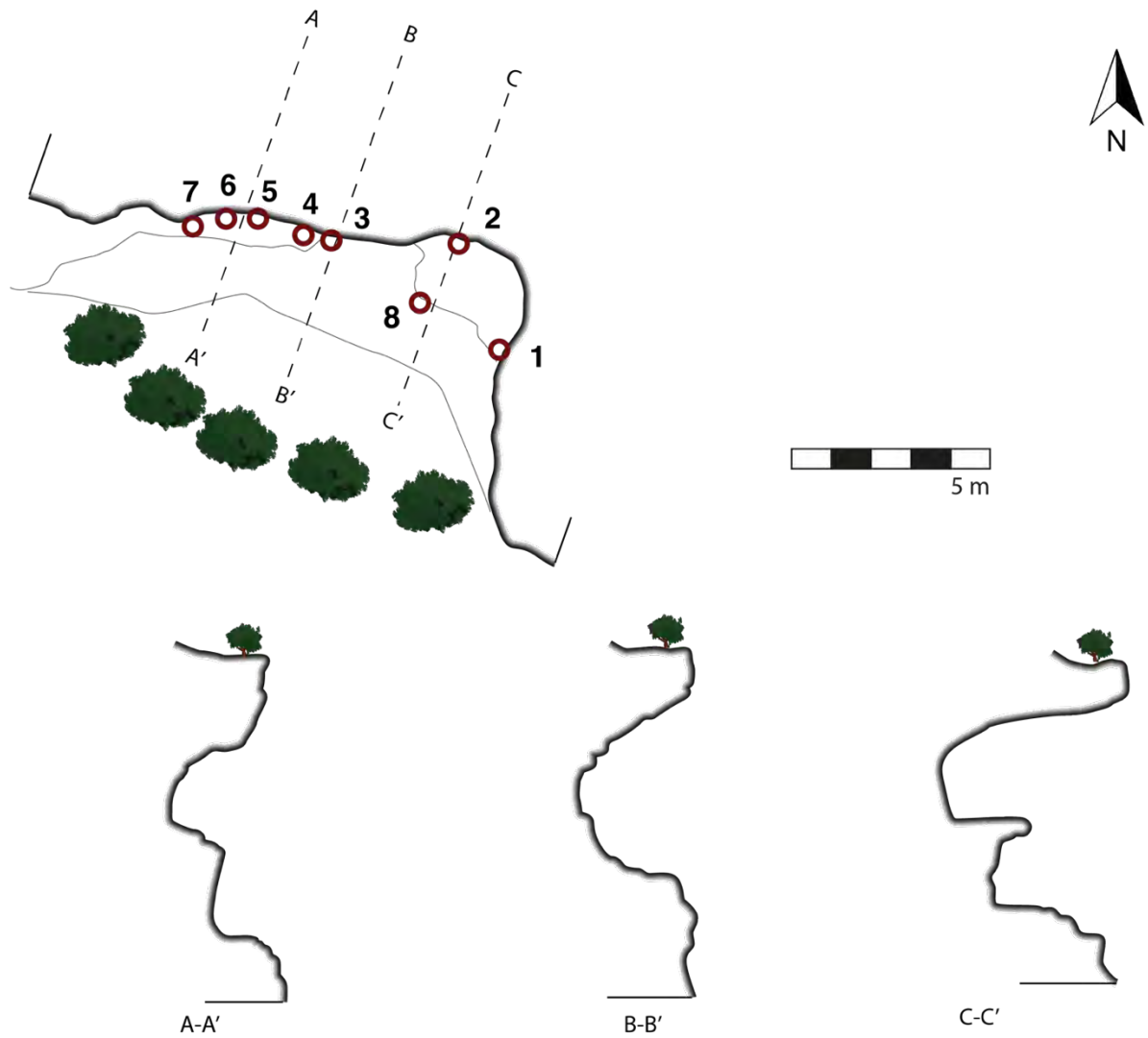
Orientación: suroeste.

Localización: Es el abrigo situado más al este del conjunto de yacimientos del Tozal de Mallata.

Historia de las investigaciones: Descubierto en 1998 por el equipo del Museo de Huesca en el curso de las prospecciones llevadas a cabo en la zona.

Descripción del abrigo: Tiene 17 m de largo, profundidad máxima de 5 y 8 de altura y presenta un suelo muy irregular. La mayor profundidad la encontramos en el extremo

oriental, donde un escalón rocoso forma una pequeña oquedad de planta semicircular, donde se concentran la mayoría de las figuraciones. Los sectores 3 y 4 se sitúan en la parte alta de una pared prácticamente vertical, en la parte central del abrigo. El sector oeste se presenta muy expuesto, y las figuras se sitúan en la parte alta de la pared, por encima de un pequeño resalte rocoso.



Topografía realizada a partir de Painaud, 2005: 111.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se concentran en la zona oriental del abrigo, la parte más profunda, sobre un pequeño resalte rocoso. En la pared situada bajo este resalte encontramos grabados de tipo linear, que se mezclan con restos de pintura muy degradados. En la pared occidental, más expuesta, se distribuyen el resto de las figuras, de forma más dispersa. Hemos mantenido la división por paneles propuesta en la publicación del conjunto (Painaud, 2005). La numeración de las figuras es nuestra, ya que no se asignaba ninguna en dicha publicación. Es correlativa y no se distingue por sectores. En general todas las pinturas del abrigo presentan un estado de conservación muy deficiente, debido al descamado de la superficie de la roca.

El Sector 1 se sitúa en el extremo oriental del abrigo, por encima del escalón rocoso. La pared se encuentra bastante expuesta y degradada en este punto. Buena parte de los motivos identificables responden al tipo ramiforme, aunque se observan muchos restos cuya identificación no es posible. Continuando hacia la izquierda, en dirección oeste, encontramos unos trazos aislados (Sector 2). En la zona más profunda del abrigo, en la pared norte, se sitúa el Sector 3. Se encuentra igualmente degradado, pero podemos distinguir dos motivos ancoriformes, uno de ellos con uno de los brazos terminado en un trazo serpentiforme. Los Sectores 4 y 5 ocupan la parte superior de una pared prácticamente vertical, y albergan motivos ramiformes y un escaleriforme, muy afectado en la parte inferior por un gran desconchado. Los sectores situados en extremo oeste del abrigo se sitúan en una zona de muy difícil acceso y son apenas visibles, al punto de que no fue posible localizar el Sector 8 y recogemos el calco presentado en la publicación monográfica del conjunto. Finalmente, el Sector 9 se ubica en la parte baja del escalón rocoso que divide horizontalmente el covacho en su parte este. Encontramos varios motivos de tipo abstracto infrapuestos a grabados de tipo linear. Son apenas visibles y entre ellos destaca la representación de un zigzag.

Sector 1

Comprende un panel situado en la pared este del covacho, por encima del reborde rocoso que divide esta zona en dos alturas.
U.G.1: Restos indeterminables de lo que parece haber sido un trazo horizontal.



U.G.2: Ramiforme vertical. Presenta un trazo recto vertical y trazos laterales dispuestos horizontalmente a ambos lados (cuatro a la izquierda y siete a la derecha), si bien está afectado por un desconchado en la parte superior que nos impide conocer el desarrollo completo de la figura.



U.G.3: Posible ramiforme. La figura se encuentra afectada por un desconchado en la parte superior e izquierda. No obstante, cabe indicar que no se conservan restos de pigmento en la parte izquierda del vástago central del ramiforme, sino únicamente hacia su derecha, y en sentido más o menos horizontal.



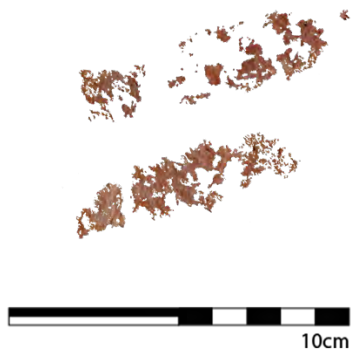
U.G.4: Ramiforme en disposición oblicua. Presenta un vástago central, perdido en parte por el descamado del soporte, del que parten cuatro trazos ascendentes a cada lado, estando muy mal conservados los de la parte inferior derecha. Medidas: 6,9 cm altura; 6,1 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Restos inidentificables.

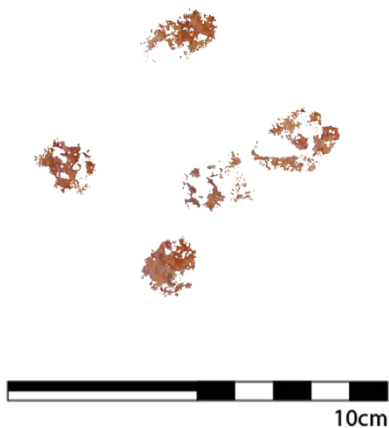


U.G.6: Dos trazos subhorizontales y paralelos entre sí. Son poco visibles como consecuencia del descamado del soporte. Medidas: 6,7 cm altura; 7,4 cm anchura; 1,9 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Grupo de cinco puntos. Uno de ellos se sitúa en el centro y el resto se disponen alrededor, a izquierda, derecha, arriba y abajo.

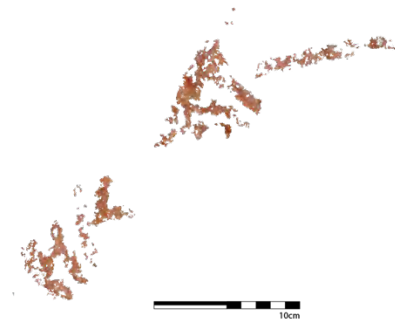
Medidas: 7,6 cm altura; 7,8 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Ramiforme vertical, formado por un trazo vertical y trazos horizontales con los extremos ligeramente apuntados hacia abajo en los extremos. Está muy afectado por el descamado de la superficie, hoy en día es apenas visible.



U.G.9: Ramiforme en disposición oblicua. Se encuentra muy mal conservado y se diferencia morfológicamente del resto de ramiformes del panel, pero nos recuerda a los tipos que encontramos en el vecino abrigo de Mallata B.



Sector 2

U.G.10: Restos inidentificables. Se aprecian varios trazos verticales dispuestos junto a una colada calcárea de gran espesor.



Sector 3

U.G.11: Antropomorfo de tipo ancoriforme. Se encuentra parcialmente afectado por un desconchado en la parte inferior e izquierda. Los trazos son poco nítidos. Inmediatamente a su derecha se aprecian unos restos inidentificables, en forma de dos trazos verticales (figura 12).



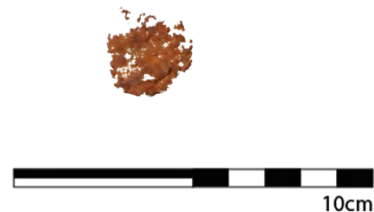
U.G.12: Dos trazos verticales y paralelos entre sí, situados inmediatamente a la derecha del ancoriforme 11. Parcialmente

afectados por un desconchado en la parte superior.



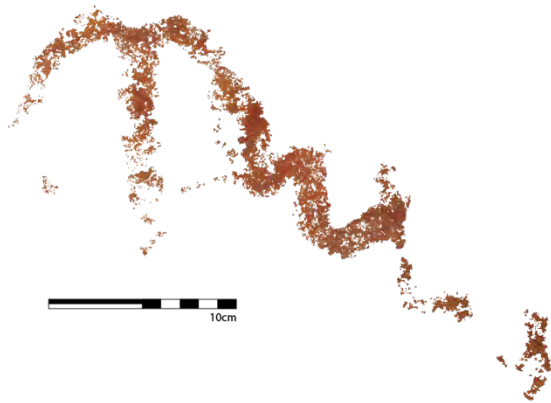
U.G.13: Puntiforme situado a la izquierda de un motivo complejo, formado por un antropomorfo de tipo ancoriforme y un trazo serpentiforme.

Medidas: 2,4 cm altura; 2,4 cm anchura.



U.G.14: Motivo complejo formado por un ancoriforme (posible antropomorfo), de cuyo brazo derecho parte un motivo serpentiforme en sentido descendente. Dicho motivo se encuentra parcialmente perdido como consecuencia de un desconchado.

Medidas: 20,8 cm altura; 28,6 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.

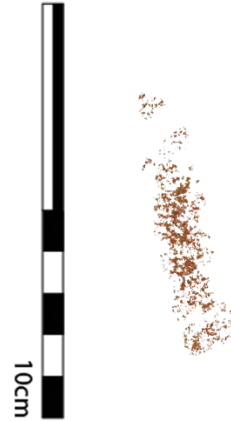


U.G.15: Motivo indeterminado, formado por un trazo horizontal cruzado por otros tres verticales. Se contempla la posibilidad de que hubiese otros tres trazos verticales en la parte de la izquierda, pero el pigmento se encuentra muy desvaído y resulta difícil diferenciarlo del soporte, de color anaranjado en todo el panel. Puede ponerse en relación con otros motivos semejantes que aparecen en el abrigo de Mallata B.

Medidas: 12,1 cm altura; 7,6 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.16: Restos inidentificables en forma de trazo vertical, muy desvaído.



U.G.17: Restos inidentificables, afectados por la pérdida de pigmento y un desconchado.



Sector 4

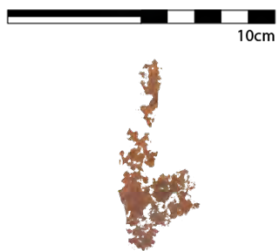
U.G.18: Motivo cruciforme, situado en el extremo izquierdo del panel. Es poco visible en la actualidad, igual que el resto de figuras del panel. El brazo inferior se encuentra parcialmente perdido a causa de un desconchado.



U.G.19: Restos indeterminables. Se aprecia un trazo recto de cuyo extremo parten dos trazos cortos en oblicuo.



U.G.22: Restos indeterminables, afectados por un desconchado.

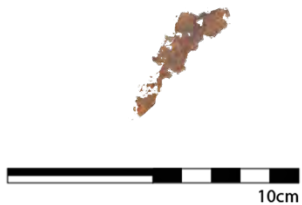


U.G.20: Restos indeterminables. La posible figura se perdió con el desprendimiento de parte del soporte.



U.G.23: Ramiforme vertical con un vástago central del que salen trazos en sentido descendente a cada lado (tres a la izquierda y cuatro a la derecha). El pigmento es apenas visible.

Medidas: 13,9 cm altura; 11,4 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.



U.G.21: Trazo vertical. A su izquierda se aprecian restos muy perdidos que podrían haber formado parte de una figura, afectada por un gran desconchado.

Medidas: 9,3 cm altura; 5,5 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.24: Ramiforme integrado por un trazo central dispuesto en oblicuo, cruzado por trazos en sentido perpendicular (no resulta fácil determinar el número de trazos por la mala conservación de la figura).

Medidas: 23,5 cm altura; 18,4 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.

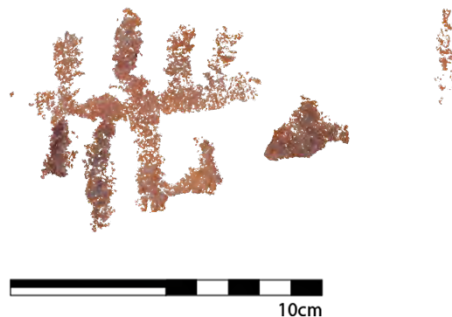


U.G.26: Ramiforme en disposición horizontal, formado por un vástago central que se engrosa en la parte terminal derecha, y cuatro trazos perpendiculares a uno y otro lado del mismo. Se encuentra afectado en la parte inferior por un desconchado; además, el pigmento está bastante desvaído.

Sector 5

Ocupa una pared casi vertical y las pinturas se sitúan a una altura considerable sobre el suelo, lo que dificultó su documentación. Igual que en el resto del abrigo, las paredes se encuentran muy degradadas y las pinturas son apenas visibles.

U.G.25: Motivo abstracto formado por dos líneas paralelas en disposición oblicua, unidas por trazos perpendiculares, a modo de escaleriforme cerrado en la parte superior. La parte inferior de la figura se encuentra afectada por un desconchado.

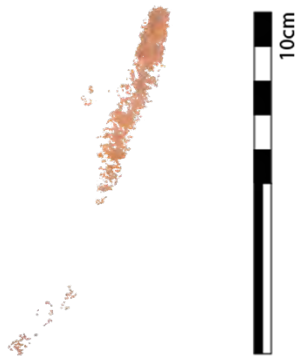


Sector 6

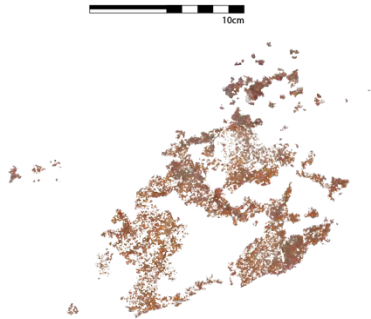
Continuando la pared hacia la izquierda, encontramos una mancha y un trazo oblicuo, sin aparente relación entre ellos.

U.G.27: Trazo alargado dispuesto en oblicuo, en color anaranjado.

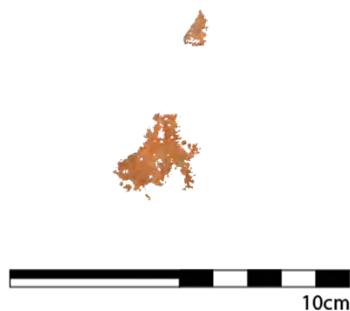
Medidas: 10,2 cm altura; 4,4 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.28: Unos 70 cm a la izquierda del trazo encontramos una mancha indescifrable, en color rojo oscuro.



U.G.29: Restos inidentificables, afectados por un desconchado en la parte superior, en color anaranjado.

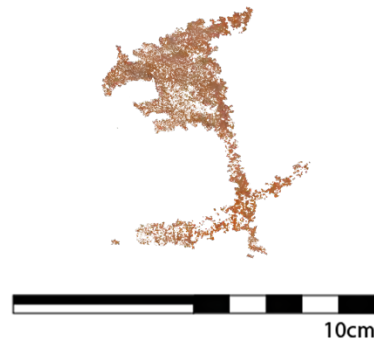


Sector 7

Ocupa el extremo izquierdo del abrigo, en el límite de la zona cubierta por la visera del mismo.

U.G.30: Motivo en forma de "T", realizado con trazo fino. El trazo vertical es cruzado por otro perpendicular a él en su parte inferior. Está realizado en pigmento rojo oscuro y en el interior de un desconchado antiguo, de superficie anaranjada. El motivo es apenas visible en la actualidad.

Medidas: 6,9 cm altura; 5,4 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



Sector 8

No se localizó en los trabajos de documentación del abrigo. En la publicación no se especifica su situación topográfica exacta. Se presentan los calcos aparecidos en la publicación del conjunto (Painaud, 2005)

U.G.31: Restos inidentificables.



U.G.32: Motivo en forma de "T".



Sector 9

Las pinturas aparecen por debajo de una serie de grabados finos que forman motivos geométricos.

U.G.33: Restos indeterminables. Se observa un trazo de tendencia vertical, y otros trazos que parten de la parte superior en sentido ascendente a ambos lados. Podría tratarse de un motivo ramiforme, pero la mala conservación impide precisarlo.



U.G.34: Restos indeterminables. El pigmento apenas se distingue del soporte, de color naranja intenso. Además, la pared se encuentra en este punto afectada por los desconchados y los grabados realizados posteriormente.



U.G.35: Motivo complejo integrado por un zigzag dispuesto en oblicuo, inclinado hacia la izquierda. Termina en la parte inferior en una serie de trazos que actualmente apenas se pueden individualizar con respecto al soporte, siendo restos inidentificables.

Medidas: 28,8 cm altura; 16,3 cm anchura.



U.G.36: Motivo arqueado en forma de herradura, con el trazo derecho más prolongado que el izquierdo. Se sitúa inmediatamente por encima de la figura 37, en forma de ángulo. El pigmento está muy perdido y apenas se distingue del soporte.

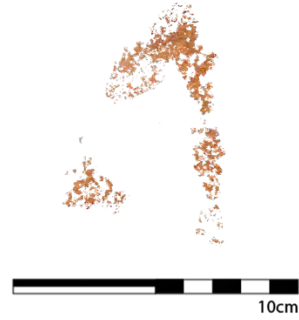
Medidas: 15,4 cm altura; 11 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.

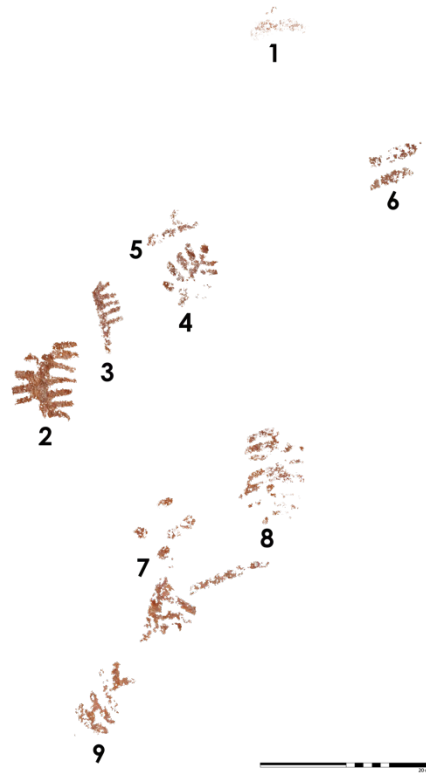


U.G.37: Motivo en forma de ángulo con el vértice apuntado hacia arriba. El lado derecho es más largo que el izquierdo. Se sitúa inmediatamente por debajo del motivo 36, en su parte interna. El

pigmento está muy perdido y apenas se distingue del soporte.

Medidas: 8,2 cm altura; 5,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

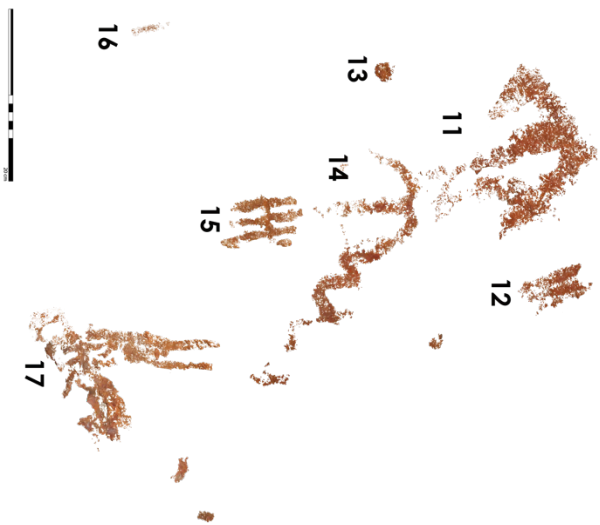




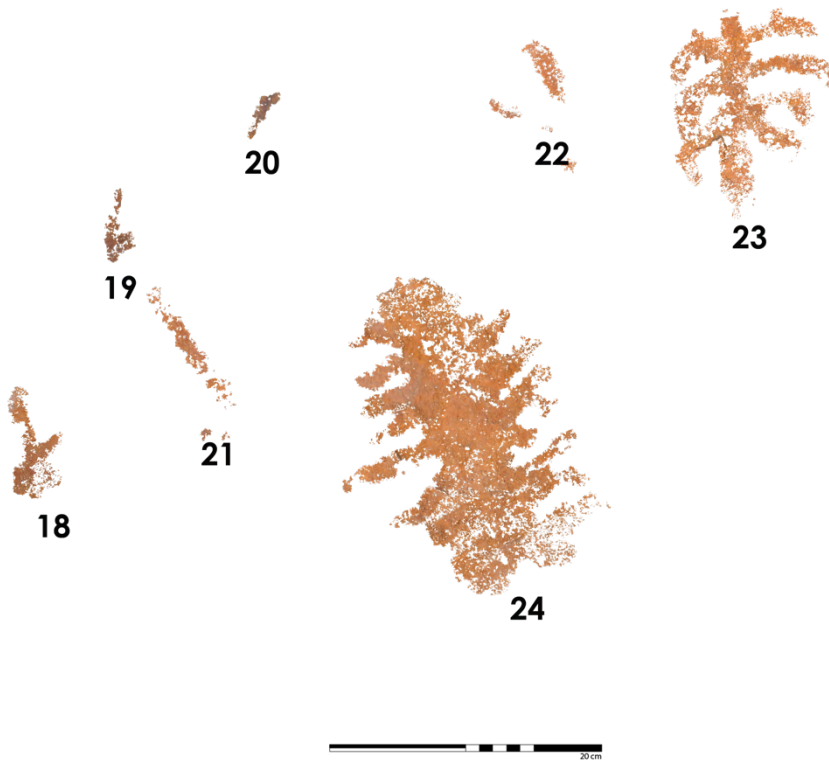
Panel 1.



Panel 2.



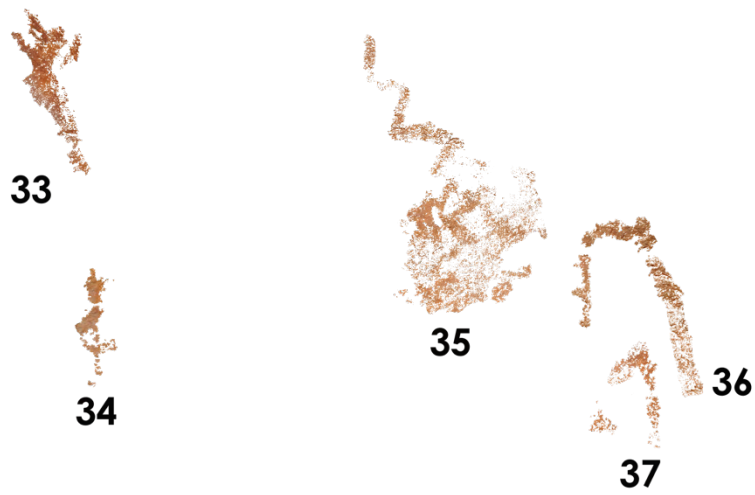
Panel 3.



Panel 4.



Panel 5.



Panel 9.

Bibliografía

Painaud, A. (2005), “Les peintures rupestres et l’art schématique linéaire de l’Abri de Mallata C (Colungo-Asque, Huesca)”, en M. Martzluff (ed.), *Roches ornées, roches dressées. Colloque en hommage à Jean Abélanet*, Association Archéologique des P.O., Presses Universitaires de Perpignan, pp. 109-118.



Vista del Barranco de Arpán desde Arpán E2.

Término municipal: Colungo (Asque).

Comarca: Somontano.

Localización: Los abrigos de Arpán se localizan en la parte media del barranco del mismo nombre, en la margen derecha. Se sitúan en el monte de Asque, junto a la partida de Peña Roya, en otro tiempo acondicionada para el cultivo y donde hoy todavía se aprecian restos de antiguos bancales. El acceso se realiza desde la carretera que une Colungo y Bárcabo (A-2205: km 10), desde la cabecera del barranco. Actualmente existe un pequeño aparcamiento para visitantes y la senda hacia el abrigo se encuentra bien indicada. El Parque Cultural del Río Vero organiza visitas guiadas a la estación decorada. Las tres cavidades pintadas (Arpán L, E1 y E2) se hallan muy próximas entre sí. Arpán L contiene motivos de tipo levantino, subnaturalista y esquemático, mientras que en E1 y E2 las manifestaciones están restringidas al ciclo Esquemático.

Historia de las investigaciones: Fue el primer abrigo descubierto en las campañas de prospección sistemática organizadas por el Museo Provincial de Huesca. Se publicó un avance y un calco preliminar en 1980 (Beltrán y Baldellou, 1980), y posteriormente se realizó una revisión del estudio y se elaboró un trabajo monográfico, aparecido en 1993 (Baldellou et al., 1993a).

En el curso de nuestro trabajo procedimos a la documentación de las tres estaciones, Arpán L, E1 y E2. Sin embargo, no hemos incluido el yacimiento de Arpán L en nuestro catálogo debido a la mala visibilidad de los motivos. A pesar de haber repetido la cobertura fotográfica del conjunto en días con diferente luminosidad y de haber aplicado el tratamiento digital de la imagen, algunos de los motivos recogidos en el calco del equipo del Museo de Huesca aparecían completamente invisibles. Se han conservado mejor las grafías de tipo Levantino, que sí han podido ser calcadas, mientras que algunas figuras de tipo semiesquemático del sector 1 son apenas visibles. Creemos que el hecho de que haber sido un abrigo muy visitado ha podido influir en la mala conservación del conjunto. Quizá la práctica de mojar las pinturas para mejorar su visibilidad haya contribuido a engrosar la veladura calcítica que cubre las pinturas, enmascarándolas por completo en algunos casos. Por ello creemos que debería realizarse una nueva revisión del conjunto tras la limpieza del mismo.

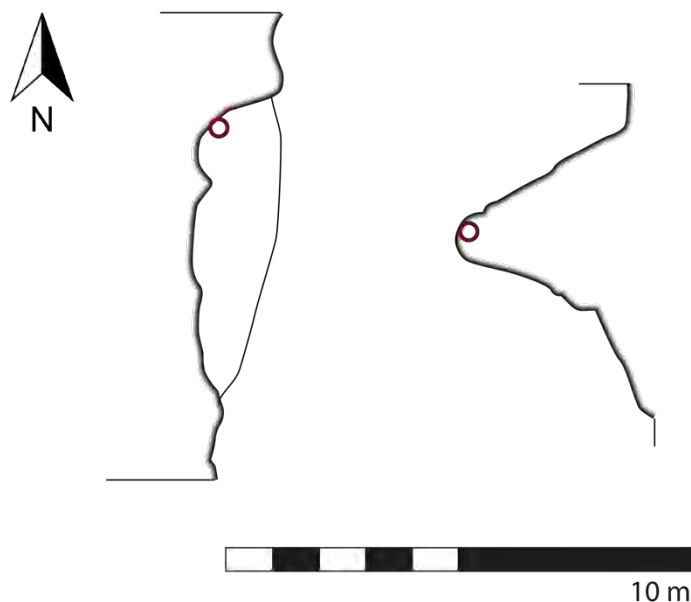
ARPÁN E1

Altitud: 780

Orientación: sureste.

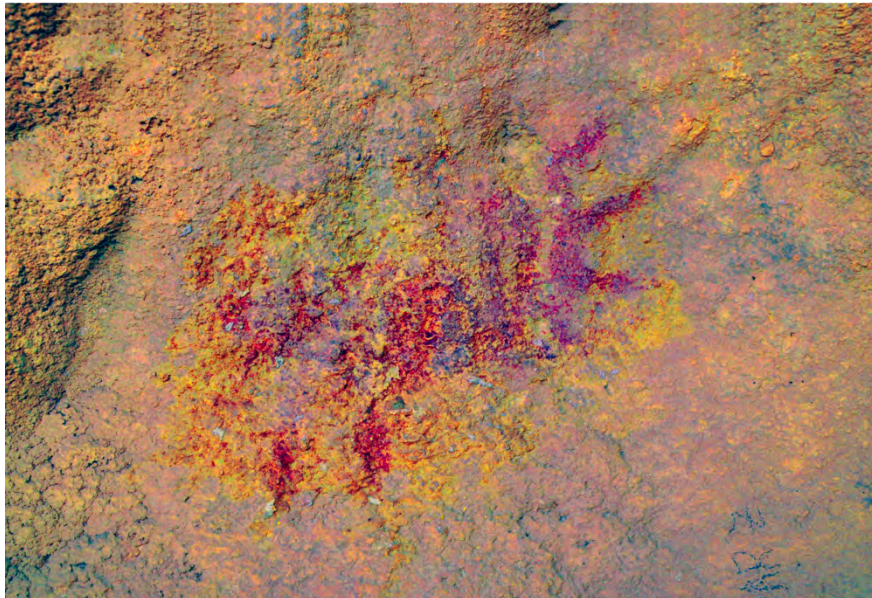
Descripción del abrigo: se trata de una pequeña oquedad abierta justo por debajo y a la izquierda de Arpán L, en una faja rocosa que sigue una disposición suroeste-noreste. El abrigo tiene 7,2 m de longitud y 4 m de profundidad máxima.

Descripción de las pinturas: se conserva un único motivo, un posible cérvido seminaturalista situado en la parte más profunda de la cavidad. Aparece rodeado por una mancha que podría responder a la aplicación de algún producto para mejorar la visibilidad de la pintura. No hemos detectado las restantes manchas de pigmento a las que se refiere Baldellou en la publicación del conjunto (Baldellou *et al.*, 1993a: 80).



U.G.1: Posible cérvido esquemático orientado a derecha, pintado en rojo. Presenta un tronco grueso, terminado en una cola dirigida hacia arriba; una pata por par y una cornamenta formada por un trazo vertical y cuatro candiles horizontales orientados hacia la derecha. Detrás de la cornamenta se observa un trazo en forma ojival que podría corresponder a la representación de una oreja.

Medidas: 17,7 cm altura; 20,8 cm anchura.



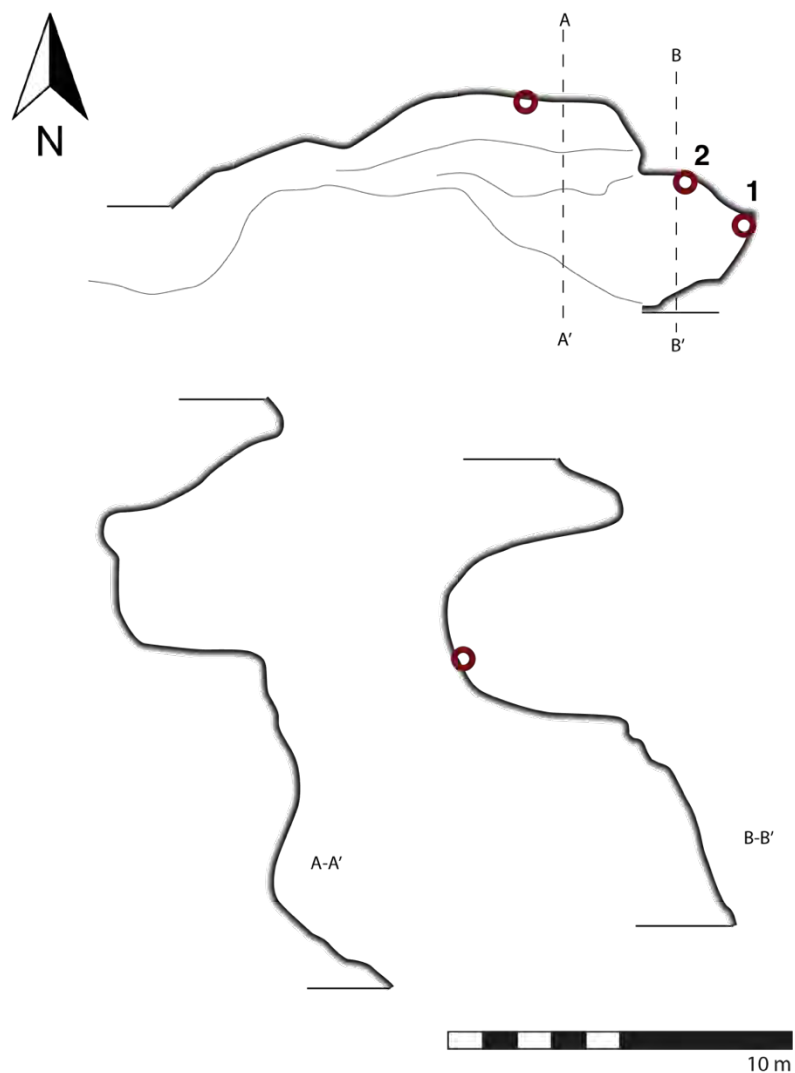
Detalle del motivo pintado.

ARPÁN E2

Altitud: 740

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Arpán E2 se abre en la faja rocosa situada en una cota inferior a Arpán L y E1, siguiendo una dirección oeste-este. La boca de la cavidad se abre hacia el sur, colgada 6 m por encima de la base de la cornisa. Alcanza los 15 m de anchura, 5 m de profundidad máxima y 6 m de altura máxima.



Topografía basada en la elaborada por el equipo del Museo de Huesca (Baldellou *et al.*, 1993a).

Descripción de las pinturas: Siguiendo la ordenación propuesta en la publicación del conjunto, hemos distinguido dos sectores. El primero ocupa la pared derecha (este) del abrigo y está integrado únicamente por pinturas. Nuestra lectura de los motivos difiere en algunos puntos de la publicada. Además de restos ilegibles, en el panel encontramos un ramiforme y un cruciforme complejo, posibles representaciones antropomorfas.

El Sector 2 comprende, además de los restos de un motivo pintado, un panel con motivos de tipo esquemático grabados. De los grabados presentamos el calco elaborado por el equipo del Museo de Huesca. Se distinguen dos grupos: el primero de ellos formado por cuatro motivos dispuestos en serie vertical, en la parte superior del panel. Responden a diseños geométricos realizados por medio de líneas rectas, sin que se haya identificado ningún motivo figurativo. Se trata de grabados anchos (1,5 cm de media) y poco profundos, cuya técnica se define como “abrasión por raspado”. El segundo grupo ocupa la parte inferior del panel y responde a un trazo más ancho y profundo. Los trazos, esta vez de tendencia curvada, presentan igualmente diseños geométrico-abstractos, formas circulares con complejas compartimentaciones internas. En la publicación monográfica del conjunto se hace referencia a la representación de dos posibles cérvidos, si bien la lectura del panel resulta muy difícil en este punto debido a las concreciones calcíticas (Baldellou *et al.*, 1993a: 87 y ss.). Este sector se encuentra muy afectado por dichas coladas, que han velado casi totalmente los grabados. No figuran en nuestra base de datos, en la que sólo contemplamos manifestaciones pintadas. En la publicación del abrigo se hace referencia a nuevas manchas de pigmento en un tercer sector, pero creemos responden a la coloración natural del soporte.

Sector 1

U.G.1: Ramiforme vertical, pintado en negro. Presenta tres brazos rectos y un cuarto, dispuesto en la parte superior, curvado hacia abajo. Se encuentra parcialmente enmascarado por concreciones calcíticas, que afectan sobre todo a la parte inferior del motivo.

Medidas: 38,3 cm altura; 7,6 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Dos trazos verticales y paralelos entre sí, pintados en trazo fino y color rojo. El situado en la parte derecha se sitúa sobre una formación calcítica.

Medidas: 30,2 cm altura; 7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

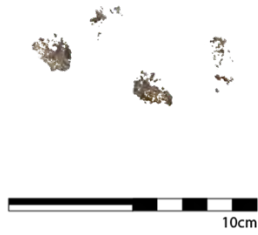


U.G.3: Motivo abstracto, de tipo cruciforme complejo. Del trazo horizontal parten dos trazos rectos hacia abajo, a ambos lados del vástago central. Podría tratarse de una representación de tipo antropomorfo, pero el alto nivel de abstracción impide asegurarlo. Está pintado en rojo, en trazo simple.

Medidas: 11,9 cm altura; 16,7 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Grupo de digitaciones, realizadas en negro. El grupo se encuentra afectado por pequeños desconchados, lo que impide determinar la morfología original del grupo.



U.G.5: Serie de digitaciones, realizadas en color rojo anaranjado. La situada en el extremo inferior es más alargada, consecuencia de haber arrastrado el dedo hacia abajo al aplicar el pigmento. Están realizadas sobre una capa discontinua de concreción calcítica.

Medidas: 22 cm altura; 7,2 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Barra vertical, realizada en trazo simple, rojo.

Medidas: 12,3 cm altura; 1,4 cm anchura.



U.G.7: Dos trazos oblicuos, orientados uno a izquierda y otro a derecha, pintados en rojo. Son apenas visibles debido a la finura e irregularidad de los trazos.

Medidas: 26,6 cm altura; 13,6 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



Sector 2

Ocupa la parte más profunda de la cavidad.

U.G.8: Restos inidentificables de una posible barra vertical, casi totalmente enmascarada por la concreción calcítica.

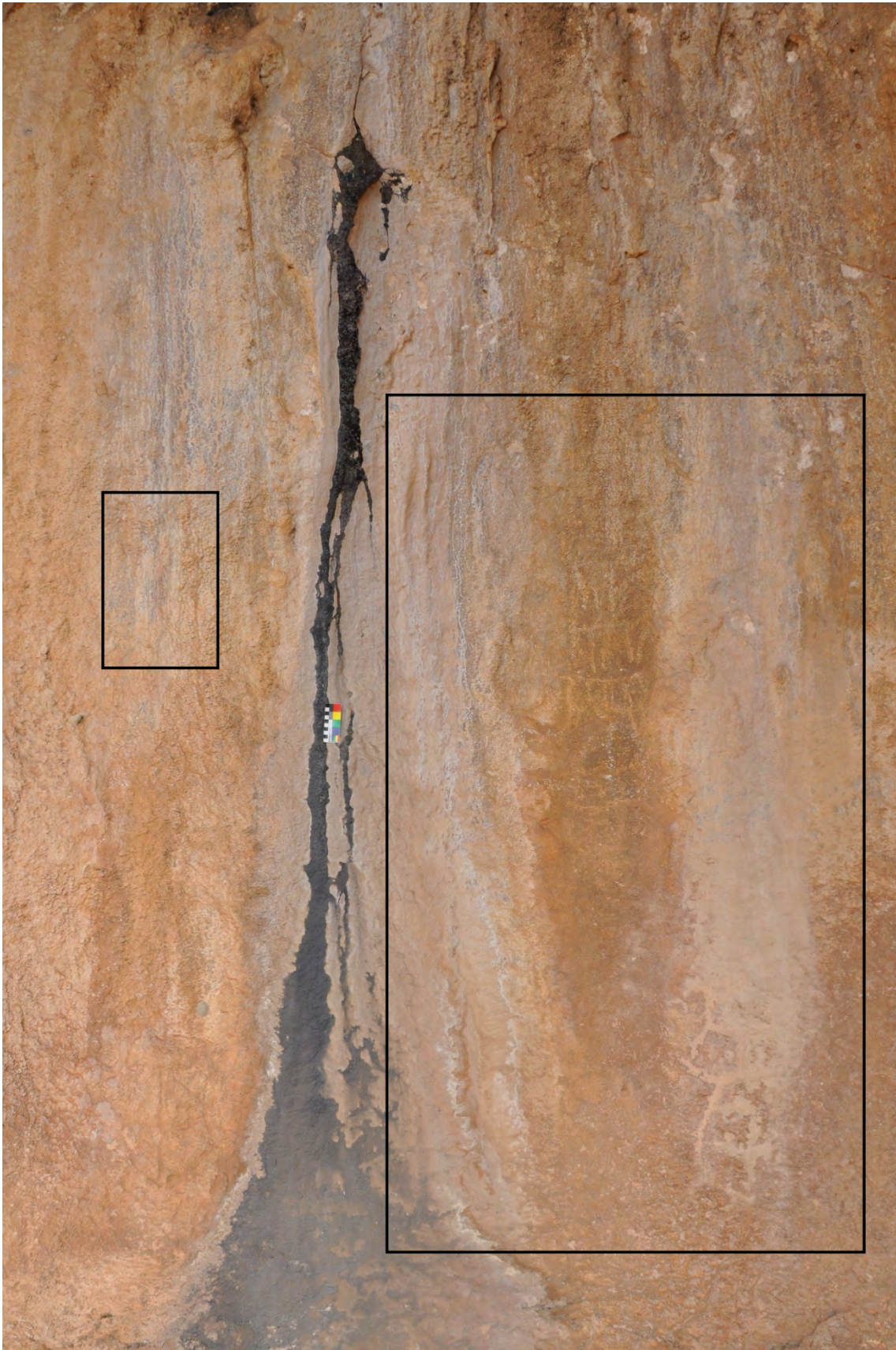




Panel 1.



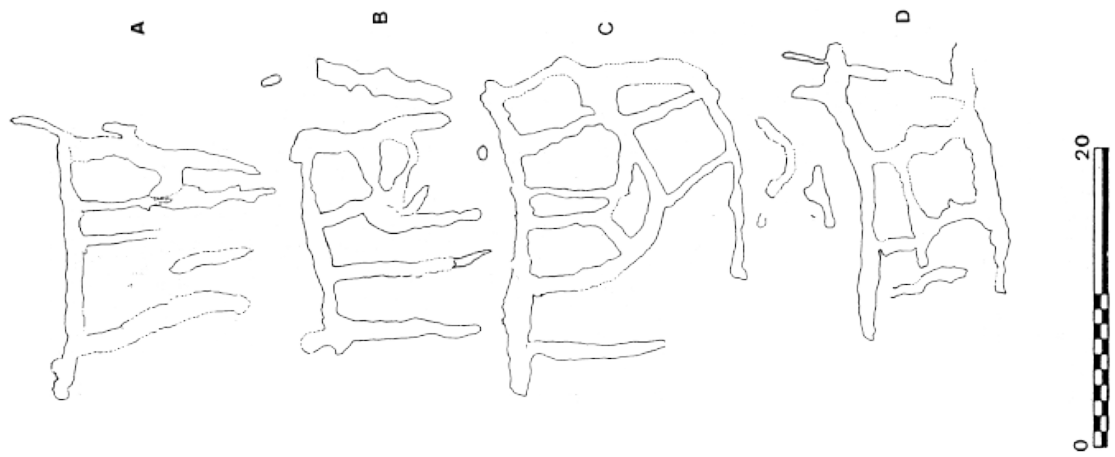
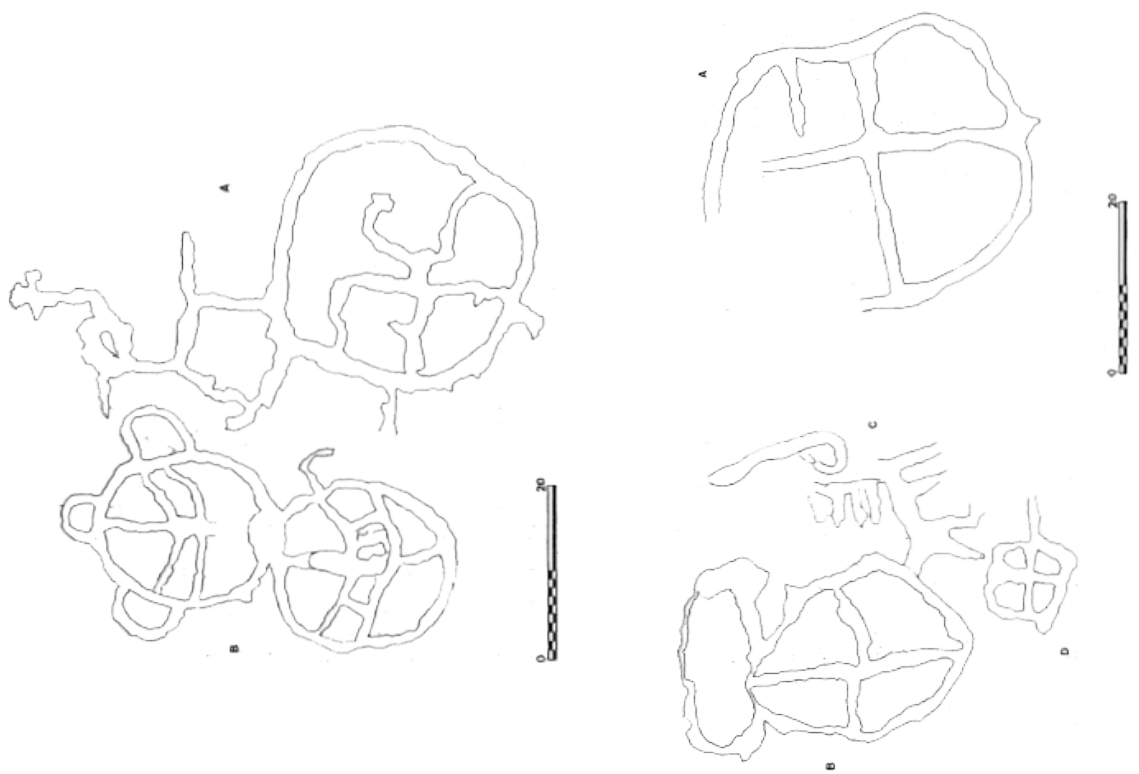
Panel 1.



Sector 2, con indicación del motivo pintado (izquierda) y del grupo de grabados (derecha).



Imágenes del grupo de grabados.



Calco de los grabados, según Baldellou *et al.*, 1993.

Bibliografía

Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1993a), “Las pinturas rupestres del barranco de Arpán (Asque-Colungo. Huesca)”, *Bolskan*, nº 10, pp. 31-96.

Beltrán, A. y Baldellou, V. (1980), “Avance al estudio de las cuevas pintadas del Barranco de Villacantal”, *Altamira Symposium*, Madrid.

CORRAL DE SAN PELEGRÍN DE LA GASCONA/

CORRAL DEL ABOGADO



Vista general del afloramiento rocoso donde se abren los abrigos y vistas desde Gascona I.

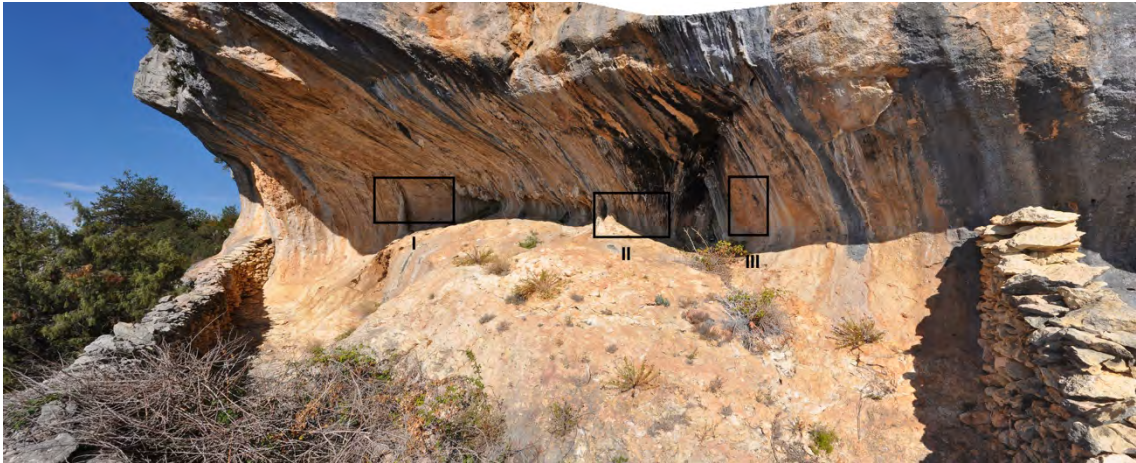
Término municipal: Alquézar.

Comarca: Somontano.

Localización: El yacimiento de Cueva de la Gascona, Corral de San Pelegrín de la Gascona o Corral de la Gascona, según las tres denominaciones que recoge Calvo (1993: 163), se encuentra a poca distancia al norte del despoblado de San Pelegrín, en la ladera oeste del Cerro Quizans (se encuentra a poca distancia del yacimiento con este nombre). El equipo del Museo de Huesca distinguió dos abrigos decorados, situados en el mismo afloramiento calizo, estando Corral de la Gascona I situado más al noroeste que el II.

Historia de las investigaciones: El yacimiento fue descubierto en 1983 gracias a las labores de prospección del equipo del Museo de Huesca. M^a J. Calvo lo contempla en el catálogo de su tesis doctoral (Calvo, 1993: 163; láms. 68-70), pero permanece inédito. Únicamente aparece mencionado en obras de carácter general (Baldellou, 1984-85; 1986-87: 76; 2006: 65-66). Recogemos aquí la numeración de abrigos y figuras propuesta por M^a J. Calvo en su tesis, aunque añadimos dos unidades gráficas más a las presentadas por la autora.

GASCONA I



Situación de los paneles pintados.

Altitud: 1000

Orientación: suroeste.

Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo de amplio desarrollo longitudinal pero escasa profundidad, con 22 m de largo y 8 m de profundidad máxima. Presenta un amplio escalón que divide la superficie en dos alturas. Conserva un cerramiento en forma de muro de piedra seca, recuerdo de su empleo como corral.

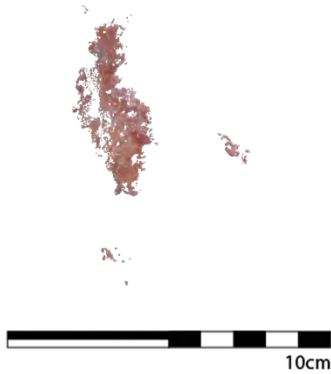
Descripción de las pinturas: Se conservan barras, trazos y simples restos, además de una posible figuración zoomorfa. Se distribuyen en tres grupos ocupando prácticamente todas las paredes del abrigo.

Sector I

Pared izquierda (norte) del abrigo.

U.G.1: Trazo de tendencia vertical, realizado en rojo y en trazo simple.

Medidas: 5,4 cm altura; 2,3 cm anchura.



U.G.2: Restos inidentificables realizados en rojo. La grafía se encuentra muy afectada por una concreción estalagmática que la cubre parcialmente.



U.G.3: Mancha informe de tendencia alargada y vertical.



U.G.4: Barra vertical realizada con pigmento rojo y trazo simple.

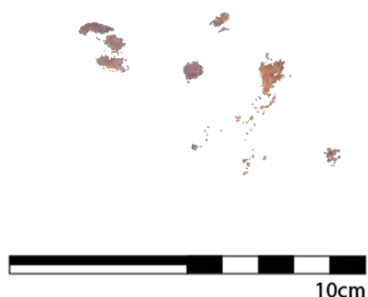
Medidas: 8,4 cm altura; 1,3 cm anchura.



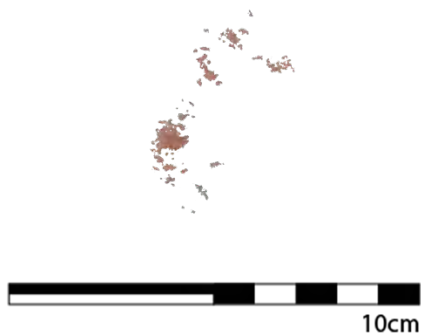
U.G.5: Barra vertical realizada en rojo y en trazo simple. La figura está incompleta, el pigmento se ha perdido en la parte media y está parcialmente afectada por pequeños desconchados. En la parte superior izquierda de la figura aparecen restos inidentificables de pigmento rojo oscuro.



U.G.10: Manchas informes, algunas de tendencia puntiforme. Incluimos el grupo dentro del sector I, por encontrarse también en la pared izquierda del abrigo, aunque se encuentra separado por cierta distancia del resto de motivos. No aparecen reflejadas en el calco e inventario de Calvo.



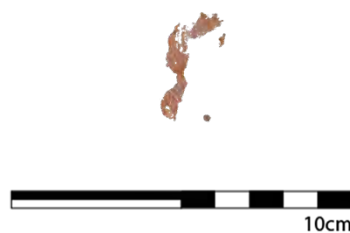
U.G.11: Restos inidentificables. No aparecen reflejadas en el calco e inventario de Calvo, por lo que se les ha asignado un número siguiendo la numeración correlativa para el abrigo. Aparecen en la parte izquierda del sector I.



Sector II

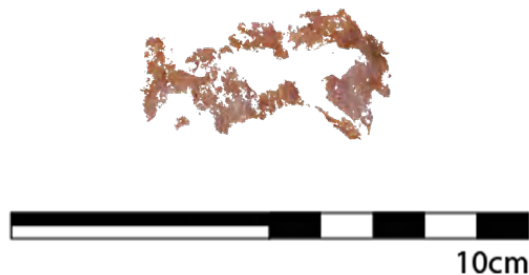
Pared del fondo del abrigo (este).

U.G.6: Restos informes de un motivo pintado en rojo con trazo simple. Aparece en la parte de arriba del motivo 7.



U.G.7: Motivo incompleto con forma de tendencia ovalada. Como Calvo (1993: 163) pensamos que podría tratarse de una representación de cuadrúpedo. En ese caso se trataría de un motivo silueteado, orientado a izquierda (la cabeza estaría representada por un trazo recto situado en el extremo izquierdo, y el arranque de las patas estaría apenas apuntado). Un pequeño apéndice en el extremo derecho serviría para mostrar una cola corta. No obstante, ante la parcialidad del motivo preferimos catalogarlo como restos indeterminados.

Medidas: 2,5 cm altura; 4,8 cm anchura; 0,7 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Dos barras verticales realizadas en rojo y en trazo simple, dispuestas a ambos lados de una concreción calcárea gruesa, de desarrollo vertical. A su vez, el grupo se ubica en un pequeño nicho abierto en la pared. Se sitúa en la misma zona del abrigo

que los motivos 6 y 7 (sector II, pared del fondo), en la parte izquierda de los mismos a pesar de que el número de catálogo es mayor (hemos respetado la numeración de Calvo).

Medidas: 13,6 cm altura; 2,9 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



Sector III

U.G.9: Serie de tres trazos paralelos en disposición subvertical, realizados en trazo simple fino. Ocupan el extremo derecho del abrigo, donde son el único motivo detectado.





1

11

2

3

4

5





8

6



7



Sector III.



Detalle figura 8.



Detalle de las figuras 6 y 7.

GASCONA II



Indicación de la situación de las pinturas (izquierda); y vista lateral de la oquedad (derecha).

Altitud: 1000

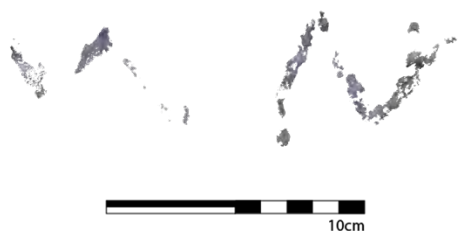
Orientación: suroeste.

Descripción del abrigo: Se trata de una pequeña oquedad de desarrollo vertical, limitada por dos columnas estalagmíticas, de apenas 50 cm de ancho y 1 m de alto. Se sitúa junto a un abrigo de pequeñas dimensiones, sobre una pared prácticamente vertical, colgada a unos 2,5 m sobre el escalón rocoso. En esta cavidad no se encontraron restos pictóricos.

Descripción de las pinturas: Se trata de un grupo de motivos realizados en trazo fino, en color rojo y negro. Se encuentran bastante degradados y afectados por las concreciones calcíticas. Además de restos inidentificables, se aprecian varios zigzags, en negro y rojo, y un pectiniforme doble en disposición horizontal. Respetamos toda la numeración, aunque hemos individualizado el trazo U.G. 6, considerado por Calvo como parte del motivo 3, ya que presenta una coloración completamente diferente y creemos que son dos unidades diferentes.

U.G.1: Motivo en forma de zigzag dispuesto horizontalmente, realizado en negro con trazo simple y fino. Se encuentra parcialmente afectado por los desconchados en su parte media.

Medidas: 5,3 cm altura; 17,3 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Motivo pectiniforme doble, dispuesto en horizontal. Realizado en color rojo con trazo simple y fino. Consta de un trazo horizontal y tres trazos verticales que lo cruzan.

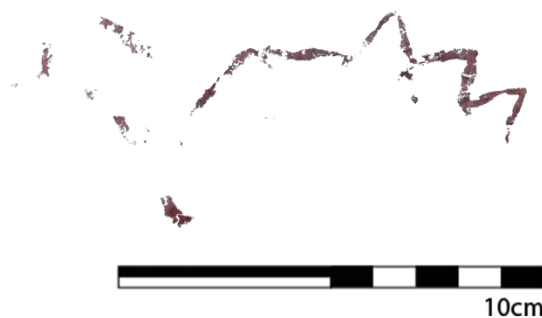
Medidas: 2,5 cm altura; 3 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Motivo en forma de zigzag dispuesto en horizontal. Realizado en rojo con trazo simple y fino. En la mitad izquierda el zigzag es más abierto y termina en el extremo por un trazo recto y oblicuo. En la parte superior izquierda de la figura se aprecian restos indeterminados, realizados en el mismo

color. Nos recuerda a los zigzags de Mallata B.

Medidas: 5,1 cm altura; 11,4 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Restos inidentificables. El motivo se mezcla con manchas negras presentes en esta zona del panel, lo que dificulta establecer de forma precisa los límites de la figura. Se aprecia un trazo vertical, cruzado en la parte superior por una forma de tendencia circular. Apuntamos la posibilidad de que pudiera tratarse de un motivo antropomorfo del tipo brazos en asa.

Medidas: 3,1 cm altura; 2,3 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.



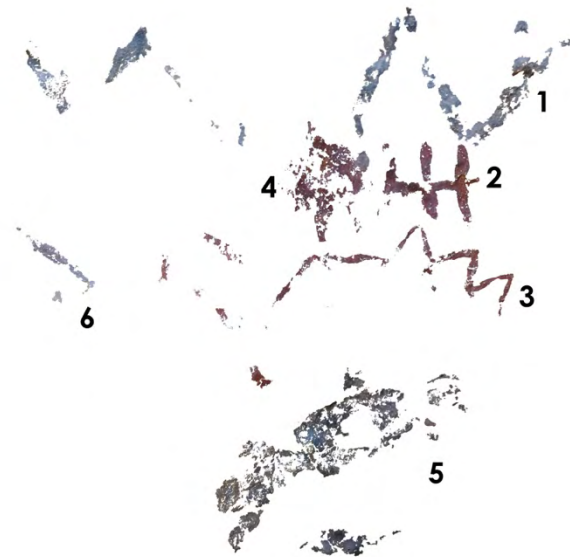
U.G.5: Restos inidentificables de un motivo realizado en negro y en tinta plana. Apuntamos la posibilidad de que pudiera tratarse de un cuadrúpedo, del que se

habría conservado parte del cuerpo. No obstante, el motivo se encuentra muy mal conservado y no se pueden hacer mayores precisiones.



U.G.6: Trazo oblicuo realizado en color rojo violáceo. Se sitúa aislado y en la parte izquierda del conjunto, del que se distingue por la coloración.





Gascona II.

Bibliografía

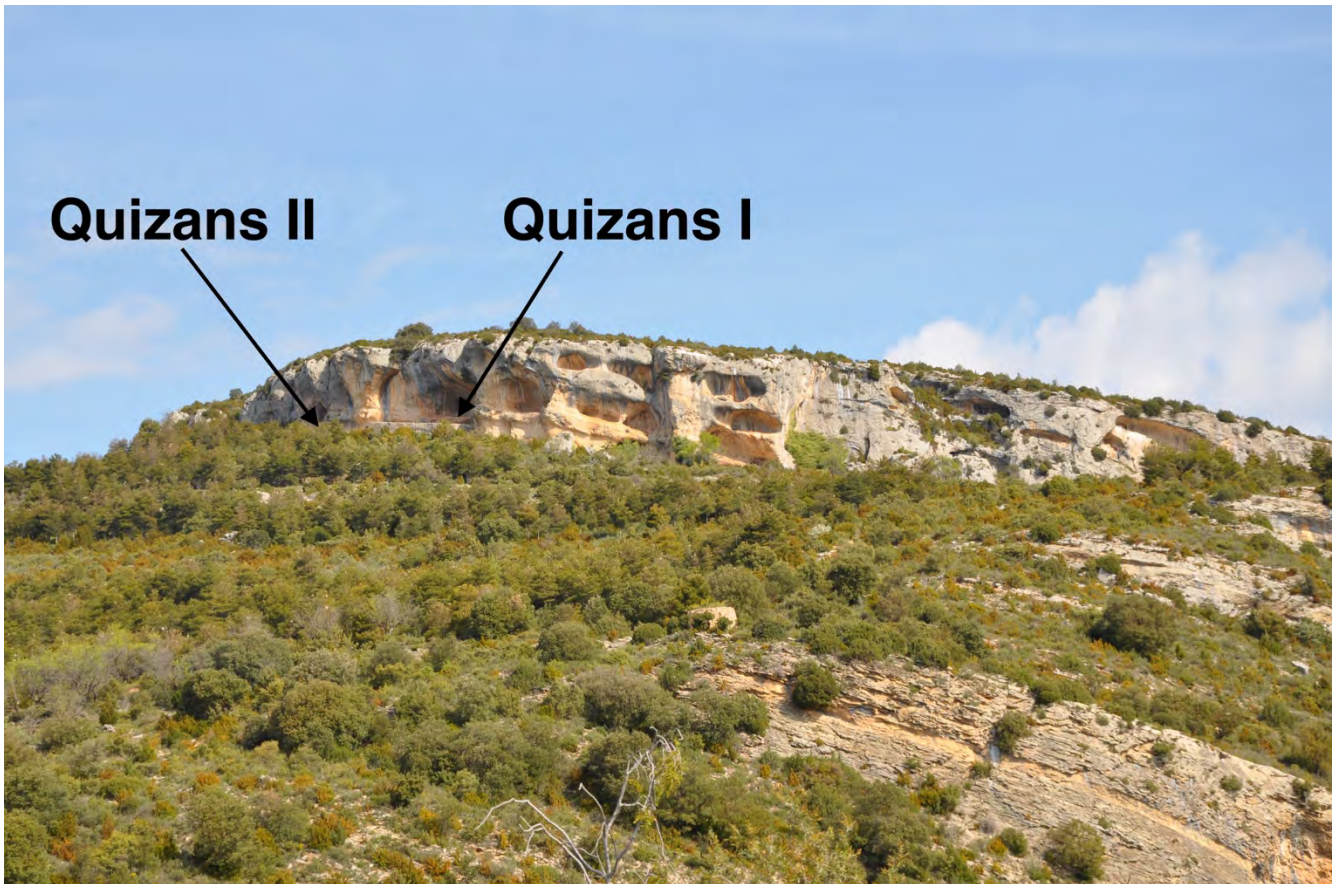
Baldellou, V. (1984-1985), “El arte rupestre post-paleolítico de la zona del río Vero (Huesca)”, *Ars Praehistorica*, 3-4, pp. 111-137.

Baldellou, V. (1986-87), “El conjunto de pinturas rupestres post-paleolíticas de la cuenca del Vero (Huesca)”, *Bajo Aragón, Prehistoria*, VII-VIII, pp. 75-84.

Baldellou, V. (2006), “El Arte rupestre prehistórico”, en M^a N. Juste (coord.), *Comarca de Somontano de Barbastro, Colección Territorio 21*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 65 y 66.

Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, p. 163.

QUIZANS



Vista general del afloramiento rocoso, con indicación de la ubicación de los abrigos (arriba); surgencia en el covacho situado entre Quizans I y Quizans II (abajo).

Término municipal: Alquézar (San Pelegrín).

Comarca: Somontano.

Localización: Los abrigos de Quizans se localizan al noreste de Alquézar y del despoblado de San Pelegrín, en la parte alta de la faja rocosa que bordea el Tozal de los Tiestos por el sur. El tozal se yergue en la margen derecha de los cañones del Vero, junto al tramo conocido como Las Clusas. Desde el abrigo, orientado al sur, se domina una amplia porción del paisaje, incluyendo el tramo fluvial de Las Clusas y la tierra llana al sur de Alquézar.

En la faja rocosa se abren multitud de cavidades, algunas de ellas aprovechadas como redil en época reciente, como es el caso del propio abrigo de Quizans I, donde se conserva un magnífico muro en piedra seca. Todas las cavidades accesibles fueron prospectadas por miembros del equipo del Museo de Huesca, pero sólo se encontraron restos pictóricos en dos de ellas.

Historia de las investigaciones: Las pinturas fueron halladas por el equipo del Museo del Huesca en el curso de una de las prospecciones realizadas en la zona. Su estudio fue publicado en la revista *Zephyrus* (Baldellou *et al.*, 1983b).

QUIZANS I



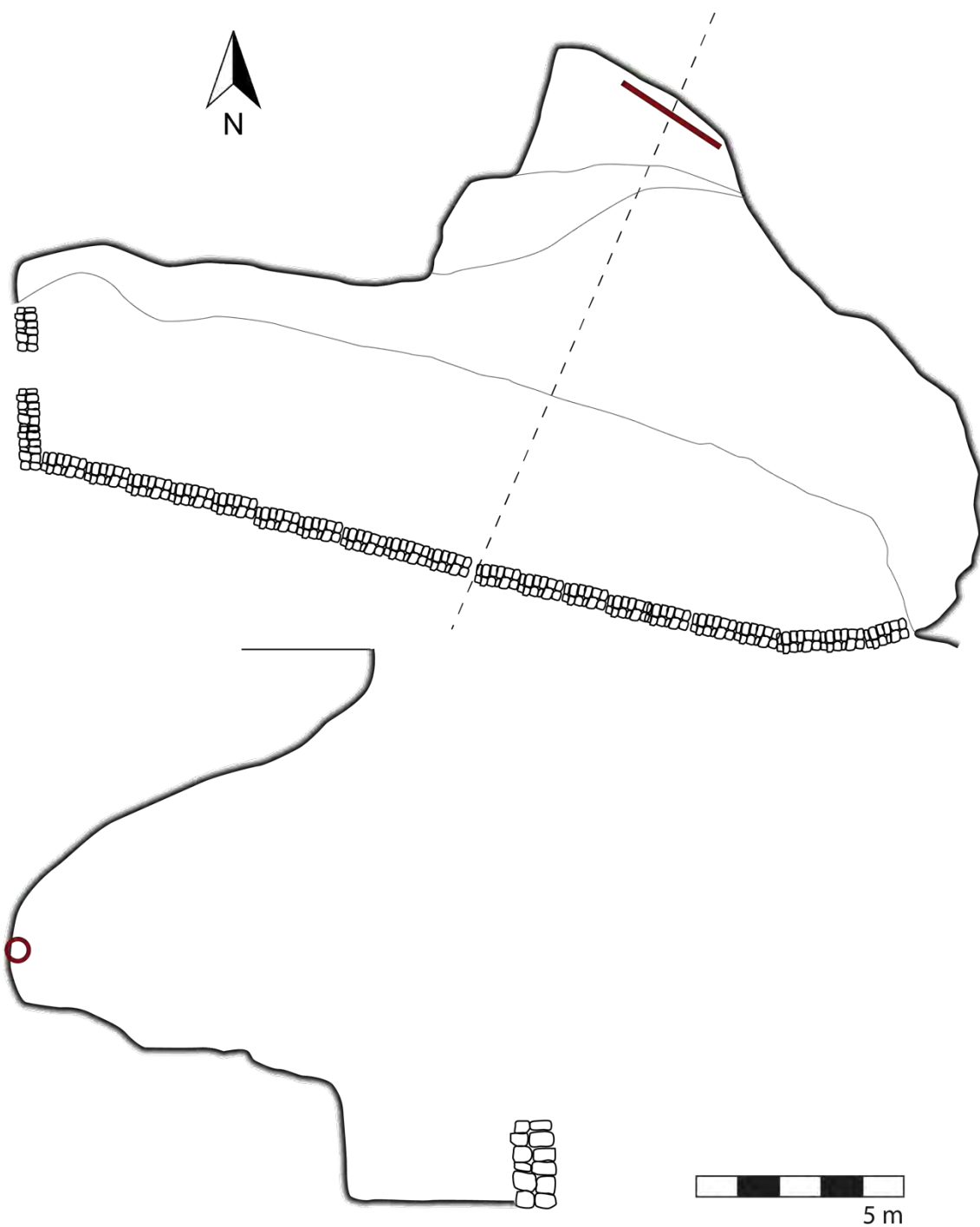
Vista general de la zona decorada.

Altitud: 960

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Se conoce también como Corral del Abogado. Es de amplias dimensiones (23 m de boca y 10,5 de profundidad máxima) y conserva un muro de piedra seca que testimonia su uso como corral para el ganado. Presenta un único panel pintado, que se localiza en la parte más alta y profunda del abrigo.

Actualmente se encuentra protegido por una verja y es visitable a través de las visitas organizadas por el Parque Cultural del Río Vero.

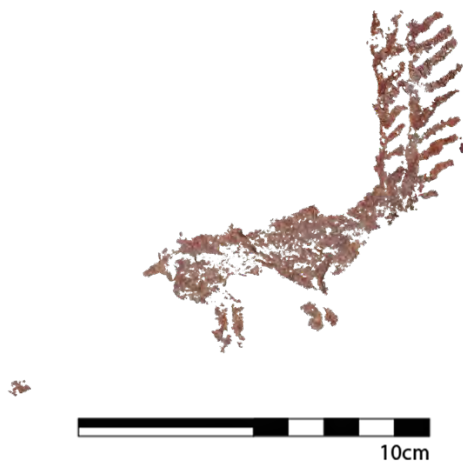


Topografía basada en la elaborada por Baldellou *et al.*, 1983b.

Descripción de las pinturas: El motivo central del abrigo lo constituye el cérvido seminaturalista. Además de otro zoomorfo, de tipo indeterminado, el resto de motivos son simples trazos, digitaciones y manchas, para los que no se aprecia una disposición ordenada, en apariencia.

U.G.1: Cérvido seminaturalista orientado a derecha. Presenta un trazo grueso figurando el cuerpo, que disminuye en grosor en el extremo derecho para representar la cabeza, un trazo corto y casi horizontal para la cola, cuatro patas en forma de finos trazos paralelos, y dos largas astas formadas por dos trazos verticales y paralelos, de los que salen los candiles en forma de cortos trazos, todos ellos orientados a la derecha (nueve en ambos casos). Restos de polvo y suciedad cubren la parte posterior de la figura, dificultando su visión. Ocupa la parte central del panel.

Medidas: 9,8 cm altura; 8,5 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Cuadrúpedo esquemático orientado a derecha. Presenta un cuerpo grueso, en forma de trazo horizontal. Sobre la zona de la cabeza, no diferenciada con respecto al cuerpo, aparecen dos trazos cortos, que dudamos en identificar como cuernos orientados hacia atrás (en

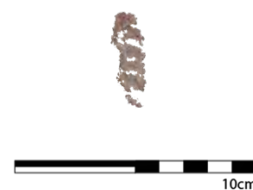
cuyo caso se trataría de un cáprido) o como orejas. Cuatro trazos finos, verticales y paralelos entre sí representan las patas. Se encuentran muy perdidos en la zona inferior. Restos de polvo y suciedad cubren toda la figura, dificultando su visión. Los descubridores lo identificaron como cáprido, pero hemos preferido considerarlo como un cuadrúpedo genérico (Baldellou, 1982: 33). Aparece en la zona superior izquierda del cérvido y su tamaño es mucho menor con respecto a este.

Medidas: 3 cm altura; 3,6 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Digitación, presenta el pigmento bastante perdido. Se sitúa en el interior de un pequeño desconchado de morfología triangular.

Medidas: 4 cm altura; 1,3 cm anchura.



U.G.4: Restos indeterminables en la parte inferior del conjunto de cérvido y cáprido. Presentan muy mala visibilidad.



U.G.5: Restos. No se encuentran durante la realización de los trabajos de documentación. Información extraída de la publicación monográfica (Baldellou *et al.*, 1982: 118).

U.G.6: Serie de tres trazos subverticales y paralelos entre sí; el situado a la derecha se encuentra más elevado. No parecen haber formado parte de una figura de la que se haya perdido el resto.

Medidas: 5,3 cm altura; 4,5 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Restos inidentificables. Podrían haber formado parte de una figura más compleja. Aparece velada por una concreción calcárea.



U.G.8: Restos inidentificables. En parte afectados por un pequeño desconchado en el soporte.



U.G.9: Digitación pintada en rojo oscuro sobre un saliente rocoso. Se encuentra parcialmente afectada por una concreción calcítica. Este motivo y el 10 están realizados en pigmento rojo oscuro, mientras que el resto de motivos del panel lo están en rojo más claro.

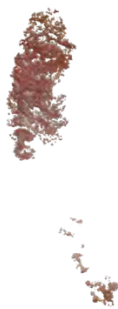
Medidas: 14,3 cm altura; 2,3 cm anchura.



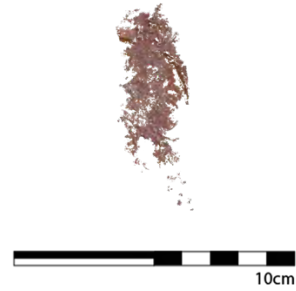
U.G.10: Grupo formado por tres trazos dispersos, dos de ellos prácticamente paralelos entre sí, y una digitación en la parte inferior.



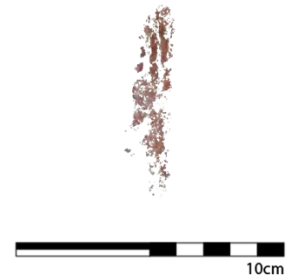
U.G.11: Digitación en color rojo. Se sitúa a la izquierda de una colada estalagmítica. Medidas: 5,3 cm altura; 2,3 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.12: Digitación en color rojo. Se sitúa a la derecha de una colada estalagmítica. Medidas: 5,6 cm altura; 2 cm anchura.



U.G.13: Restos inidentificables pintados en rojo entre dos concreciones de desarrollo vertical. Se aprecia un trazo de tendencia vertical, parcialmente recubierto por una veladura calcítica.

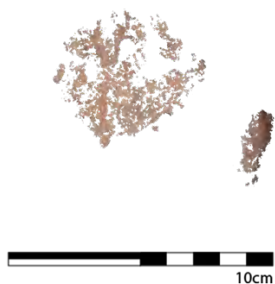


U.G.14: Restos inidentificables pintados en rojo junto a una concreción de desarrollo vertical. Una veladura calcítica recubre parcialmente los restos de pigmento.



Identificamos más restos junto a la verja protectora (dentro y fuera).

U.G.15: Restos indeterminables, en color anaranjado, a la izquierda de una formación estalagmítica de desarrollo vertical.



U.G.16: Restos indeterminables, en color rojo, a la derecha de una formación estalagmítica de desarrollo vertical y parcialmente cubiertos con la concreción calcárea.



U.G.17: Restos indeterminables, en color rojo, Se sitúan en una zona donde el soporte se encuentra muy ennegrecido, quedando fuera del vallado protector.





Detalle de las figuras 1 a 4.



Detalle de las figuras 6 a 10.



11



12



13



14



Detalle de las figuras 11 a 14.

QUIZANS II



Vista general del abrigo. El motivo pintado se sitúa en la pared izquierda.

Altitud: 960

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Es un covacho anexo al de Quizans I, en dirección oeste, de 7,8 m de anchura en la boca y 4,3 m de profundidad máxima. Su morfología permite un acceso más fácil al panel pintado que en el caso de Quizans I. No obstante, no cuenta con vallado protector. Presenta un único motivo, además de algunos grafitis modernos.

U.G.1: Motivo de tipo abstracto formado por dos largos trazos verticales que discurren en paralelo a un espeleotema, coronados por un trazo horizontal cuyos extremos se curvan hacia abajo. En la publicación del conjunto se proponía la identificación de este motivo como posible antropomorfo (Baldellou *et al.*, 1982: 120). No obstante, Calvo prefirió catalogarla como simple trazo en su tesis doctoral (Calvo, 1993: 167). Preferimos, como Calvo, identificarlo como un motivo abstracto en forma de “T”. No obstante, no nos parece descabellada la interpretación como antropomorfo e incluso pensamos que el trazo horizontal

que corona la figura podría ser un tocado o gorro, en lugar de los brazos.

Medidas: 45,8 cm altura; 16,9 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



Vista general del panel.

Bibliografía

Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a. J. (1982), “Los abrigos pintados esquemáticos de Quizans, Cueva Palomera y Tozal de Mallata”, *Bajo Aragón, Prehistoria*, nº IV, pp. 27-67.

Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a J. (1983b), “Las pinturas esquemáticas de Quizans y Cueva Palomera (Alquézar. Huesca)”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 117-122.

Calvo Ciria, M^a. J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Zaragoza, p. 112 y ss.

COVACHOS DE PALLUALA



Desde Palluala I se divisa el barranco que discurre entre Cucuruza y Puente Palluala.

Término municipal: Alquézar.

Comarca: Somontano.

Altitud: 620

Orientación: suroeste.

Localización: Los tres abrigos con muestras pictóricas se ubican en un afloramiento calizo que se abre en la margen izquierda del barranco de Palluala/Payuala, al sureste de la población de San Pelegrín y al norte de las Balsas de Basacol. Realizamos la numeración de los abrigos siguiendo la barra rocosa de norte a sur.

Historia de las investigaciones: El conjunto se encuentra inédito. Sólo aparecen referencias en obras de carácter general (Baldellou, 1987a). En el Inventario de Arte Rupestre de Aragón se recogía un único covacho (I). Ignacio Pardinilla nos informó del descubrimiento de nuevos abrigos con trazas de pintura en el entorno próximo y pudimos comprobarlo en la visita de documentación del conjunto, de manera que aparecen también consignados en nuestro catálogo.

PALLUALA I

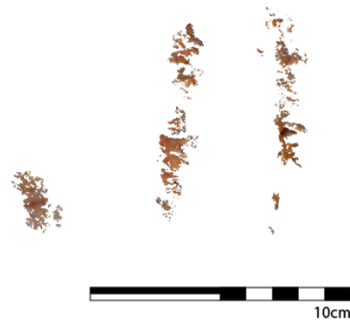


Indicación del Sector 1.

Descripción del abrigo: Palluala I es un abrigo de amplio desarrollo longitudinal y escasa profundidad. Los motivos pintados ocupan la parte central de la pared. Se conservan dos pequeños amontonamientos de piedras en la parte derecha de la cavidad, quizá relacionados con el acondicionamiento de la misma para la instalación de arnales. No obstante, no hemos encontrado restos de estas estructuras.

Descripción de las pinturas: Distinguimos dos sectores, aunque ambos se encuentran en la pared del fondo-derecha del abrigo; el segundo de ellos es apenas un resto aislado.

U.G.1: Dos barras paralelas verticales, en rojo y trazo simple. A su izquierda y coincidiendo con la base de las mismas, un pequeño puntiforme. El grupo es apenas visible, pues el pigmento se encuentra muy desvaído.



U.G.2: Motivo en forma de ángulo, con el extremo apuntado en la parte superior izquierda, a modo de "L" invertida. Se encuentra afectado por un desconchado en la parte inferior.



U.G.3: Restos inidentificables, en la zona inmediatamente por debajo de los motivos anteriores.



PALLUALA II



Situación de las pinturas y los grabados.

Descripción del abrigo: Palluala II es la más profunda de las cavidades consideradas. Sus paredes se encuentran muy ennegrecidas, por lo que la pintura, situada en la pared del fondo, resulta apenas visible. En el exterior, restos de un muro en piedra seca indican que fue empleado como cerramiento para el ganado. Se aprecian algunos grabados de época indeterminada en la pared derecha.

Descripción de las pinturas: Se observa un único motivo, restos inidentificables, en la parte más profunda del covacho. No descartamos la existencia de más pinturas, si bien el ennegrecimiento del soporte impide apreciarlas a simple vista. En la pared derecha de la cavidad se localiza un panel con grabados de trazo fino, cuya cronología no hemos podido precisar.

U.G.1: Restos inidentificables.





Grabados de trazo fino en Palluala II.

PALLUALA III



Vista del covacho e indicación de la situación de la pintura.

Descripción del abrigo: Palluala II es un pequeño covacho de morfología ovalada y escasa profundidad en el que se conservan pequeños amontonamientos de piedras y tejas, que sirvieron probablemente para la instalación de arnales.

Descripción de las pinturas: se conserva un único motivo, en la pared izquierda del covacho.

U.G.1: Barra en rojo y trazo simple, dispuesta en oblicuo.

Medidas: 6,3 cm altura; 1,2 cm anchura.



Bibliografía

Baldellou, V. (1987a), “Arte rupestre en la región pirenaica”, en *Arte rupestre en España*, número especial de Revista de Arqueología, Ediciones Zugarto, pp. 66-77.

CUEVA PALOMERA



Vista general del Barranco de la Fuente desde la Cueva Palomera.

Término municipal: Alquézar.

Comarca: Somontano.

Altitud: 580

Orientación: sur.

Localización: Cueva Palomera se abre hacia el sur en el paredón rocoso que limita por el norte el barranco de la Fuente, junto al núcleo urbano de Alquézar.

Historia de las investigaciones: El yacimiento fue descubierto como fruto de las labores de prospección llevadas a cabo por el equipo del Museo de Huesca en la zona, a comienzos de la década de los 80 (Calvo, 1993: 195). El estudio monográfico se publicó en el número XXXVI de la revista *Zephyrus* (Baldellou *et al.*, 1983b).

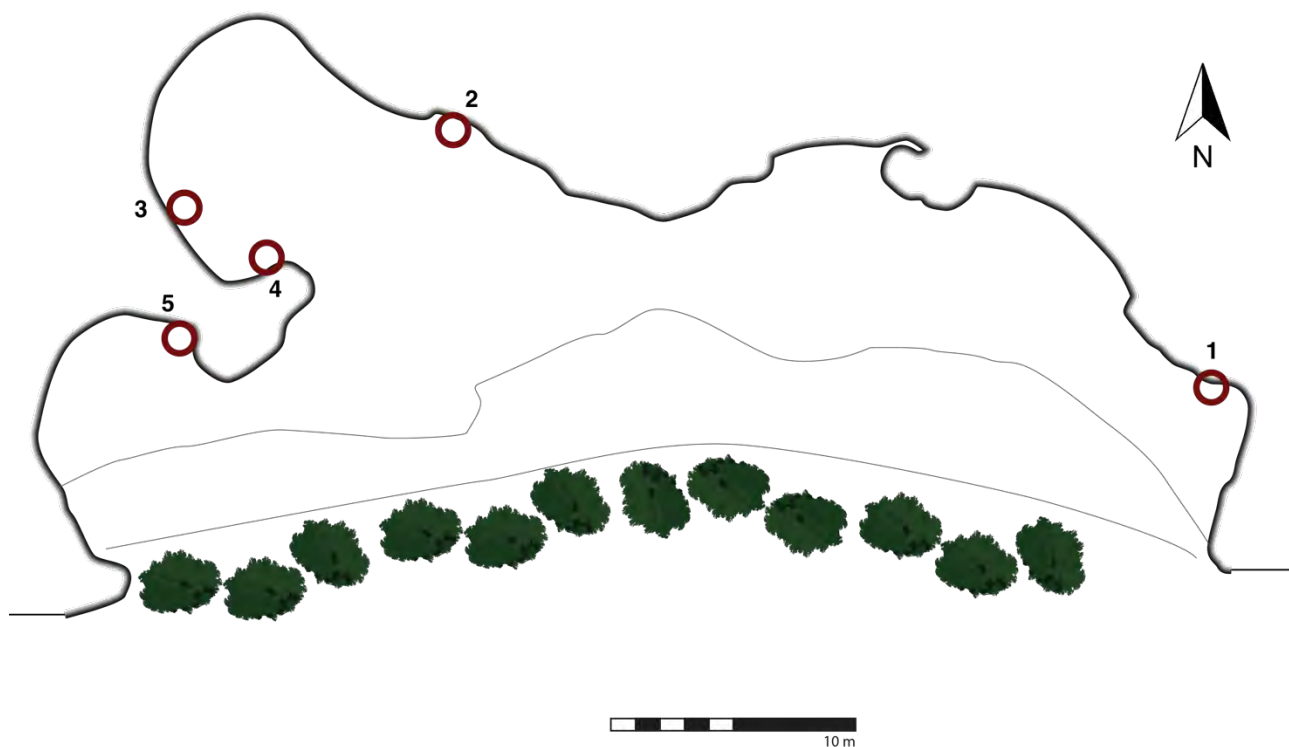
Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo de grandes dimensiones (45m de boca, 28 de profundidad máxima y 17m de altura máxima). No obstante, el acceso al mismo resulta arriesgado, por encontrarse colgado sobre una pared prácticamente vertical. El suelo presenta un fuerte desnivel y no se conservan restos de sedimento. El abrigo no cuenta con protección

física y es de hecho muy frecuentado por los escaladores. A pesar de ello, no se aprecia ninguna agresión directa sobre las pinturas.

Descripción de las pinturas: El equipo del Museo de Huesca distinguió pinturas en tres sectores diferenciados. En los trabajos de documentación se encontraron dos nuevas evidencias, aisladas y repartidas en diferentes zonas del abrigo y que se reducen a una mancha y un trazo alargado.

Los sectores 1 y 2 son los que ofrecen las composiciones más interesantes, siendo el resto simples barras o trazos. El Sector 1 comprende una composición con motivos de tipo esquemático, pintados en negro. Se trata de al menos siete cuadrúpedos en la parte izquierda y un motivo formado por cuatro series verticales de digitaciones en la parte derecha. El tratamiento con *DStretch* nos permitió identificar dos cuadrúpedos más de los que aparecen en el calco publicado y consideramos que probablemente haya más motivos en la parte inferior del panel, pero la densa colada estalagmítica que cubre esta zona de la pared podría haberlos cubierto.

El Sector 2 presenta varias representaciones antropomorfas y de cuadrúpedos, así como de tipo abstracto (barras y puntiformes), siguiendo una disposición en friso horizontal. No obstante, el panel se encuentra cubierto por una densa capa de suciedad que impide realizar una correcta lectura de los motivos.



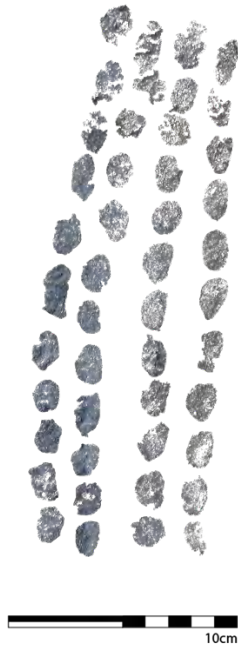
Topografía basada en la de Baldellou *et al.*, 1983b: 118).

Sector I

Ocupa una pequeña oquedad abierta en la pared derecha (este) del abrigo. Todas las figuras están realizadas en negro y son poco visibles debido al desvaído de la pintura y la cobertura por una veladura calcítica.

U.G.1: Grupo de cuatro series verticales de digitaciones, subparalelas entre sí. Las líneas tienen, de izquierda a derecha, 11, 12, 12 y 11 digitaciones. El grupo forma un motivo de tendencia cuadrangular. Ocupa la parte derecha del panel, mientras que la parte izquierda agrupa siete motivos cuadrúpedos.

Medidas: 24 cm altura; 8,1 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Cuadrúpedo esquemático orientado a derecha. Presenta dos patas traseras y dos patas delanteras y la cabeza y el rabo se representaron mediante

prolongación del trazo del tronco. Dos pequeños trazos sobre la cabeza podrían indicar las orejas o cuernos.

Medidas: 7,9 cm altura; 12,5 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Cuadrúpedo esquemático orientado a izquierda. Presenta dos patas traseras y dos patas delanteras y la cabeza y el rabo se representaron mediante prolongación del trazo del tronco. Dos pequeños trazos sobre la cabeza podrían indicar las orejas o cuernos.

Medidas: 6,5 cm altura; 10,4 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Cuadrúpedo esquemático orientado a izquierda. Presenta dos patas traseras y dos patas delanteras y la cabeza y el rabo se representaron mediante

prolongación del trazo del tronco. Dos pequeños trazos sobre la cabeza podrían indicar las orejas o cuernos.

Medidas: 5,4 cm altura; 7,3 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



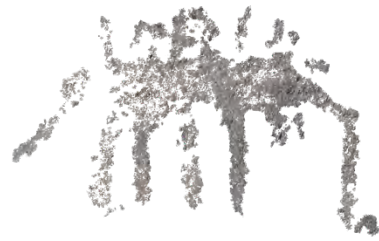
U.G.5: Cuadrúpedo esquemático orientado a izquierda. Presenta una pata por par y una cola que se prologa hacia abajo. La figura es apenas visible debido al ennegrecimiento del soporte, de modo que la lectura resulta muy dificultosa.

Medidas: 4,3 cm altura; 7,6 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Restos inidentificables de un motivo esquemático. Se aprecia un eje central vertical de mayor grosor, del que parten del resto de los trazos en dirección ascendente y descendente.

Medidas: 7 cm altura; 11 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



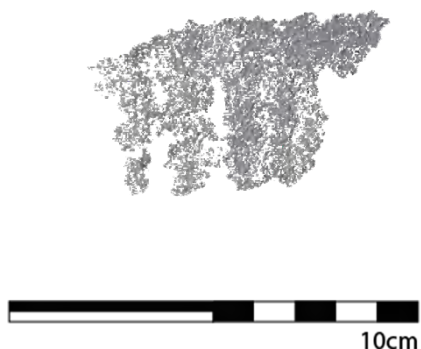
U.G.7: Cuadrúpedo esquemático formado por un trazo oblicuo figurando cabeza, tronco y cola y tres trazos verticales figurando las patas. Resulta apenas visible debido al ennegrecimiento del soporte y no resulta posible determinar hacia qué lado se orienta.

Medidas: 5,9 cm altura; 6,7 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



U.G.: Cuadrúpedo esquemático formado por un trazo horizontal figurando el tronco y cuatro verticales figurando las patas. Se encuentra en la parte baja del panel, muy afectada por la acumulación de suciedad y concreciones. No se recoge en

el calco elaborado por el equipo del Museo de Huesca.



Sector II

Se trata de un panel alargado que ocupa la pared más profunda del covacho. Las pinturas, todas realizadas en pigmento rojo, se encuentran en mal estado de conservación, siendo apenas visibles.

U.G.9: Antropomorfo de tipo esquemático. Presenta un trazo vertical figurando cabeza, tronco y una de las extremidades inferiores, brazos en forma de cruz y la segunda extremidad inferior en ángulo. Nos resulta imposible determinar si las manchas negras superpuestas a esta figura a las que se hace referencia en la publicación monográfica del conjunto (Baldellou *et al.*, 1983b: 121) y que sirven a estos investigadores para proponer que el panel de pintura roja es anterior al Sector I, realizado en negro, son realmente pigmento o bien responden al ennegrecimiento del soporte que se aprecia en todo este sector del abrigo.

Medidas: 9,3 cm altura; 9 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



U.G.10: Restos inidentificables.



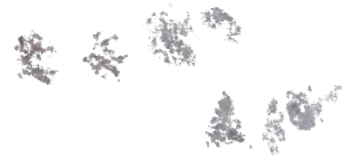
U.G.11: Restos muy perdidos de un posible antropomorfo. Se aprecia un trazo vertical que se bifurca en la parte inferior, cruzado en la parte superior por un trazo curvado hacia abajo, posible representación de los brazos. En la parte de arriba, una mancha de forma redondeada podría figurar la cabeza. Hemos preferido clasificarla como restos indeterminables debido a la inseguridad de la identificación.



U.G.12: Barra roja vertical. El trazo aparece discontinuo debido a la rugosidad del soporte. Su conservación es buena con respecto a las restantes figuras del sector. Medidas: 9,7 cm altura; 2,2 cm anchura.



U.G.13: Serie de puntiformes. El estado de conservación es muy malo y apenas resultan visibles. Se distribuyen en dos filas dispuestas horizontalmente una sobre otra: la superior presenta cuatro puntiformes y la inferior, tres.



U.G.14: Motivo antropomorfo formado por un trazo vertical figurando el tronco, que se prolonga en la parte inferior para representar el sexo y se engrosa en la parte superior para figurar la cabeza. La parte central del tronco se encuentra muy perdida u oculta por los depósitos de suciedad. De las extremidades superiores únicamente se conserva el arranque. Sobre la cabeza parece portar algún tipo de tocado, que se prolonga hacia la parte izquierda de la figura. Resulta apenas visible pues esta parte del panel se encuentra muy afectada por el recubrimiento de suciedad.

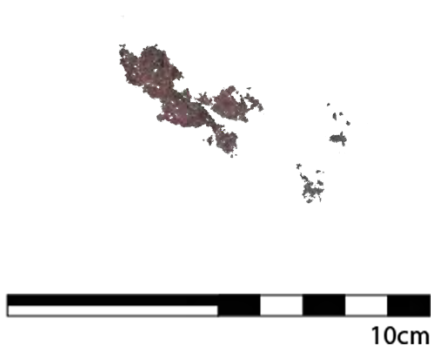
Medidas: 10,8 cm altura; 7,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



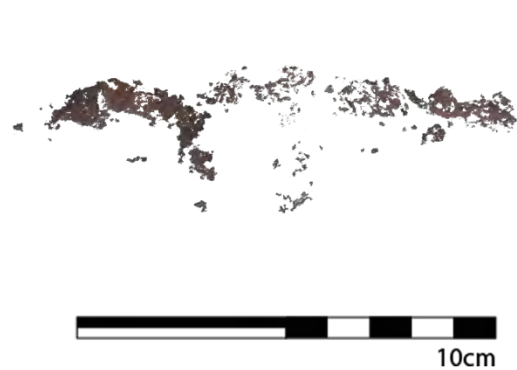
U.G.15: Restos indeterminables. La suciedad del soporte dificulta la lectura del panel en esta zona.



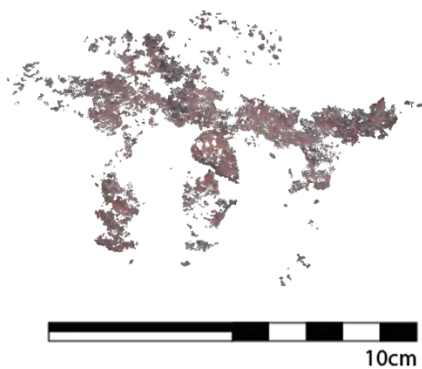
U.G.17: Restos indeterminados de un posible zoomorfo. Se aprecia un trazo horizontal del que parten dos cortos trazos en la parte inferior.



U.G.16: Pectiniforme integrado por un trazo oblicuo y cinco trazos perpendiculares. La suciedad del soporte dificulta la lectura del panel en esta zona.



U.G.18: Motivo de tipo abstracto formado por un trazo horizontal del que parten tres trazos verticales en la parte inferior. El situado en la parte central se prolonga en la parte superior de la figura.
Medidas: 7,4 cm altura; 10,6 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



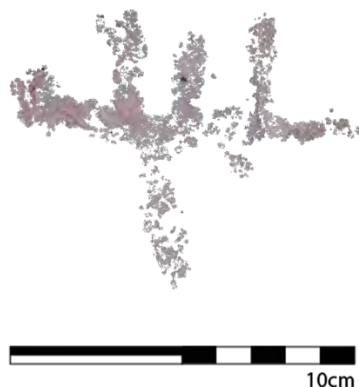
U.G.19: Motivo antropomorfo formado por un trazo vertical que se bifurca en la parte inferior para figurar unas piernas en forma de ángulo, y se engrosa en la parte superior para formar la cabeza. Sobre ella, parece haberse representado algún tipo de tocado o peinado. Los brazos se representan en forma de trazo curvado hacia abajo. Aparece asociado al motivo 19.

Medidas: 11,9 cm altura; 7,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.20: Motivo pectiniforme formado por un trazo horizontal del que parten tres

trazos más cortos y verticales en la parte superior. El situado más a la izquierda se prolonga hacia la parte inferior del motivo. Medidas: 8 cm altura; 10,3 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



Sector III

Formado por una única figura situada en la pared oeste del covacho.

U.G.21: Barra vertical pintada mediante trazo simple en pigmento rojo. Se pintó siguiendo el desarrollo de una concreción calcítica de desarrollo vertical.

Medidas: 10,9 cm altura; 0,6 cm anchura.



Durante los trabajos de documentación del abrigo se localizaron dos nuevas evidencias de pigmento, situadas en zonas muy expuestas.

Sector IV

Recoveco de difícil acceso.

U.G.22: Mancha de pigmento situada en una zona muy expuesta del abrigo, junto a un espeleotema. Parece tratarse de una simple marca de pigmento, y no de una figura incompleta.



Sector V

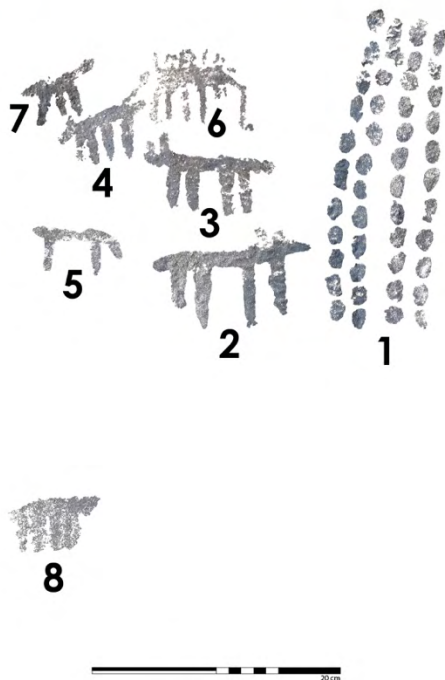
U.G.23: Barra en pigmento rojo. El trazo se presenta discontinuo, quizá como consecuencia de haberse realizado en un punto de difícil acceso del abrigo.

Medidas: 10 cm altura; 1 cm anchura.



Situación del Sector I.





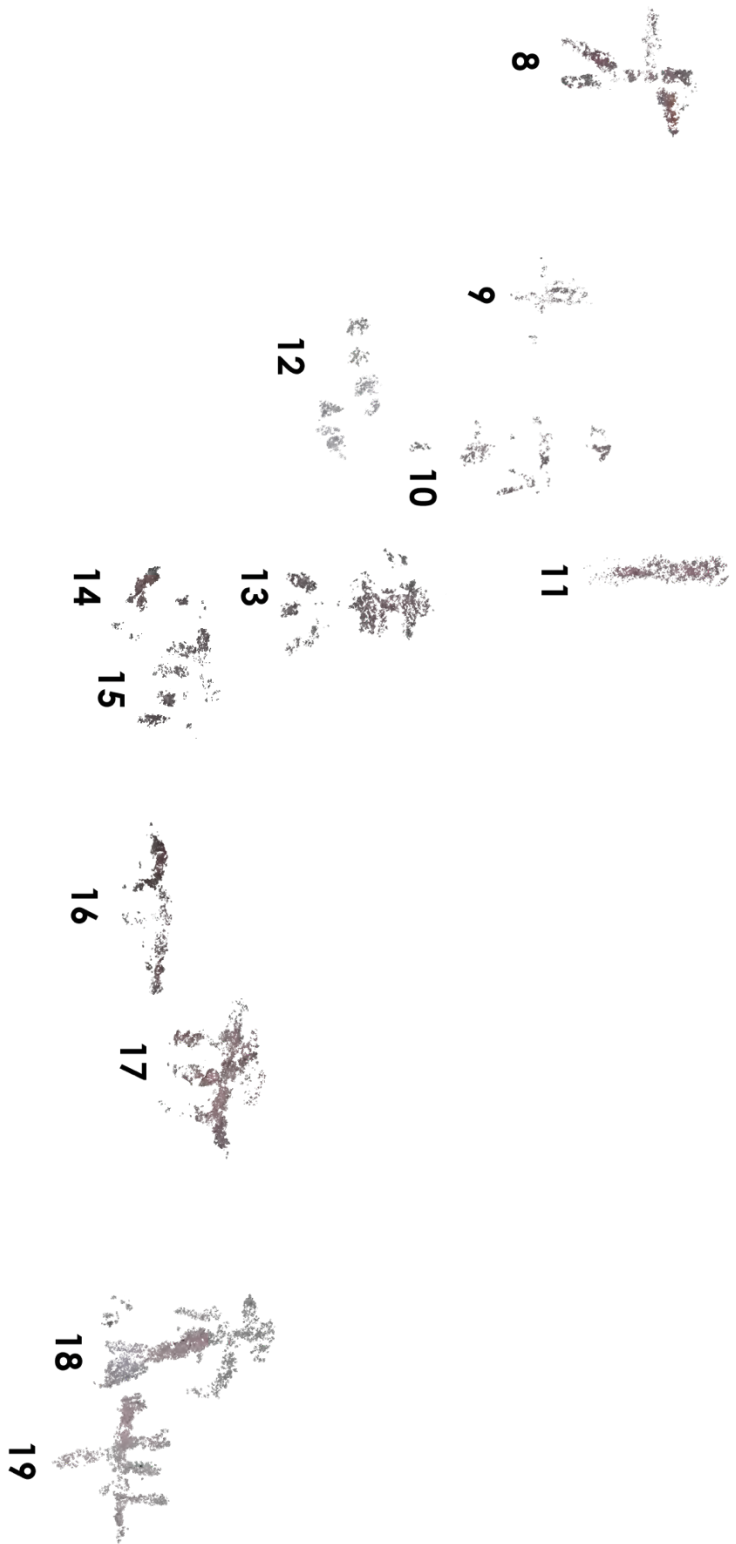
Sector 1.

Sector II.

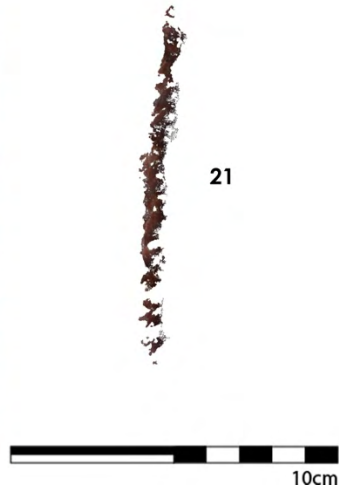




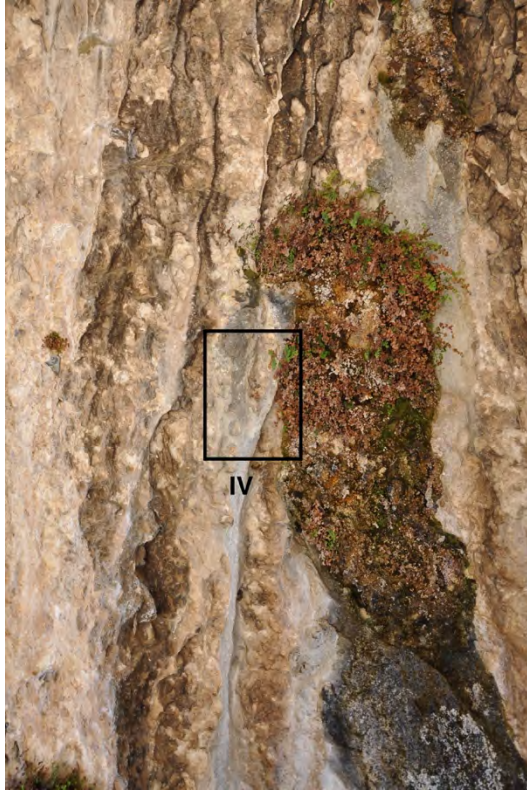
Sector II.



Sector II.



Sector III.



Sector IV.

Bibliografía

Baldellou, V., Painaud, A. y Calvo, M^a J. (1983b), “Las pinturas esquemáticas de Quizans y Cueva Palomera (Alquézar. Huesca)”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 117-122.

Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, pp. 194-195, láms. 88-89.

REGACENS



Vista general del abrigo.

Término municipal: Asque (Colungo).

Comarca: Somontano.

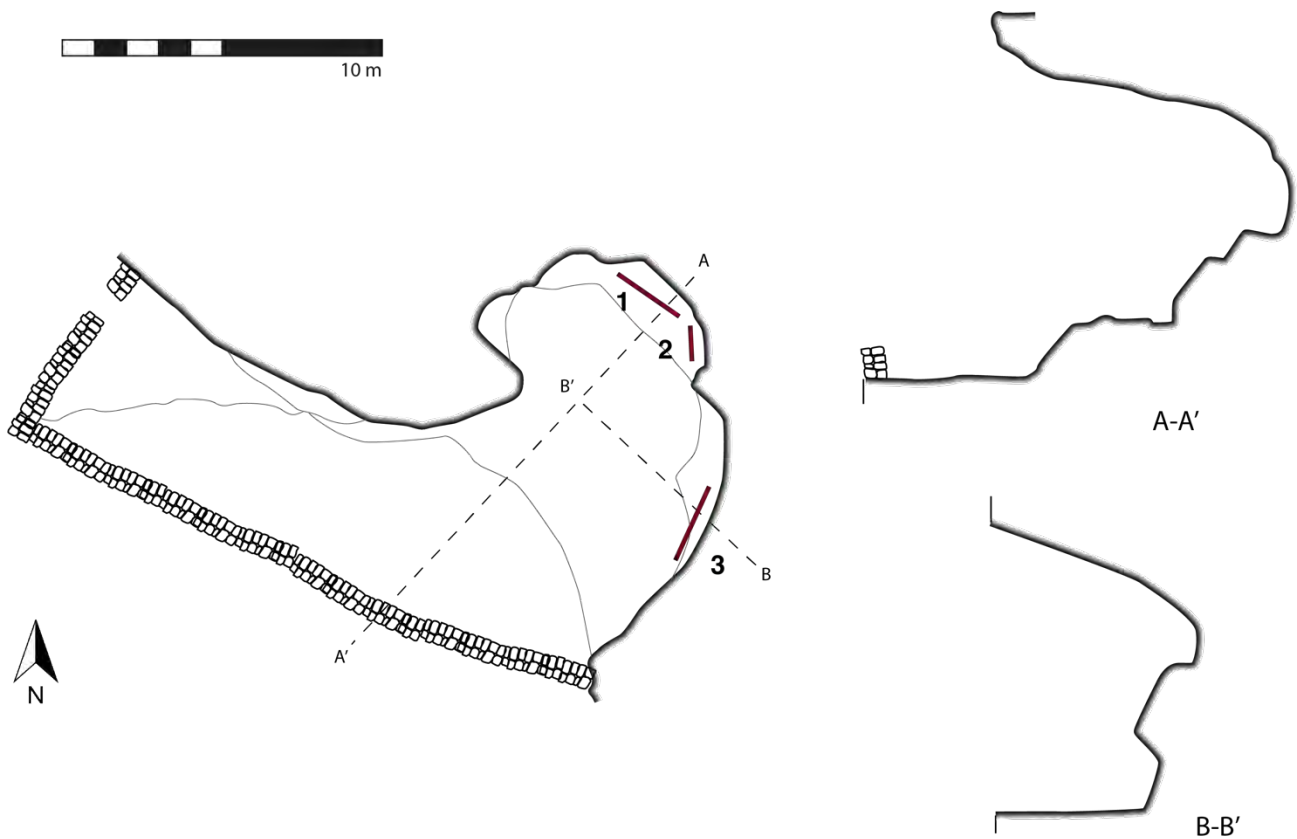
Altitud: 560

Orientación: suroeste.

Localización: También recibe el nombre de Recasenz. Se ubica en un afloramiento calizo en la margen izquierda del río Vero, en la partida del barranco del Castillo, justo frente al núcleo urbano de Alquézar. Se trata de la zona terminal del cañón del Vero, y desde el afloramiento se domina un tramo de ensanchamiento del mismo. Es de uno de los abrigos que cuentan con visitas guiadas dentro del Parque Cultural del Río Vero.

Historia de las investigaciones: Fue José María Cabrero, cura párroco de Alquézar, quien informó al equipo del Museo de Huesca de la existencia de pinturas en el abrigo (Baldellou *et al.*, 1993: 97). M^a J. Calvo incluyó el yacimiento en el catálogo de su tesis doctoral (Calvo, 1993) y en ese mismo año vio la luz la publicación monográfica del conjunto en la revista *Bolskan* (Baldellou *et al.*, 1993b).

Se ha hecho referencia al conjunto en múltiples obras de carácter general (Baldellou, 1983: 113; Baldellou, 2000: 86; Hameau y Painaud, 2004: 617-651: 635), y fue uno de los yacimientos estudiados por Alonso y Grimal dentro de su análisis de los yacimientos del sector septentrional con arte levantino. En él propusieron que algunos de los motivos de Regacens fueron realizados con pluma de torcaz (Alonso y Grimal, 1994: 18). Es también uno de los yacimientos del núcleo del Vero en los que se han realizado análisis de pigmentos (Resano *et al.*, 2007).



Topografía basada en la elaborada por Baldellou *et al.*, 1993b.

Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo de amplia boca y escasa profundidad (16 m de ancho y 10 m de profundidad máxima). En la parte exterior se construyó un muro de piedra seca para el aprovechamiento como recinto para el ganado. El abrigo fue cerrado en

1980 dentro del plan de protección de yacimientos arqueológicos del Ministerio de Cultura (Calvo, 1993: 197).

Descripción de las pinturas: Las pinturas ocupan fundamentalmente la pared del fondo del covacho, aunque uno de los sectores se sitúa en la pared de la derecha, en la parte superior de un estrecho escalón formado en la roca.

Las pinturas presentan un estado de conservación muy deficiente, como ya se señalara en la publicación monográfica. El pigmento aparece muy desvaído y afectado por coladas y desconchados. Además, se aplicó una pasta blanca en ciertas zonas del sector de la pared del fondo y algunas áreas aparecen ahumadas por las fogatas realizadas por los pastores.

Hemos respetado la división por sectores y subsectores establecida en la publicación del conjunto. Los sectores I y II ocupan la pared del fondo, la zona más profunda de la cavidad. De izquierda a derecha, el subsector IA comprende un panel formado por cápridos de tipo naturalista, pintados en rojo anaranjado. El subsector IB agrupa motivos de tipo esquemático-abstracto, en colores rojo oscuro y anaranjado, cubiertos por grafías posteriores realizadas con pigmento blanco y de adscripción cronológica indeterminada. El Sector II comprende grafías de tipo esquemático y seminaturalista: un cérvido seminaturalista en color rojo oscuro, asociado a un antropomorfo esquemático del mismo color, un cuadrúpedo esquemático en color anaranjado, otro cuadrúpedo esquemático y un grupo de digitaciones en negro, además de restos inidentificables de un motivo pintado en tinta plana. Hemos distinguido dos subsectores siguiendo la propuesta de la publicación monográfica, donde se distinguen dos motivos en la parte izquierda y el resto en la parte derecha, siguiendo una distribución vertical. No obstante, consideramos que se trata de un único panel, aunque no existe homogeneidad cromática y estilística entre los motivos.

El Sector III se sitúa en un friso sobre la repisa situada en la parte derecha del abrigo y comprende únicamente motivos de tipo esquemático. El subsector IIIA agrupa dos motivos antropomorfos; uno de ellos está realizado en trazo fino y parece portar algún tipo de adorno en los brazos. No obstante, esta parte del panel se encuentra bastante cubierta por una concreción calcítica. El subsector IIIB, además de restos, conserva una representación antropomorfa de tipo golondrina.

Sector I

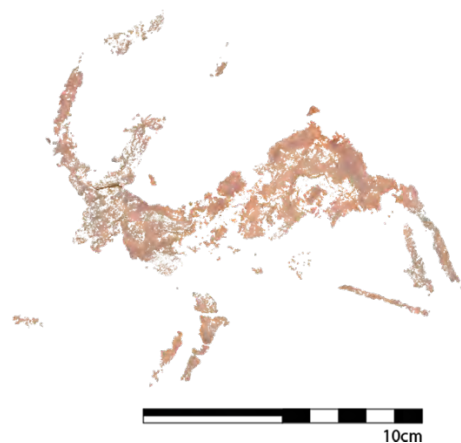
Ocupa la parte izquierda de la pared del fondo del covacho. Siguiendo la publicación monográfica del conjunto, distinguimos dos subsectores, A y B. El soporte es muy irregular en esta parte y se encuentra muy afectado por pequeños desconchados.

Zona A

Con predominio de motivos naturalistas.

U.G.1: Cáprido naturalista orientado a izquierda, realizado en pigmento rojo mediante silueteado y relleno parcial. Se encuentra parcialmente afectado por pequeños desconchados y por depósitos de suciedad. Presenta cabeza, dos largos cuernos curvados hacia atrás y dos patas por par, representadas mediante finos trazos. La disposición en oblicuo del eje de la figura y la figuración articulada de las patas parecen querer reflejar el movimiento del animal. Las patas traseras se sitúan parcialmente sobre una parte ligeramente más elevada del soporte. En la parte inferior derecha del motivo, coincidiendo con esta zona en relieve, se aprecia un trazo fino y alargado, quizá la representación de un venablo.

Medidas: 13,3 cm altura; 14,6 cm anchura.

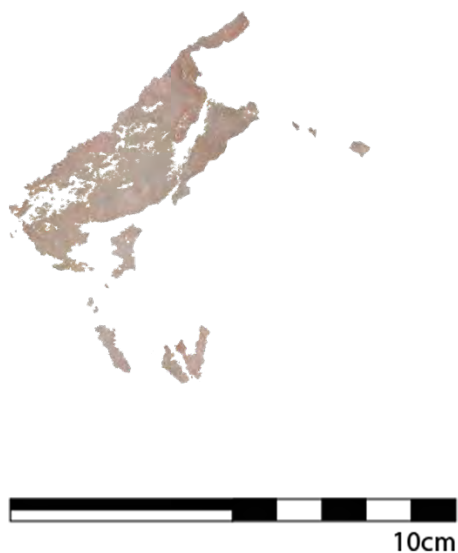


U.G.2: Restos de cuadrúpedo naturalista orientado a izquierda, realizado en pigmento rojo mediante tinta plana. Se encuentra parcialmente afectado por pequeños desconchados y por depósitos de suciedad. Presenta cabeza, un cuello alargado y un cuerpo de forma cuadrangular. Se aprecia el arranque de las patas delanteras, proyectadas hacia adelante, mientras que las patas traseras se encuentran completamente perdidas.

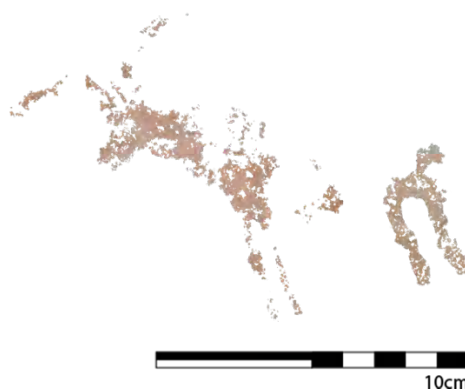


U.G.3: Restos de cuadrúpedo naturalista orientado a derecha, realizado en pigmento rojo y tinta plana. Únicamente se conserva la parte del tronco, cuyo eje se dispone en oblicuo y que está afectado en

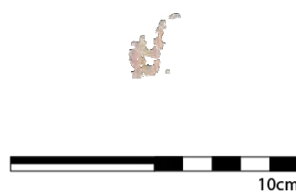
la parte delantera por un desconchado; una de las patas traseras y restos dispersos de una de las delanteras, proyectada hacia adelante. Aparece infrapuesta a una serie de trazos negros y finos (U.G. 16).



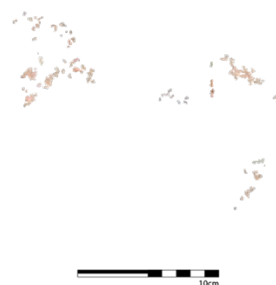
U.G.4: Restos de posible cáprido naturalista orientado a izquierda. Situada inmediatamente por debajo de la figura 3, presenta un muy mal estado de conservación. No obstante, el tratamiento digital de la imagen nos ha permitido completar la parte posterior del calco del motivo. Se conserva el tren anterior, con dos finas patas rectilíneas, cuello alargado, cabeza y dos cuernos dispuestos en direcciones divergentes. La parte central del cuerpo se encuentra perdida, mientras que se aprecian las dos patas traseras y un pequeño rabo orientado hacia arriba. Medidas: 9,8 cm altura; 14,4 cm anchura.



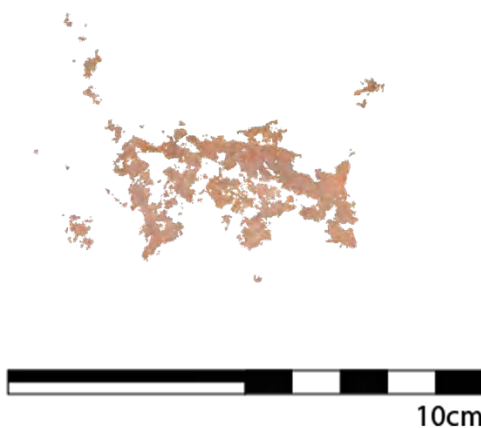
U.G.5: Mancha indeterminable.



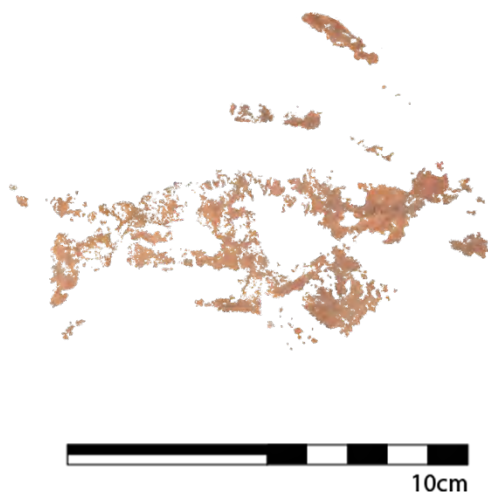
U.G.6: Restos inidentificables.



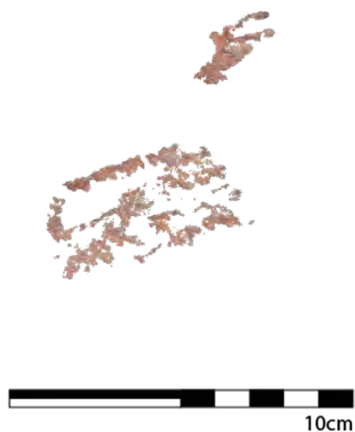
U.G.7: Restos inidentificables.



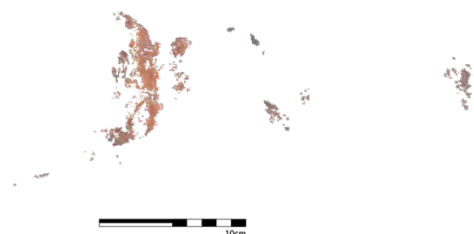
U.G.8: Cáprido orientado a derecha. Se encuentra muy perdido, sobre todo en la parte inferior, de modo que no se aprecia representación de las patas. Sí se observa la figuración de la cabeza, los cuernos curvados hacia atrás, un tronco de forma rectangular y el arranque de la cola.



U.G.9: Restos indeterminables. Por analogía con las restantes figuras del panel podría tratarse de la representación de un cáprido vuelto a la derecha. No obstante, preferimos ser prudentes ante la mala conservación del motivo y catalogarlo como restos inidentificables.



U.G.10: Restos indeterminables. El motivo se encuentra muy afectado por los desconchados en el soporte, por lo que no se puede hacer una lectura adecuada del mismo.



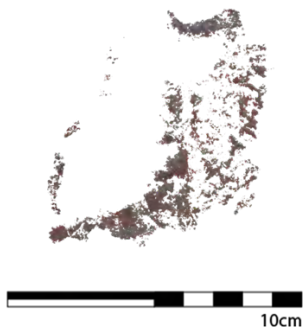
U.G.11: Restos indeterminables.



U.G.12: Restos indeterminables.



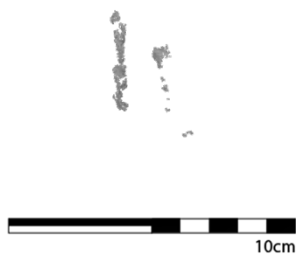
U.G.13: Restos indeterminables.



U.G.14: Restos indeterminables.



U.G.15: Restos indeterminables.



U.G.16: Restos indeterminables

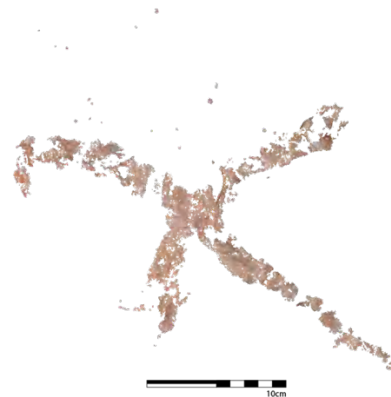


Zona B

Inmediatamente a la derecha del sector IA, está integrado por motivos de tipo esquemático y muy afectado por la aplicación de una pasta blanca sobre las pinturas.

U.G.1a: Motivo en forma de "X". Hemos individualizado el motivo "1" en dos unidades gráficas (1a y 1b), ya que no podemos determinar si se trata de un único motivo complejo o dos motivos simples asociados; el hecho de no existir continuidad entre ambos nos ha hecho inclinarnos por esta opción.

Medidas: 18,9 cm altura; 27,4 cm anchura; 1,9 cm de grosor de trazo.

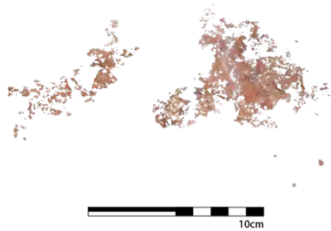


U.G.1b: Motivo en forma de tres barras paralelas unidas en la parte inferior por un trazo horizontal. La barra situada en la derecha presenta una longitud mucho menor a la de las otras dos.

Medidas: 16,9 cm altura; 8,5 cm anchura; 2,4 cm de grosor de trazo.

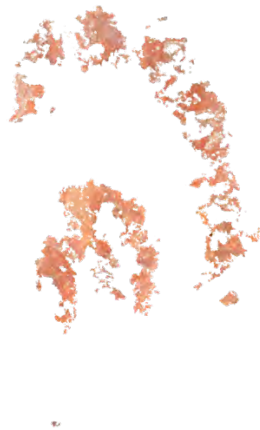


U.G.2: Mancha informe. Este subsector se encuentra muy afectado por la aplicación de una pasta blanca en un momento que no podemos determinar.

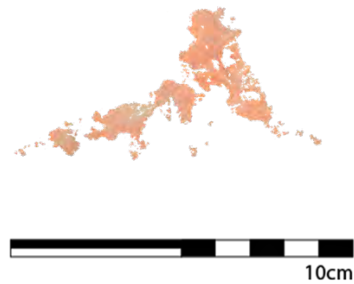


U.G.3: Motivo formado por dos arcos superpuestos, con el extremo redondeado en la parte superior.

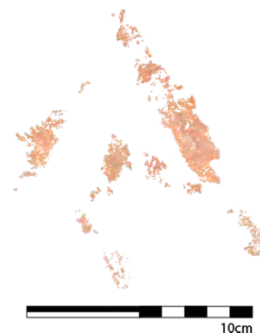
Medidas: 9 cm altura; 6,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Motivo en forma de ángulo con el extremo apuntado hacia arriba.



U.G.5: Motivo en forma de ángulo con el extremo apuntado hacia arriba y un pequeño trazo inscrito en el interior.



Sector 2

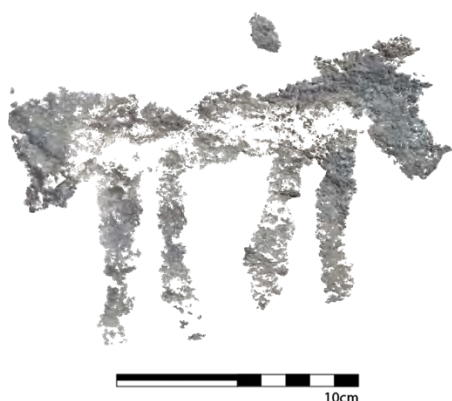
Se sitúa inmediatamente a la derecha del sector IB, del que lo separa un pequeño saliente en el soporte rocoso. Nuevamente optamos por seguir la división en subsectores establecida en la publicación monográfica del conjunto y que viene marcada en este caso por la presencia de una colada estalagmítica que ejerce como separador.

Zona A

U.G.1: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, realizado con pigmento negro en trazo simple. Está formado por un trazo horizontal que se curva hacia abajo en los extremos para figurar tronco,

cabeza y rabo, sin que podamos determinar su orientación; y cuatro trazos perpendiculares representando las patas. Sobre el motivo animal y con el mismo pigmento se representó un pequeño puntiforme.

Medidas: 13,3 cm altura; 18 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



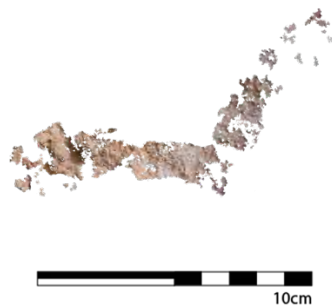
U.G.2: Restos inidentificables. La parte inferior parece haber sido realizada en rojo mediante la técnica de la tinta plana y podría corresponder con un cuadrúpedo, aunque la parcialidad de los restos conservados y el ennegrecimiento y degradación del soporte en este sector impiden realizar una identificación del motivo.



Zona B

U.G.1: Motivo en forma de ángulo con el extremo apuntado hacia abajo a la derecha.

Medidas: 6,6 cm altura; 12 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Cuadrúpedo esquemático orientado a derecha, realizado en pigmento anaranjado mediante trazo simple. Se encuentra muy afectado y parcialmente velado por la colada calcítica. Un trazo recto horizontal figura el tronco, y se prolonga hacia arriba en el extremo izquierdo para representar una larga cola. Cuatro trazos perpendiculares sirven para figurar las piernas.

Medidas: 23 cm altura; 15,5 cm anchura;
1,2 cm de grosor de trazo.



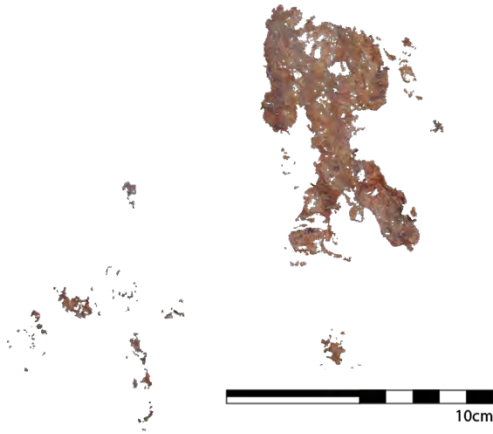
U.G.3: Cérvido de tipo seminaturalista orientado a izquierda. Presenta un cuerpo realizado en tinta plana, que se estrecha en la parte posterior para figurar una cola que se extiende hacia arriba. Sobre la cabeza, dos grandes astas rectilíneas, de las que parten candiles hacia ambos lados. Cuatro trazos rectos figuran las patas. Bajo la zona correspondiente al morro aparece una mancha de color inidentificable. Además, sobre el lomo del cérvido se aprecia un trazo recto vertical, que se curva en ángulo hacia la izquierda en el extremo superior. Se trata de un motivo muy mal conservado, pero cabría proponer que se tratase de la representación de un antropomorfo, que estaría de este modo subido sobre el animal. En la parte superior derecha del motivo se aprecian una serie de salpicaduras del mismo pigmento con el que se realizó el

zoomorfo. Ni la observación directa del motivo ni el tratamiento digital de la imagen nos permiten hablar de repintado del motivo, tal como se indicó en la publicación monográfica (Baldellou *et al.*, 1993b: 132).

Medidas: 22,8 cm altura; 21 cm anchura.



U.G.4: Antropomorfo de tipo esquemático que adscribimos al tipo de brazos y piernas en ángulo, si bien hay que indicar que el brazo derecho presenta una ligera curvatura, a modo de semicírculo o asa. Un pequeño trazo entre las piernas podría figurar el sexo, aunque cabe la posibilidad de que se trate de un trazo creado por disolución y corrimiento del pigmento. La figura presenta muestras de haber sido piqueteada intencionalmente. Medidas: 9,5 cm altura; 5,8 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Grupo de digitaciones negras dispuestas ordenadamente formando un motivo complejo, incompleto, lo que nos impide determinar su morfología. Se conservan cinco series horizontales dispuestas en paralelo. La situada en la parte superior se curva hacia abajo en el extremo derecho.



Sector III

Panel ubicado sobre una plataforma elevada y de suelo estrecho situada en la parte derecha del abrigo. Una vez más, seguimos la división en dos

subsectores establecida en la publicación monográfica.

Zona A

Se trata de una zona muy afectada por las concreciones estalagmíticas, que han difuminado o encubierto los motivos representados.

U.G.1: Se trata de un motivo complejo, cuya mala conservación a causa de estar prácticamente cubierto por la concreción estalagmítica dificulta enormemente la lectura. Distinguimos al menos una representación antropomorfa, integrada por un trazo fino y alargado que se engrosa en extremo superior para figurar la cabeza y se bifurca en la parte inferior para representar las piernas. Un pequeño trazo entre las piernas parece indicar que se representó el sexo, aunque la figura se encuentra mal conservada en este punto. A su derecha, un motivo muy incompleto en forma de trazo fino y vertical podría representar un segundo antropomorfo o bien un objeto que porta el antropomorfo en su brazo izquierdo. No obstante, la mala conservación del mismo nos impide corroborar esta identificación. Entre ambos distinguimos una serie de cortos trazos verticales y paralelos entre sí, que parten a su vez de un trazo horizontal y otro oblicuo. Podría tratarse de la representación de los brazos, en caso de tratarse de dos antropomorfos; de ellos partiría algún tipo de adorno en forma de

flecos. A ambos lados de este grupo central distinguimos sendas series de trazos verticales, apenas visibles sin aplicar el tratamiento digital de la imagen. A la luz de nuevos descubrimientos en el sector septentrional del Arte Levantino, se contempla la posibilidad de que este motivo corresponda a un tipo extralongilíneo levantino, como los que se conocen en la cueva del Chopo (Picazo *et al.*, 2002) o el Frontón de los Cápridos (Beltrán y Royo, 2005), en la cuenca del Martín, y que M. Bea identificó más recientemente en el yacimiento oscense de Monderes (Bea *et al.*, 2016).

Medidas: 52,5 cm altura; 30,2 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Posible antropomorfo de torso triangular y parte inferior del cuerpo rectilínea, formada por un trazo simple. Sendos trazos verticales situados a los lados representarían las extremidades superiores. El izquierdo presenta una

longitud mucho mayor, lo que podría estar indicando que porta algún tipo de instrumento en este brazo. A ambos lados de la cabeza se observan sendas digitaciones. También el trazo que interpretamos como brazo derecho parece haber sido realizado mediante la aplicación de digitaciones, lo que dificulta la lectura precisa de los contornos. El motivo se encuentra afectado por la concreción estalagmítica, especialmente en su parte derecha. En la publicación monográfica del conjunto se propone también la identificación del motivo como un ídolo oculado, pero por su diferencia formal con respecto a los modelos admitidos como tales, no podemos aceptar esta lectura (Baldellou *et al.*, 1993b: 135).

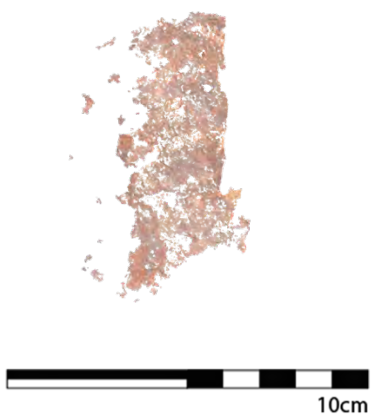
Medidas: 31 cm altura; 14,3 cm anchura.



Zona B

U.G.1: Restos inidentificables de un motivo realizado en rojo oscuro mediante

la técnica de la tinta plana. La parte izquierda se encuentra recubierta por una densa concreción calcítica, mientras que la parte derecha está afectada por un desconchado. Se conserva una mancha de morfología rectangular.



U.G.2: Grupo de trazos entre los que distinguimos dos trazos verticales, uno de ellos situado en la parte superior izquierda del grupo, y dos puntiformes alineados verticalmente, a la derecha del trazo situado a menor altura.



U.G.3: Barra vertical, pintada en rojo mediante trazo simple. Parcialmente cubierta por la concreción calcítica.

Medidas: 9 cm altura; 0,8 cm anchura.



U.G.4: Motivo antropomorfo de tipo golondrina, realizado en rojo mediante trazo simple. Aparece parcialmente recubierto por la concreción calcítica.

Medidas: 19,4 cm altura; 10 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.





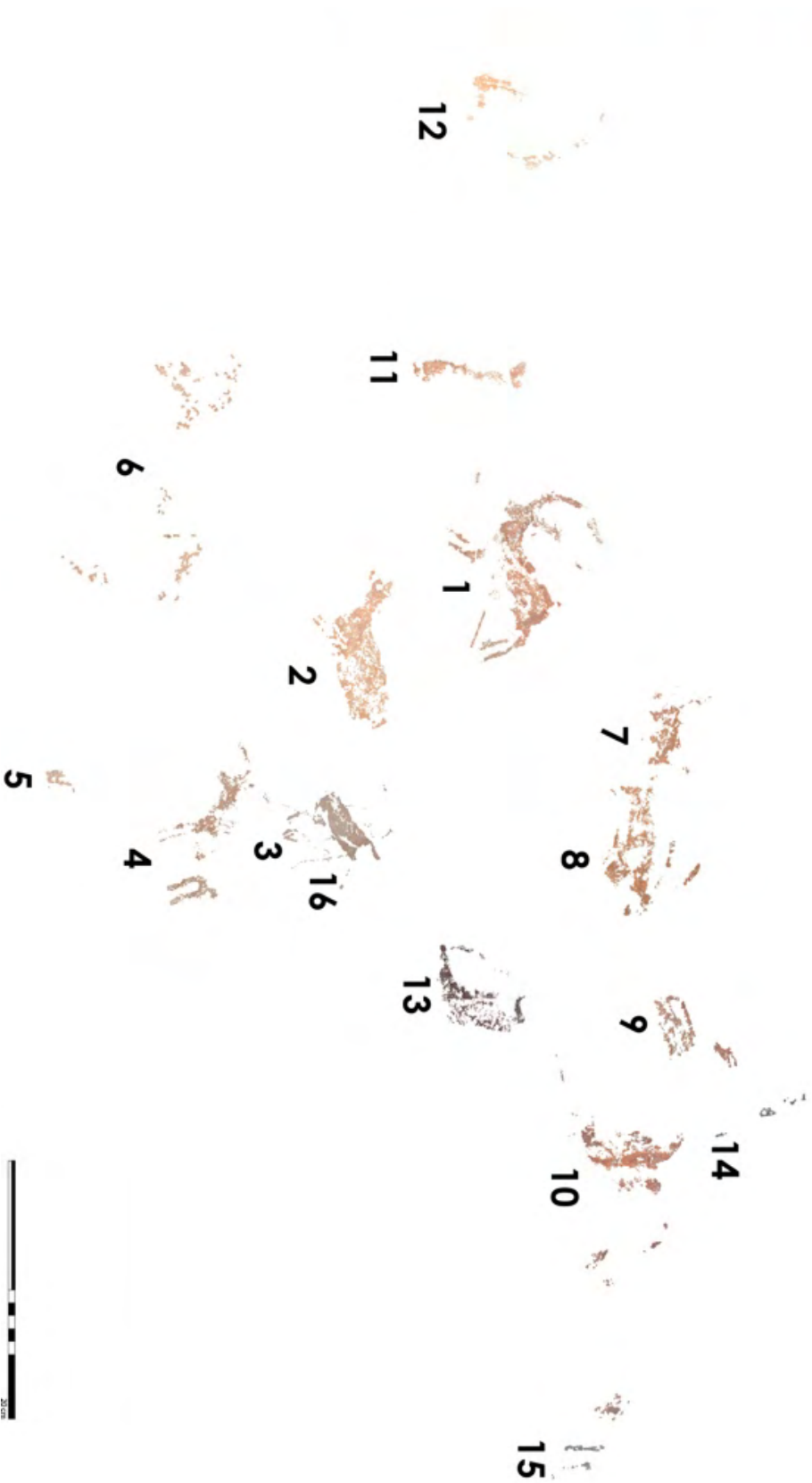
Panel 1.



Panel 1.



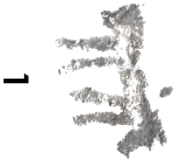
Detalle del panel 1A.



Detalle del panel 1A.



Sector 2.

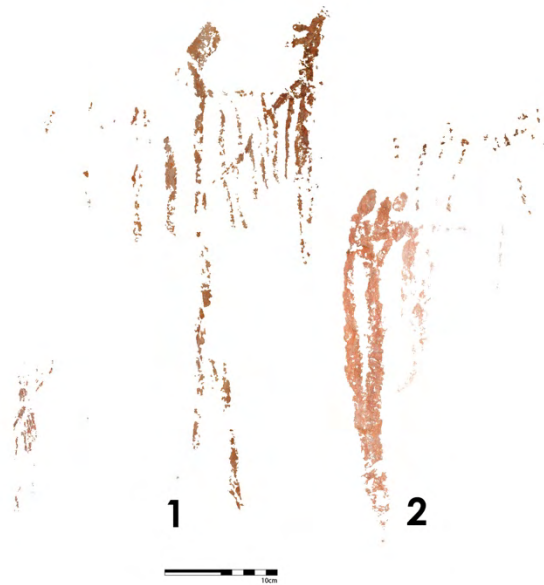


IIa

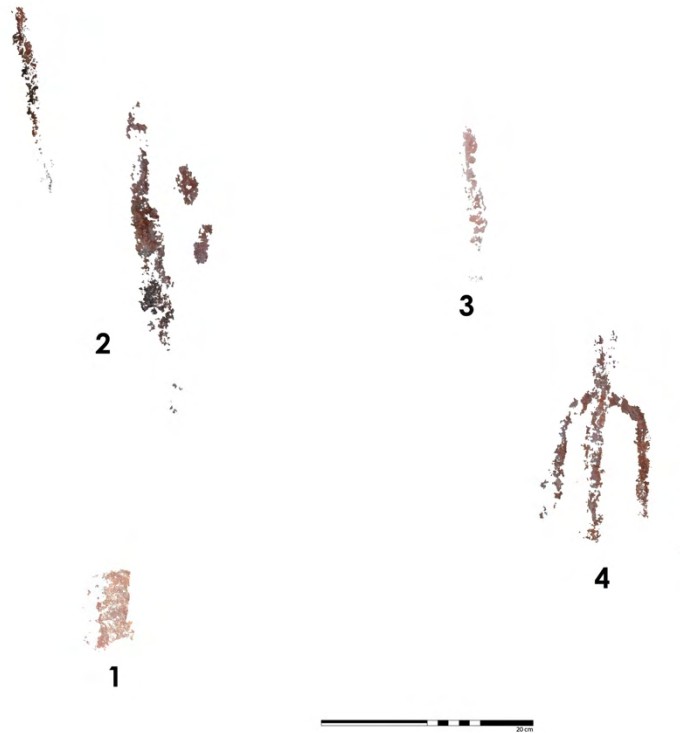
IIIb



Sector 2. Numeración.



Detalle del panel 3A.

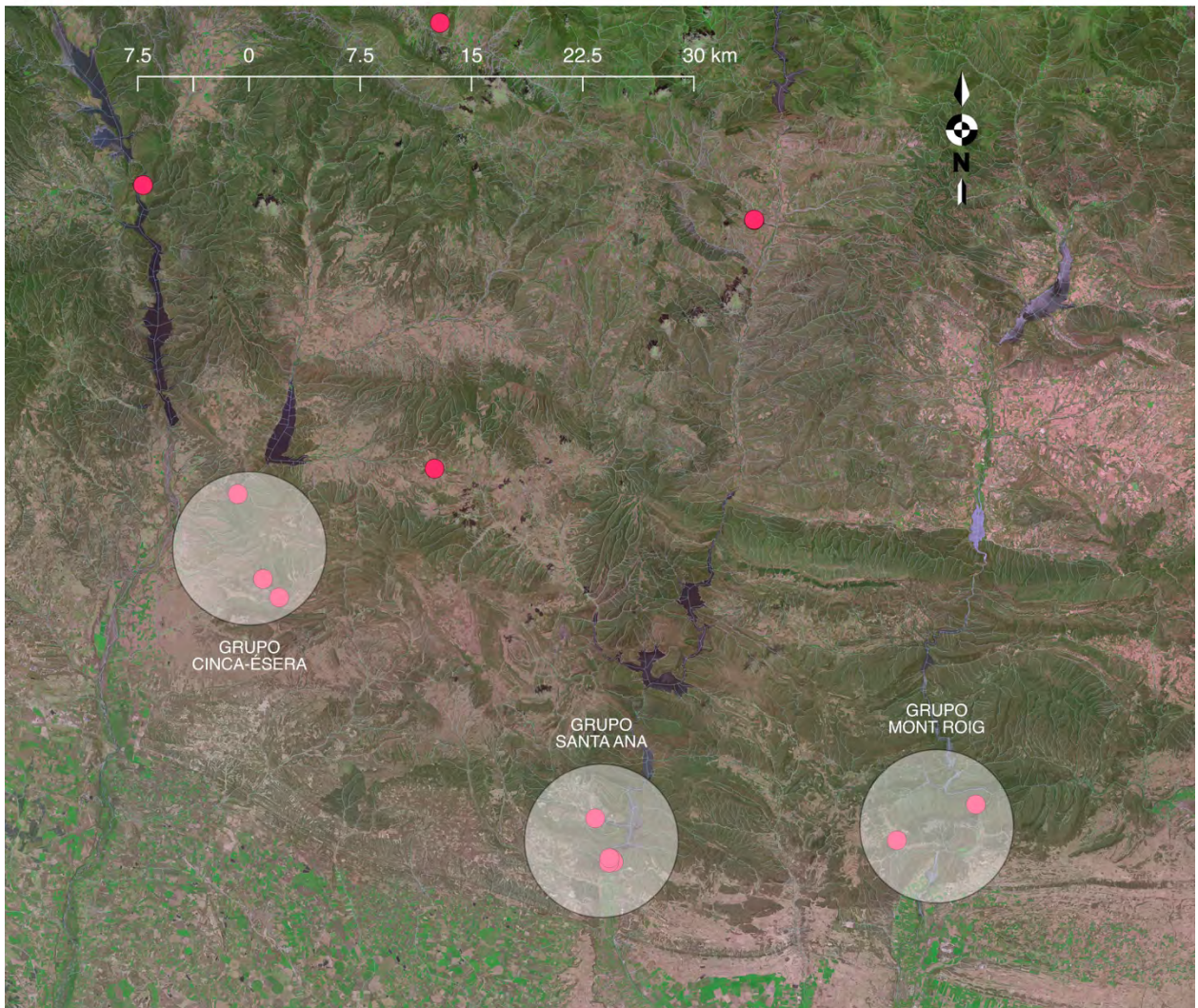
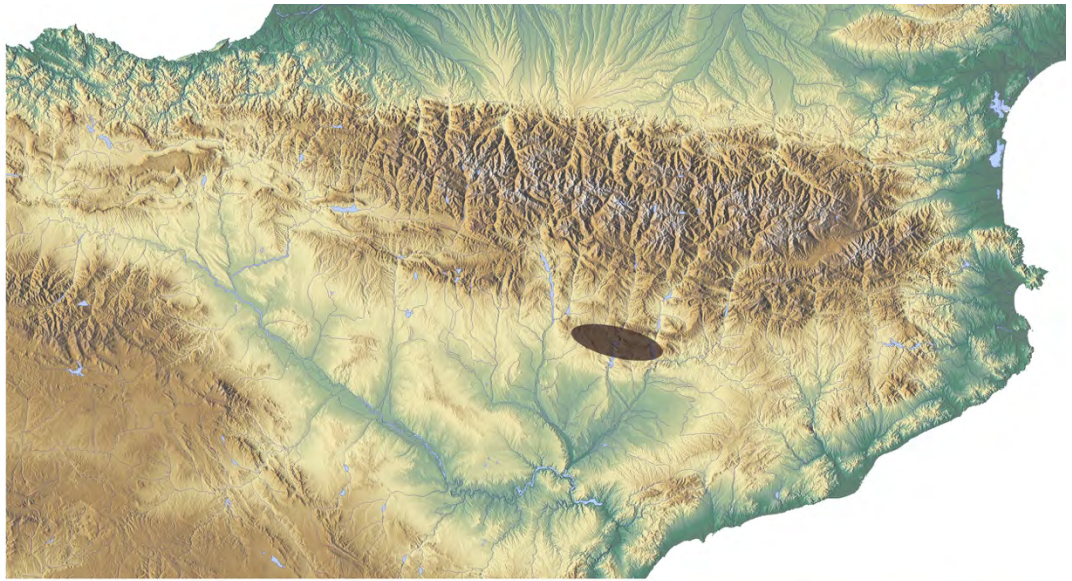


Detalle del panel 3B.

Bibliografía

- Alonso, A. y Grimal, A. (1994), “Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino”, *Bolskan*, nº 11, pp. 9-31.
- Baldellou, V. (1983), “El arte esquemático y su relación con el levantino en la cuenca alta del Vero (Huesca)”, *Zephyrus*, nº 36, pp. 113-115.
- Baldellou, V. (2000), “Art rupestre a l’Aragó: noves línies d’investigació”, *Cota Zero*, nº 16, pp. 85-95.
- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1993b), “Las pinturas rupestres de la cueva de Regacéns (Asque-Colungo, Huesca)”, *Bolskan*, nº 10, pp. 97-144.
- Bea, M., Utrilla, P. y Lanau, P. (2016), “En la frontera del arte levantino. El abrigo de Montderes en el Noguera Ribagorzana (Castillonroy, Huesca)”, *Pyrenae*, 47, 2, pp. 7-26.
- Beltrán, A. (dir.) (2005), *Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del Río Martín*, Ariño, Asociación Parque Cultural del Río Martín.
- Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, pp. 197-198, láms. 90-92.
- Hameau, P. y Painaud, A. (2004), “La expresión esquemática en Aragón, presentación e investigaciones recientes”, *L’Anthropologie*, nº 108, pp. 617-651.
- Picazo, J., Loscos, R., Martínez Bea, M. y Perales, M.P. (2002), “Las pinturas rupestres de la cueva del Chopo (Obón, Teruel)”, *Kalathos*, 20-21, pp. 27-83.
- Resano, M., García-Ruiz, E., Alloza, R., Marzo, M. P., Vandenabeele, P. y Vanhaecke, F. (2007), “Laser Ablation-Inductively Coupled Plasma Mass Spectrometry for the Characterization of Pigments in Prehistoric Art”, *Anal. Chem.*, 79, pp. 8947-8955.

SECTOR ORIENTAL



EL CODRONAZO



Afloramiento rocoso donde se abre el abrigo e indicación de su situación.

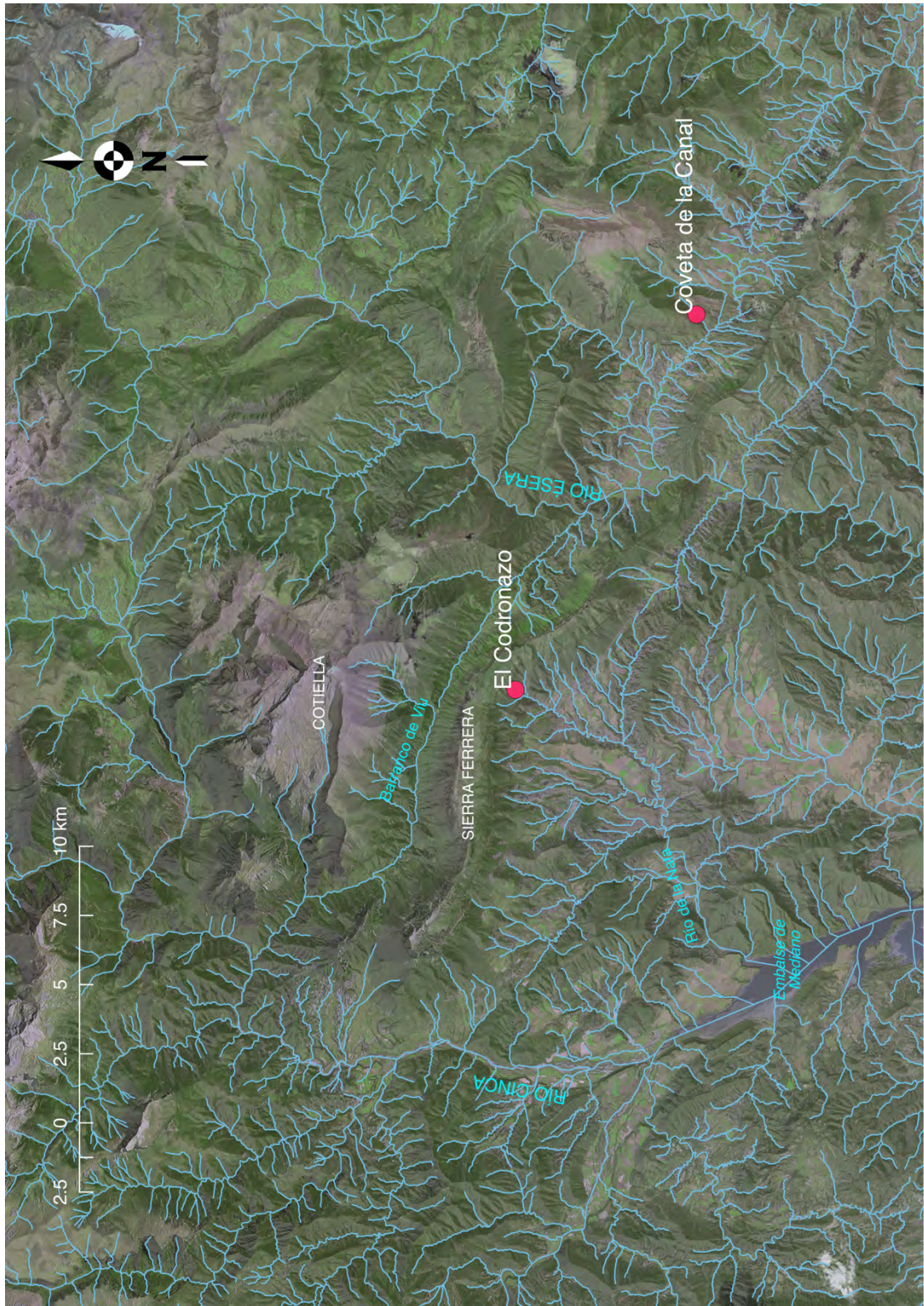
Término municipal: La Cabezonada (La Fueva).

Comarca: Sobrarbe.

Altitud: 1094

Orientación: sureste

Localización: El abrigo se localiza en el núcleo de La Cabezonada, en la parte norte del término municipal de La Fueva. Se sitúa en la vertiente sur de Sierra Ferrera, una elevación delimitada al oeste por el río Cinca y al este por el Ésera, siguiendo una disposición noroeste-sureste. Esta elevación no constituye la cordillera pirenaica principal, sino que forma parte de una alineación más meridional, con relieves menos enérgicos. Al norte aparece limitada por el Barranco de Viu, que la separa del Macizo de Cotiella, y al sur por la depresión de la Fueva. El abrigo se abre en la cara este de un espolón rocoso que proyecta hacia el sur los paredones que coronan la cadena rocosa. A los pies de la elevación confluyen varios barrancos en el Río de Lanata.



El acceso al yacimiento se realiza tomando una pista forestal que parte de La Cabezonada, para después continuar por una senda que atraviesa la falda de la Sierra en dirección oeste, hasta llegar a la base del espolón rocoso. Flanqueando dicha senda se pueden encontrar vestigios del aprovechamiento económico del entorno, en forma de arnales abandonados.

Historia de las investigaciones: El abrigo fue localizado en el año 2006 durante una campaña de prospecciones en varios enclaves del Sobrarbe impulsada por el equipo de J. Rey, partiendo del testimonio de algunas personas que conocían la existencia de las pinturas (Rey, 2015: 63). El panel fue publicado en un artículo en una obra de conjunto (Rey, 2015). En diciembre de 2016 realizamos una visita para documentar las grafías.

Contexto arqueológico: El Codronazo se encuentra próximo a las cavidades con yacimiento prehistórico de la Espluga de la Puyascada (Baldellou, 1987b) y la Cueva del Forcón (Baldellou, 1985b), las dos en Sierra Ferrera. Ambos yacimientos cuentan con niveles epicardiales de comienzos del IV m. (con una fecha de 5930 ± 60 BP en Puyascada; Baldellou, 1987b: 41), y también materiales calcolíticos. A la Puyascada se le atribuye una función habitacional, mientras que el Forcón estaría relacionado con actividades funerarias.

Descripción del abrigo: El abrigo presenta un amplio desarrollo longitudinal, pero escasa profundidad (35 m de longitud, 20 m de altura y apenas 3-4 m de profundidad máxima), de manera que la superficie decorada se encuentra bastante expuesta a los agentes atmosféricos. El panel pintado se sitúa a unos 2 m por encima del nivel de base del abrigo.

Descripción de las pinturas: Hemos empleado una nueva numeración al margen de la propuesta por Rey en la publicación del conjunto, ya que se han detectado algunos trazos de pigmento nuevos y se ofrece una lectura diferente para algunos de los motivos calcados. Creemos que se trata de una composición bastante homogénea en cuanto a estilo y cromática y que no está suficientemente justificada la propuesta de existencia de varias fases, como sugirió Rey. Las diferencias cromáticas (hay motivos en rojo y rojo anaranjado), podrían responder a una diferente carga de pigmento. Por otra parte, la superposición a la que se refiere podría hacer alusión al motivo soliforme, situado sobre una mancha anaranjada, que consideramos forma parte del propio motivo. Finalmente, sí se aprecian diferencias técnicas: la mayoría de motivos del conjunto están realizados mediante trazos finos, para los que parece que se empleó un instrumento en punta. En cambio, en la parte superior del panel aparecen dos series de barras, trazos gruesos realizados probablemente con los propios dedos.

El tratamiento de la imagen mediante *DStretch* ha permitido detectar la presencia de una serie de diminutos puntiformes, apenas visibles mediante observación directa. El panel se

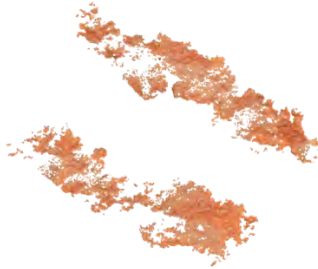
compone de las dos series de barras de la parte superior mencionadas anteriormente, un antropomorfo y un cuadrúpedo ocupando la posición central, y un soliforme acompañado de varias series de pequeños puntos en la zona de la derecha e inferior.



Detalle del abrigo con indicación del panel pintado.

U.G.1: Dos barras paralelas entre sí e inclinadas hacia la izquierda.

Medidas: 7,6 cm altura; 8,9 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Tres barras verticales, paralelas entre sí. La central se encuentra perdida en la parte inferior, debido a un desconchado.

Medidas: 9,2 cm altura; 7 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Cuadrúpedo esquemático indeterminado, orientado a la izquierda. Presenta un tronco recto, doblado en ángulo en el extremo derecho para figurar la cola, que se prolonga por debajo de las patas. Estas están figuradas mediante cuatro finos trazos. De la cabeza surgen dos grandes cuernos en forma de semicírculo.

Medidas: 5,8 cm altura; 12,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

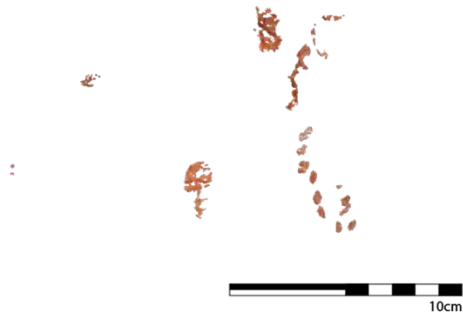


U.G.4: Antropomorfo esquemático. Está formado por un trazo recto para figurar cabeza y tronco, piernas cortas en forma de trazos rectos; y brazos en forma de asa. En el interior del trazo descrito para el brazo izquierdo aparece un trazo vertical, que sugiere la representación de un posible arco.

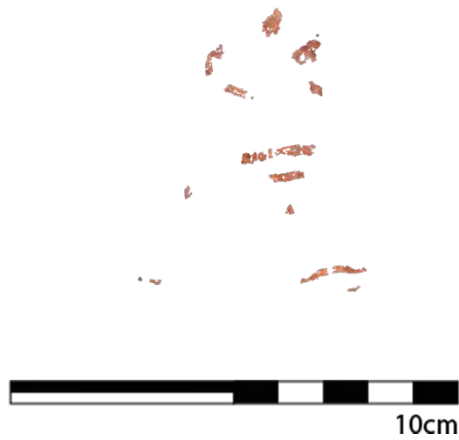
Medidas: 8,6 cm altura; 4 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Serie vertical de puntiformes, que se curva hacia la derecha y arriba en el extremo inferior. En la parte superior se aprecian restos indeterminables, afectados por pequeños desconchados.

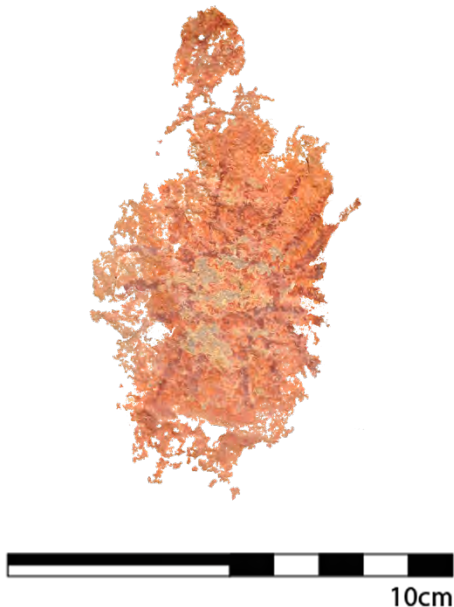


y motivos puntiformes en la parte superior.



U.G.6: Esteliforme integrado por una circunferencia y 16 trazos radiados que parten de ella. Está pintada sobre una mancha anaranjada.

Medidas: 5,8 cm altura; 5,5 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Serie vertical de puntiformes, curvada hacia la derecha. Podría estar en conexión con la U.G.7, situada inmediatamente por encima, pero se encuentra muy afectada por los desconchados y no se puede asegurar esta relación.

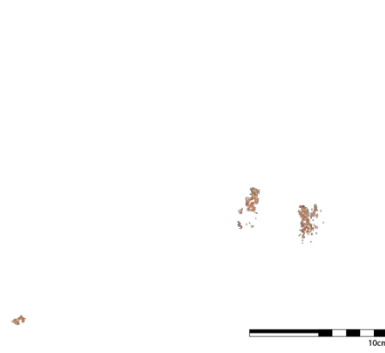


U.G.7: Restos inidentificables, muy afectados por los desconchados. Se aprecian varios trazos rectos horizontales

U.G.9: Serie vertical de puntiformes, incompleta en la parte superior debido a un desconchado.



U.G.10: Restos inidentificables.





Panel decorado.



Panel decorado.



Detalle de la U.G.8.

Bibliografía

Baldellou, V. (1985b), “La Cueva del Forcón (La Fueva-Huesca)”, *Bolskan*, nº 1, pp. 149-175.

Baldellou, V. (1987b), “Avance al estudio de la Espluga de la Puyascada”, *Bolskan*, nº 4, pp. 3-42.

Rey, J. (2015), “Codronazo, en La Cabezonada (La Fueva): un nuevo abrigo con arte rupestre en el Sobrarbe”, en I. Clemente, E. Gassiot y J. Rey (eds.), *Sobrarbe antes de Sobrarbe. Pinceladas de historia de los Pirineos*, Centro de Estudios de Sobrarbe, pp. 63-70.

LA MIRANDA



Vista frontal de la cueva y paisaje dominado desde la misma: embalse de El Grado, en el río Cinca.

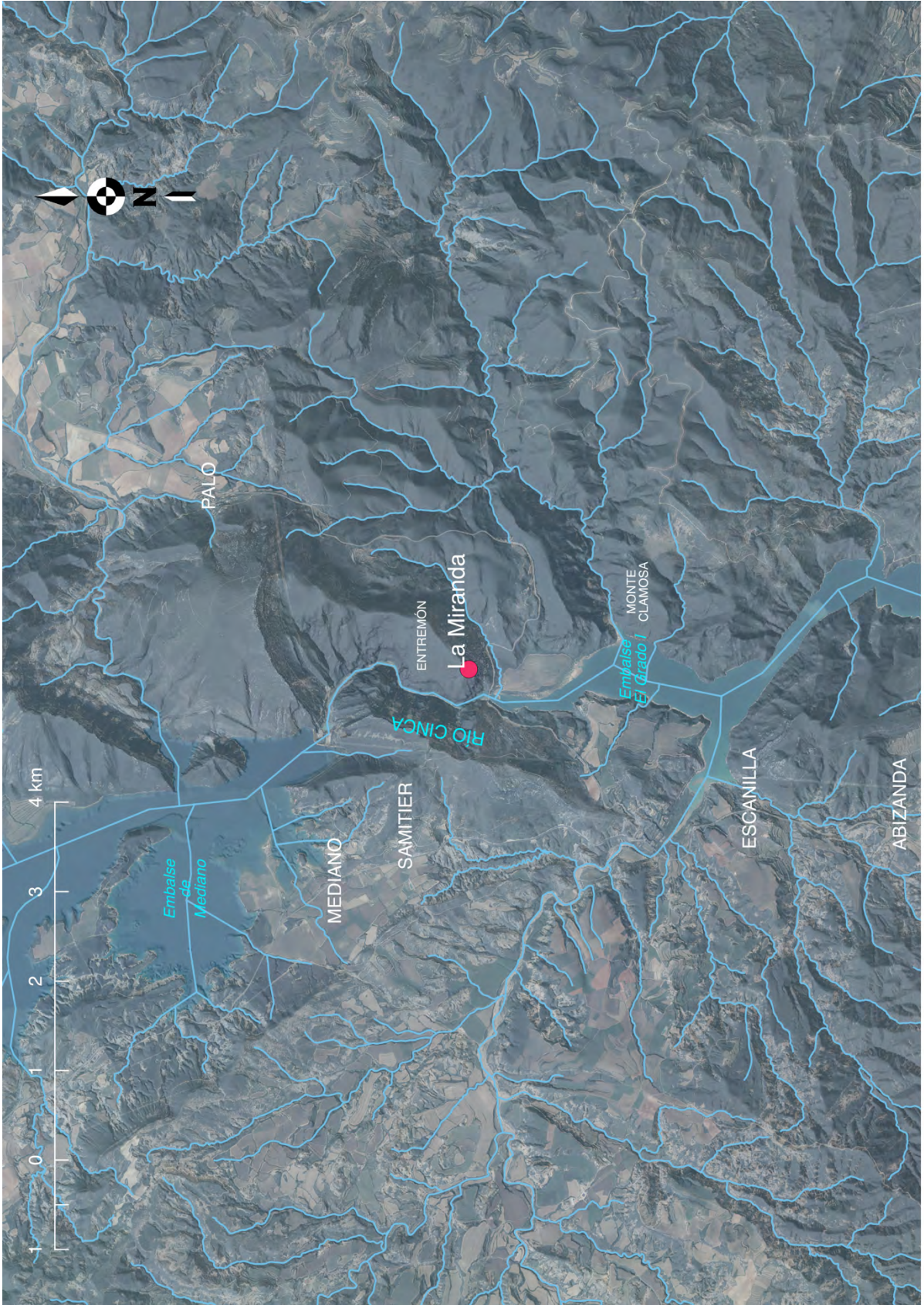
Término municipal: Abizanda.

Comarca: Sobrarbe.

Altitud: 880

Orientación: suroeste.

Localización: La Miranda se sitúa en la margen izquierda del río Cinca a su paso por la localidad de Ligüerre de Cinca, en el término municipal de Abizanda. La cueva se abre en la parte alta de los farallones rocosos que bordean el actual pantano de El Grado I, en el punto terminal del Estrecho del Entremón, donde se sitúa la Central Hidroeléctrica de Mediano.

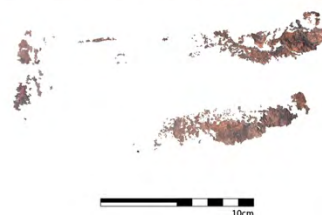


Descripción de la cueva: Se trata de una cueva con dos salas principales y varias galerías secundarias, con un desarrollo en planta de aproximadamente 30 m de profundidad, por 10 m de anchura máxima.

Descripción de las pinturas: Los vestigios pictóricos se encuentran en la pared exterior derecha, junto a la boca de la cavidad. El soporte se encuentra muy ennegrecido, de modo que los trazos son apenas visibles.

U.G.1: Dos barras horizontales y paralelas entre sí, asociadas a dos pequeñas manchas puntiformes en la parte izquierda. El soporte se encuentra muy ennegrecido.

Medidas: 8,8 cm altura; 20,5 cm anchura; 1,8 cm de grosor de trazo.



Bibliografía

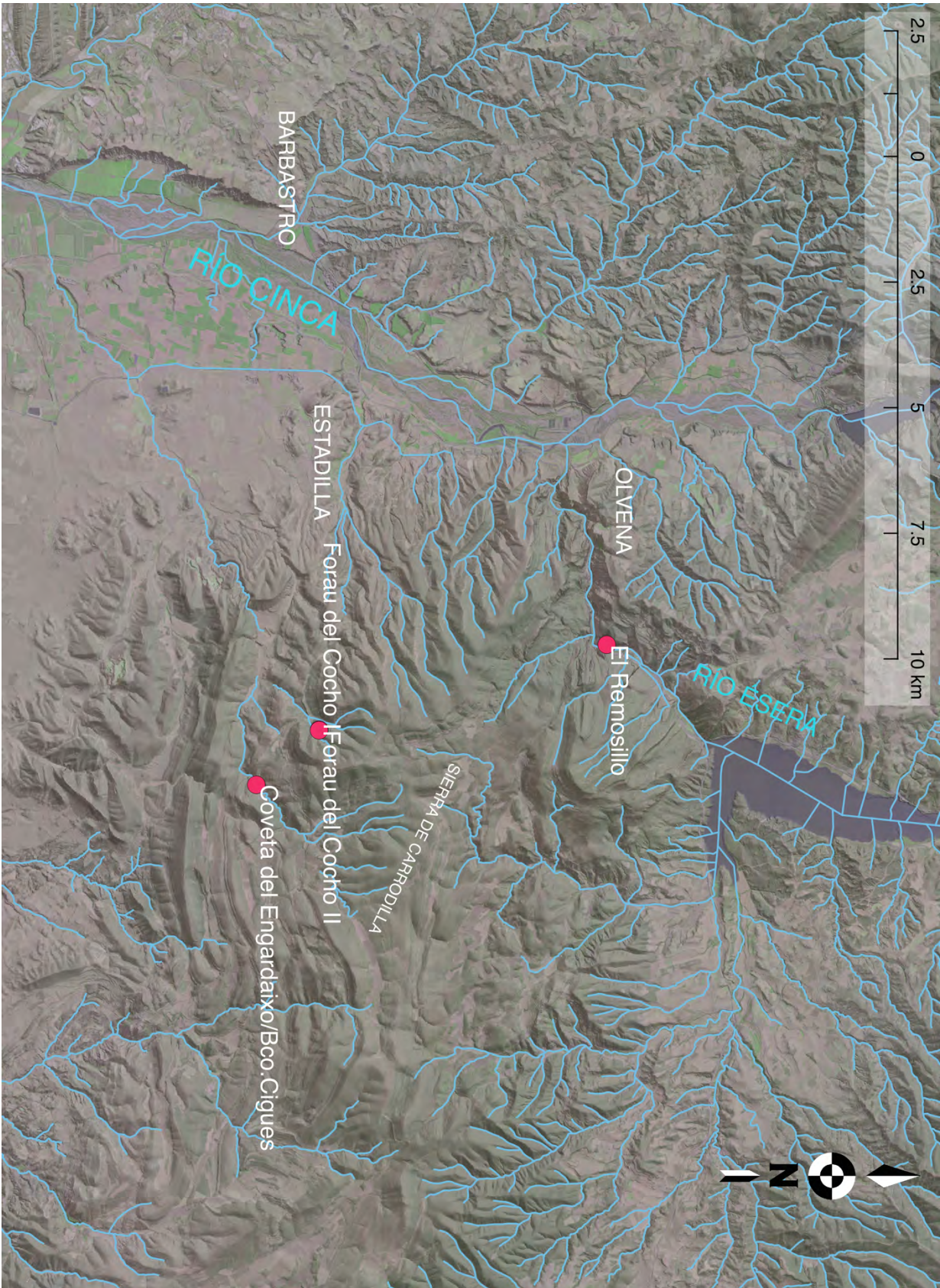
Baldellou, V. y Barril, M. (1981-1982), “Los materiales arqueológicos de la Cueva de la Miranda (Palo, Huesca) en el Museo de Huesca”, *Pyrenae*, 17-18, pp. 55-82.

Baldellou, V. y Utrilla, P. (1999b), “Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias”, *Bolskan*, nº 16, pp. 21-37.

Río Ésera a su paso por el Congosto de Remosillo.



CUENCA DEL CINCA-ÉSERA



Contexto geográfico

En este capítulo englobamos las estaciones decoradas situadas en torno a los cauces de los ríos Cinca y Ésera, a uno y otro lado de la divisoria de aguas que marca la Sierra de Torón poco antes de la confluencia de ambos ríos. Los ríos Cinca y Ésera nacen en plena cordillera pirenaica (Macizo de Marboré y Macizo de la Maladeta, respectivamente) y su curso sigue una dirección predominante norte-sur. El Ésera desemboca en el Cinca a la altura de la localidad de Olvena, en el amplio valle abierto entre la Sierra de la Carrodilla al este y los relieves del Somontano de Barbastro al oeste, muy fragmentados y con modestas altitudes máximas. El Cinca, por su parte, confluye en el Segre poco antes de la desembocadura de este río en el Ebro.

El yacimiento de La Miranda se encuentra en la margen izquierda del Cinca, abierto en los farallones calizos que flanquean el Estrecho del Entremón en su parte final, en el tramo comprendido entre el embalse de Mediano y el embalse de El Grado. Recientemente se descubrió una nueva estación con arte Esquemático en un enclave próximo e inmediatamente al sureste, en la partida de La Clamosa (J. I. Royo, comunicación personal). Se encuentra todavía pendiente de estudio y no la hemos podido incluir en el catálogo por la limitación temporal de nuestro trabajo.

Al sur encontramos un grupo de abrigos más o menos próximos entre sí, en el borde suroccidental de la Sierra de la Carrodilla. Se trata de las estaciones de Remosillo, Forau del Cocho y el Engardaixo. El Remosillo se abre en los abruptos cantiles rocosos que bordean el Ésera en su tramo final, poco antes de su confluencia con el Cinca. En esta parte del recorrido discurre encañonado en un estrecho que se conoce como congosto de Olvena. El abrigo se sitúa próximo a la Central Hidroeléctrica de San José.

La posición más meridional del grupo la ocupan los abrigos de Forau del Cocho y el Engardaixo, en las faldas de la Sierra de la Carrodilla, dentro del término municipal de Estadilla. Se sitúan en un punto de transición entre los relieves de las Sierras Exteriores y el amplio valle abierto por el Cinca al sur. A nivel general, este núcleo ocupa una posición intermedia entre los abrigos del Vero situados al oeste y los del Noguera Ribagorzana, al este.

Historia de las investigaciones

La escasa entidad de los trazos pintados en La Miranda ha favorecido que permanezcan inéditos. No obstante, aparecen mencionados en algunas publicaciones de

carácter general, en relación con el yacimiento arqueológico situado en la misma cueva (Utrilla y Baldellou, 1999: 26).

Las pinturas de Forau del Cocho fueron descubiertas en 1984 por Mariano Badía, vecino de Estadilla, tras lo cual aparecieron algunas noticias en prensa, según recoge A. Beltrán en un artículo de la serie *Arqueología Aragonesa* en 1985 (Beltrán, 1985: 273). Beltrán puso en duda la adscripción de las pinturas de Forau del Cocho al arte Esquemático (Beltrán, 1990: 280) y Calvo las incluyó en su tesis doctoral, calificándolas de esquemáticas y subnaturalistas (Calvo, 1993: 98 y ss.).

El abrigo del Engardaixo fue descubierto en 1999 por E. Ors y C. Ric, quienes dieron aviso al prehistoriador y vecino de la localidad de Estadilla M. Badía. Se realizó una primera visita de reconocimiento por parte de I. Aguilera y V. Baldellou, y M^a J. Calvo y J.I. Royo realizaron una primera documentación fotográfica en 2005. El conjunto permanece inédito, únicamente han aparecido referencias aisladas en obras de carácter general (Baldellou, 2006: 65; Bea, 2013b: 249; Bea *et al.*, 2016: 8-9).

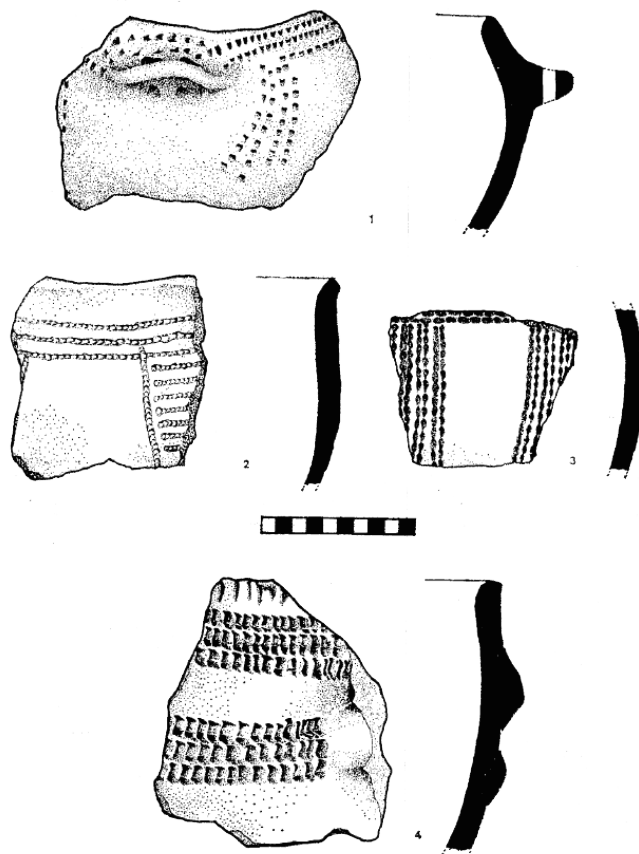
Las pinturas de Remosillo fueron localizadas en 1986 por un grupo de escaladores, quienes comunicaron el hallazgo al entonces director del Museo de Huesca, V. Baldellou. Este inició los trámites para la protección física del abrigo, que actualmente se encuentra vallado, y acometió los trabajos de estudio de las pinturas. Se dieron algunas noticias fragmentarias (Baldellou, 1987: 68, 74-75) y finalmente se realizó una publicación monográfica en la revista *Bolskan* en 1996 (Baldellou *et al.*, 1996). Además, M^a J. Calvo incluyó el yacimiento en su tesis doctoral (1993: 92-94).

La importancia del conjunto y en especial del llamado panel de carros ha contribuido a que sea un abrigo frecuentemente aludido en la bibliografía científica. M. Bea elaboró una relectura del citado panel de carros, que presentó al *II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica* (Bea, 2013b). En este trabajo propuso que las estructuras definidas como carros podrían ser en realidad figuraciones de instrumentos agrícolas (arado y grada), lo que implicaría asignar una cronología postneolítica a la composición.

Contexto arqueológico

La Miranda es uno de los ejemplos en que se han encontrado depósitos arqueológicos junto a un panel pintado. El yacimiento fue descubierto por miembros del Grupo de Investigación Espeleológica de Peña Guara, quienes dieron aviso al Museo de Huesca. A los materiales entregados por este grupo se sumaron los aportados por otros particulares y los

obtenidos en dos campañas de recogida de materiales efectuadas en 1975 y 1976 (Baldellou y Barril, 1981-1982: 55). El estudio de este lote permitió identificar al menos dos momentos de ocupación en la cueva: Neolítico con cerámicas impresas y Bronce inicial. A ello debe añadirse la estación con arte Esquemático recientemente descubierta en un enclave próximo a La Miranda, al que nos hemos referido más arriba.



Cerámicas decoradas de La Miranda (Baldellou y Barril, 1981-1982: 63).

Los abrigos de Remosillo, Forau del Cocho y Engardaixo se inscriben en un entorno arqueológico de gran interés. En el caso de Remosillo, en 1988 se realizaron cuatro catas en diferentes puntos del escalón rocoso que recorre la base del farallón, junto a los Sectores 1, 2 (panel de los carros), 5A y 5B. Tres de ellas resultaron positivas, ofreciendo materiales que se relacionaron con cronologías de Neolítico Antiguo y Neolítico Final, reflejando una ocupación esporádica del sitio (Calvo, 1993: 94; Baldellou *et al.*, 1996: 210).

Por otra parte, a unos 2,5 km aguas abajo en el congosto se encuentra el yacimiento de la cueva del Moro de Olvena, excavada por P. Utrilla y V. Baldellou. La estratigrafía del sitio se encontraba muy alterada como consecuencia de las frecuentes visitas a la gruta, así como el expolio de materiales por parte de clandestinos. No obstante, se pudieron identificar

varios momentos de frecuentación. Las cavidades superiores contienen niveles del Neolítico Antiguo (6550±130 BP), mientras que en la cueva inferior aparece una amplia secuencia estratigráfica desde el Neolítico del IV milenio, Bronce Antiguo-Medio, Bronce Final y escasos restos de época romana (Utrilla y Ramón, 1992; Utrilla y Baldellou, 1996).

Aguas arriba, junto al núcleo urbano de Graus, P. Utrilla y C. Mazo excavaron durante cinco campañas los yacimientos de Forcas I y Forcas II. Como resultado de los trabajos se detectaron niveles del Epipaleolítico Macrolítico (con una fecha de 8650±70 BP), seguidos de un periodo de abandono; una nueva fase de Epipaleolítico terminal (7240±40 BP); Neolítico Antiguo aculturado, con cerámicas cardiales y triángulos de doble bisel (6940±90 BP); y una fase en que se observa la incorporación de la práctica de la agricultura (6680 BP). Finalmente, también se documenta una ocupación eneolítica de tipo funerario (3920±30 BP) (Utrilla y Mazo 1991, 2007, 2014).

CULTURA	RIBAGORZA	SOBRARBE/SOMONTANO	CINCA MEDIO
Bronce Final (ss. IX-VIII)	Círculos de Chía Hachas de Laspaúles Hacha de Cerler Olvena a ₁ -a ₂ (s. VIII)	Círculos de Bujaruelo	Macarullo, La Torraza Regal de Pídola Monte Odina, Morilla La Mora de Binaced La Mina I de Selgua
Bronce Tardío (ss. IX-X)	Olvena a ₄ Olvena b ₁ -b ₂ (1090 a.C.)		La Ganza, Sosa I El Prao, Tozal de Rocino Torretas, Tozal Franché
Bronce Antiguo y Medio (ss. XVI-XV)	Olvena c ₁ -c ₄ (1580 a.C.)	La Miranda El Forcón	Moro de Alins, Piracés Pialfor, Peña Lucas Salobrás (Monzón)
Calcolítico (2000-1800)	Mas de Abad (dolmen) Forcas II (izda.) (1970 a.C.) Olvena (corredores)	Abizanda Valdarazas (Naval) Basa de Campodarbe	Gabasa 2-3-4 Tozal Franché Almacillas, Civiacas
Neolítico (IV milenio)	Olvena inferior Remosillo Forau del Cocho Olvena superior (?)	Puyascada Forcón La Miranda Huerto Raso Torrollón	Gabasa 2-3-4 Tozal de las Piedras Civiacas I, Fon Amarga Sosiles Altos, Cubilar Sarro
Neolítico Antiguo (V milenio)	Forcas II (dcha.) (niveles V, VI, VIII) Olvena superior (?) Brujas de Juseu	Chaves Ia Chaves Ib	

Yacimientos documentados en la cuenca del Cinca-Ésera, según Utrilla y Baldellou (1996: 254).

En las inmediaciones de la Sierra de la Carrodilla debemos mencionar también el yacimiento de Cova Alonsé (Montes, 2000: 113 y ss.), en el término municipal de Estadilla, Fue sondeado en 1999, obteniendo un lote de materiales que se adscribió al Epipaleolítico, aunque sin dataciones. O la Cueva de las Brujas de Juseu, donde se encontraron cerámicas cardiales entre otros materiales recogidos en superficie. También en Gabasa 2/Sima del

Ciervo II se han estudiado recientemente materiales correspondientes a la fase epicardial del Neolítico Antiguo, diferentes momentos del Bronce y frecuentaciones en la Antigüedad Tardía (Laborda y Gisbert, 2016). En la cueva del Moro de Alins se documentan ocupaciones neolíticas, del Bronce y de época romana (Rodanés *et al.*, 2016). En Gabasa 3 y 4 se identificaron niveles calcolíticos con función funeraria (también presentes en Forcas II y Olvena). Se ha constatado igualmente la existencia de dólmenes en el entorno, entre ellos el de Mas de Abad (Utrilla y Baldellou, 1996).

Bibliografía

- Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. (1996), “Las pinturas rupestres de Remosillo, en el congosto de Olvena (Huesca)”, *Bolskan*, 13, pp. 173-215.
- Baldellou, V. y Barril, M. (1981-1982), “Los materiales arqueológicos de la Cueva de la Miranda (Palo, Huesca) en el Museo de Huesca”, *Pyrenae*, 17-18, pp. 55-82.
- Baldellou, V. y Utrilla, P. (1999b), “Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias”, *Bolskan*, n^o 16, pp. 21-37.
- Bea, M. (2013b), “Arte rupestre esquemático pre-histórico. Nueva interpretación de los carros de Remosillo (Olvena, Huesca)”, en J. Martínez y M. S. Hernández (coords.), *Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez, 5-8 de Mayo 2010*, Ayuntamiento de Vélez-Blanco, pp. 243-251.
- Beltrán, A. (1985), “Forau del Cocho (Estadilla, Huesca)”, *Arqueología Aragonesa*, p. 273.
- Beltrán, A. (1989a), *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*, Zaragoza, Ibercaja.
- Beltrán, A. (1990), “Las figuras ‘seminaturalistas’ y los signos geométricos de los abrigos del ‘Forau del Cocho’, en Estadilla (Huesca): problemas en torno al arte ‘Esquemático’”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XX, pp. 279-298.
- Utrilla, P. y Baldellou, V. (1996), “Evolución diacrónica del poblamiento prehistórico en el valle del Cinca-Ésera. El registro de Olvena y otros yacimientos prepirenaicos”, *Bolskan*, n^o 13, pp. 239-261.
- Utrilla, P. y Mazo, C. (1991), “Excavación de urgencia en el abrigo de Las Forcas (Graus-Huesca). Las ocupaciones magdaleniense y epipaleolítica”, *Bolskan*, n^o 8, pp. 31-78.
- Utrilla, P. y Mazo, C. (2007), “La Peña de Las Forcas de Graus (Huesca). Un asentamiento reiterado desde el Magdaleniense Inferior al neolítico antiguo”, *Salduie*, n^o 7, pp. 9-37.

Utrilla, P. y Mazo, C. (2014), *La Peña de las Forcas (Graus, Huesca): un asentamiento estratégico en la confluencia del Ésera y el Isábena*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Departamento de Ciencias de la Antigüedad.

REMOSILLO/CONGOSTO DE OLVENA



Situación del abrigo (arriba); vista general del cerramiento (izquierda); y estrechamiento del congosto (derecha).

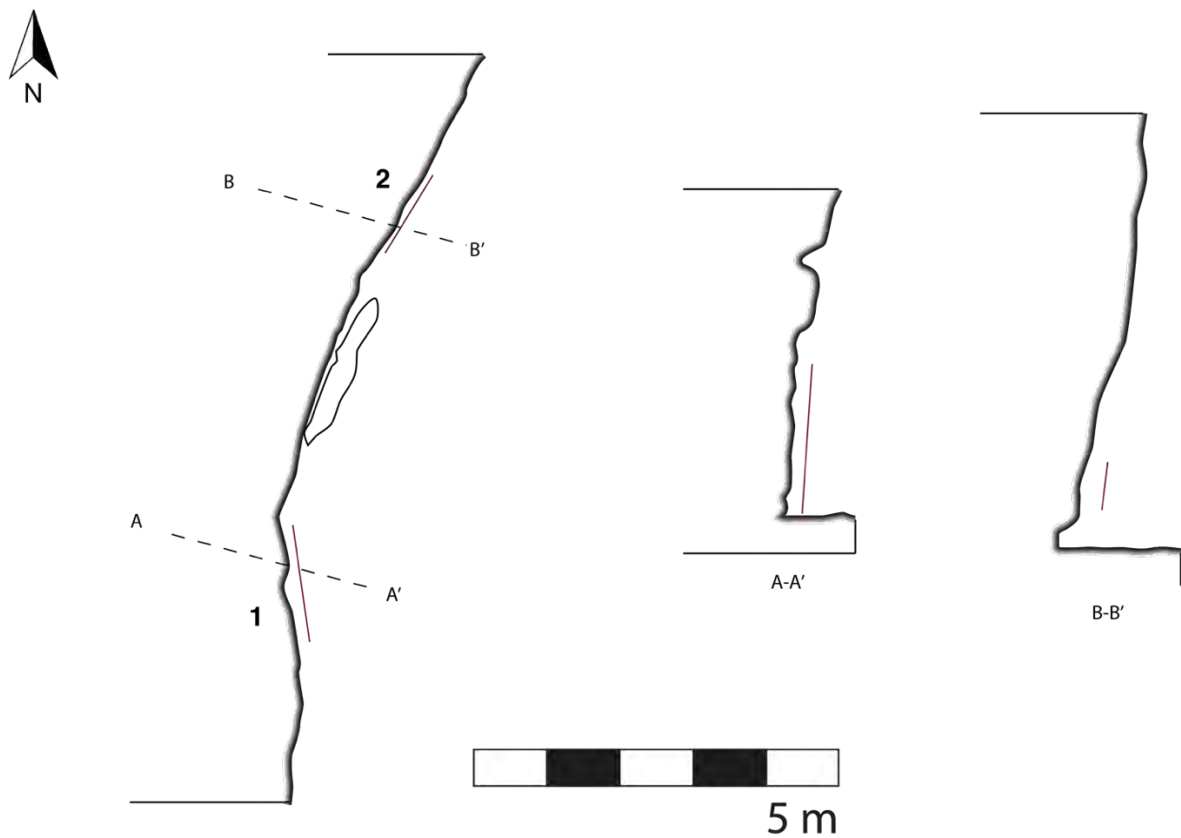
Término municipal: La Puebla de Castro.

Comarca: Ribagorza.

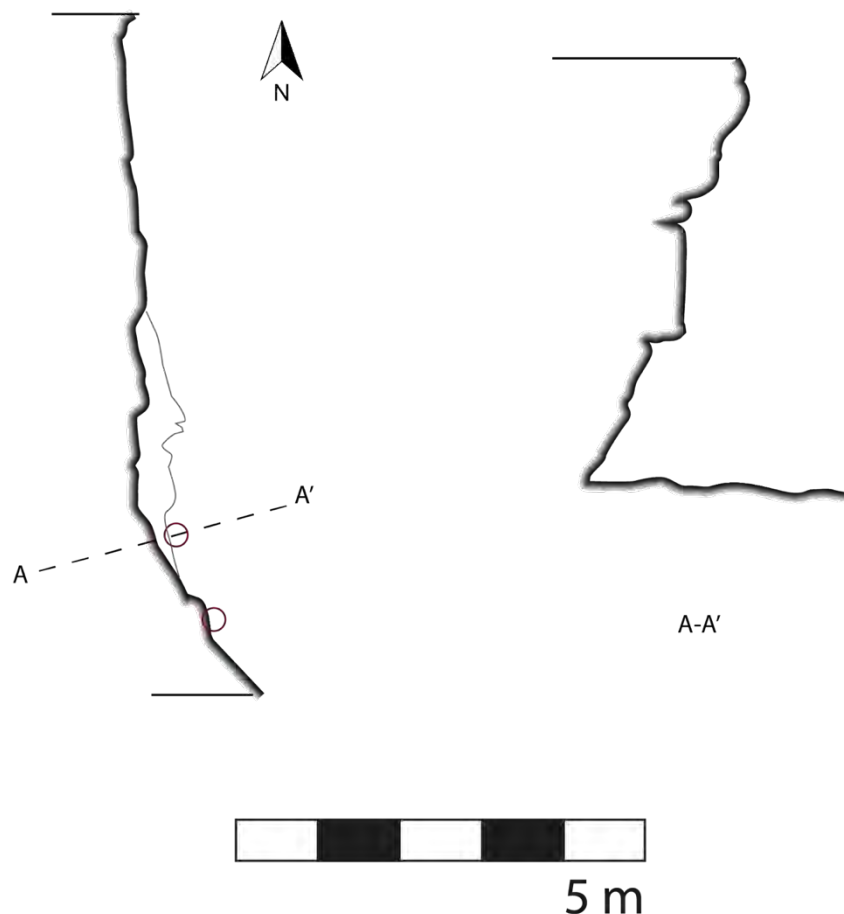
Altitud: 660

Orientación: sureste.

Localización: El yacimiento se localiza en la margen derecha del Ésera, en el cañón abierto por el río cuando atraviesa las estribaciones meridionales de las sierras prepirenaicas, en la zona conocida como Congosto de Olvena. Se ubica en la parte baja del farallón, unos 20 m por encima del cauce y coincidiendo con un estrechamiento de la garganta.



Sectores 1 y 2. Topografía basada en la Baldellou *et al.*, 1996: 177.



Sectores 5A y 5B. Topografía basada en la Baldellou *et al.*, 1996: 208.

Descripción del abrigo: Se trata en realidad de la base del farallón, cuyas paredes inclinadas son la única protección para los paneles pintados, por lo demás completamente expuestos.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se distribuyen en cinco sectores repartidos a lo largo del banco calizo, numerados de sur a norte. La mayor parte de los motivos se concentran en los sectores 1 y 2, que son los únicos que cuentan con protección física en forma de verja. El resto de sectores se encuentran bastante alejados, distribuidos en varios puntos del farallón rocoso. No hemos localizado el catalogado como sector 3. Quizá pudiera tratarse de pigmentación natural del soporte. Respetamos la numeración de los sectores, pero no la de las figuras, que hemos creído conveniente numerar de nuevo por existir algunas diferencias en cuanto a la clasificación de los motivos.

El Sector 1 ocupa el extremo izquierdo de la estación y es también el de mayores dimensiones, con un desarrollo longitudinal de 5 m. Distinguimos tres paneles atendiendo a la proximidad espacial de los motivos, aunque advertimos diferencias cromáticas y estilísticas

dentro de cada uno de ellos. El Panel I ocupa la parte inferior izquierda del sector y los motivos identificables responden a representaciones de cuadrúpedos seminaturalistas, uno de ellos realizado mediante silueteado puntiforme, además de restos y barras. El Panel II ocupa una posición preeminente, en la parte superior del sector y más elevado que los otros grupos -las figuras más altas se sitúan a 2,4 m sobre el nivel del suelo actual-. Incluye motivos de tipo abstracto (ramiformes), un posible antropomorfo, cuadrúpedos seminaturalistas y múltiples restos ilegibles. Los cuadrúpedos, como todos los del abrigo, miran hacia la derecha. El Panel III agrupa restos dispersos, un cuadrúpedo seminaturalista y un antropomorfo esquemático, sin que sea posible establecer una relación entre los motivos.

El Sector 2 aparece dominado por una posible escena de carácter agrícola. En ella aparecen dos estructuras cuya interpretación resulta problemática. En la publicación monográfica del conjunto se identificaron como carros (Baldellou *et al.*, 1996: 194), mientras que otros autores han propuesto que se trataría de una escenificación de varios momentos del ciclo agrícola, entre ellos el arado y el rastrillado, realizados con arado y grada, y que por ello la escena debería adscribirse a cronologías no prehistóricas (Bea, 2013). En cualquier caso, podemos decir que se observan dos estructuras formadas por listones longitudinales cruzados por travesaños; que ambas son arrastradas por sendos cuadrúpedos, cuyos cuernos nos inducen a interpretarlos como bóvidos; que una de las estructuras aparece unida mediante un cabo, ronzal o riendas al morro del cuadrúpedo que lo arrastra, y al brazo de un antropomorfo que parece conducirlo. Junto a estos motivos aparecen otros cuadrúpedos, posibles cánidos, además de otro antropomorfo y dos motivos circulares rellenos de puntiformes, que Bea interpretó como la simiente para la siembra. En la periferia de esta escena, a su izquierda y por debajo, aparecen motivos cuya relación con la composición desconocemos, y que presentan diversidad estilística y cromática. Se trata de antropomorfos aislados, una pareja de antropomorfos junto a un elemento de tipo abstracto, además de un grupo de motivos (dos antropomorfos, serpentiformes y formas circulares), que aparecen en color blanco. Podría tratarse de los llamados “fantasmas”, el negativo dejado por el pigmento desprendido del soporte, aunque no pudimos confirmar este punto.

El Sector 4 presenta restos ilegibles y los Sectores 5A y 5B son sendas agrupaciones de barras.

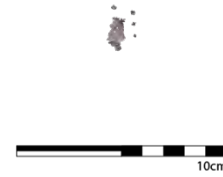
Sector 1

El primer sector pintado en el farallón, comenzando por su parte sur. La figura 1, una simple mancha, queda fuera del vallado de protección. Hemos distinguido tres paneles, a efectos de presentación.

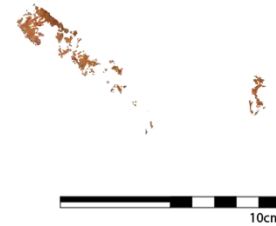
A diferencia de lo que se indica en la publicación del conjunto, sí apreciamos diferencias de coloración entre los motivos del sector: de manera general, los de la parte superior están realizados en rojo oscuro, mientras que los de la parte inferior y el extremo derecho son rojo anaranjado y resultan menos visibles. Los autores de la publicación monográfica consideraron que este panel fue realizado en un mismo momento, basándose en la homogeneidad del color y en la ausencia de superposiciones. No obstante, señalaron la coexistencia de motivos de tendencia naturalista con otros de tipo esquemático-abstracto, y la variedad técnica, con presencia de tintas planas para los zoomorfos, trazo simple y silueteado mediante puntos en dos casos.

Panel I

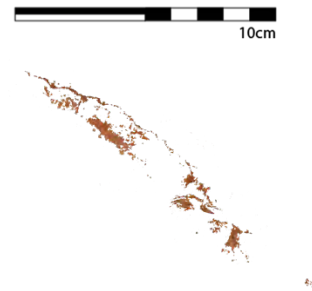
U.G.1: Restos inidentificables, en color rojo anaranjado. Se sitúan en la zona de la pared inmediatamente contigua a la valla, por su parte exterior. Son apenas visibles.



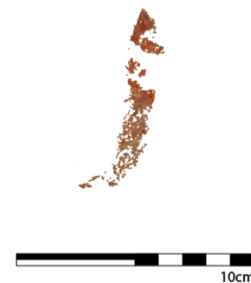
U.G.2: Restos inidentificables en color rojo anaranjado.



U.G.3: Restos inidentificables en color rojo.



U.G.4: Restos inidentificables en color rojo.



U.G.5: Zoomorfo indeterminado de tipo seminaturalista, orientado a derecha, realizado mediante silueteado de pequeños puntiformes. Se distingue una

larga cola, realizada mediante doble línea de puntos, línea cerviceo-dorsal, dos patas por par representadas con trazo simple, y morro redondeado. Es uno de los dos motivos elaborados mediante esta técnica en el abrigo.

Medidas: 10,8 cm altura; 12,4 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Zoomorfo indeterminado de tipo seminaturalista, orientado a derecha, realizado en rojo oscuro y tinta plana. Tiene orejas alargadas, cabeza con morro redondeado y dos patas delanteras. La parte posterior del cuerpo se encuentra perdida como consecuencia de un desconchado. Sólo se aprecian algunos restos en la parte inferior, cuya adscripción al motivo zoomorfo no es segura. En la publicación monográfica se identifica como cánido.



U.G.7: Restos inidentificables en color rojo. Parcialmente velados por una concreción.



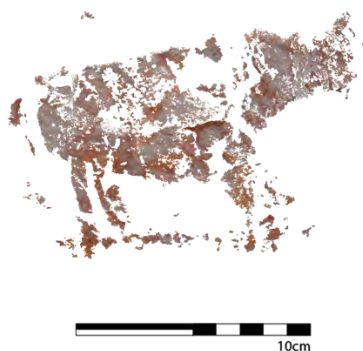
U.G.8: Restos inidentificables en color rojo. Parcialmente velados por una concreción.



U.G.9: Bóvido seminaturalista orientado a derecha, en color rojo oscuro y realizado en tinta plana. Lo interpretamos como bóvido por la forma del cuerpo, engrosada en la parte delantera y más fina en los

cuartos traseros. Presenta dos patas por par, realizadas mediante finos trazos rectos, una larga cola curvada hacia abajo y una cabeza muy afectada por una veladura calcítica, que impide seguir el trazado del morro y apenas deja ver unos trazos en la parte superior, que corresponderían a cuernos u orejas. Cabe destacar que bajo la figura se aprecia una línea recta sobre la que se apoyan las patas del animal, realizada con el mismo pigmento. Podría tratarse de una representación de la línea de suelo, aunque se trata de un elemento poco habitual; o bien un cabo o ronzal, como se propone en la publicación monográfica del conjunto (Baldellou *et al.*, 1996), que aparecería parcialmente cubierto por la veladura calcítica.

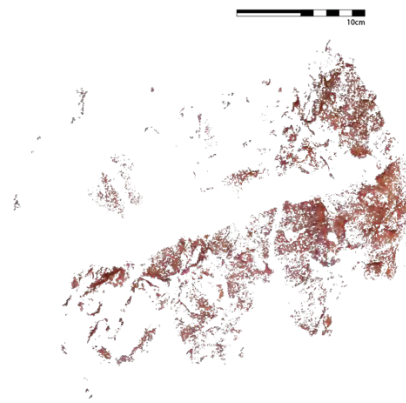
Medidas: 9,5 cm altura; 15 cm anchura.



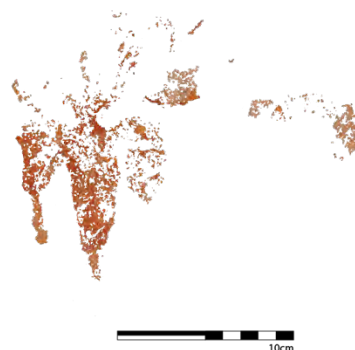
Panel II

U.G.10: Restos inidentificables en color rojo. Se aprecia un trazo grueso y horizontal, del que salen dos en perpendicular hacia la parte inferior, y otro

más en la parte delantera que sobresale hacia arriba. En la publicación monográfica del conjunto (Baldellou *et al.*, 1996), se propuso la posible identificación como zoomorfo, harto dudosa.



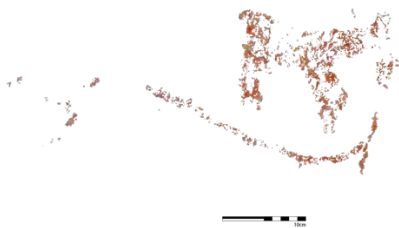
U.G.11: Restos inidentificables en color rojo. Se conserva una barra central, flanqueada por dos trazos cortos en la parte superior. Por encima de ellos, restos muy fragmentarios.



U.G.12: Cuadrúpedo seminaturalista orientado a derecha, realizado en rojo. El estado de conservación es muy precario, habiéndose perdido las zonas correspondientes a cabeza y dorso. Se aprecia un cuerpo con forma de tendencia rectangular; dos patas traseras en forma de trazos finos y paralelos entre sí; estando las

delanteras muy mal conservadas; y una cola corta. Además, de la zona donde se situaría el morro parece partir un trazo fino y descendente, que se curva a la izquierda para continuar por la parte de abajo del zoomorfo. Podría tratarse de un paralelo con el motivo 9 de este mismo panel. El estado de la figura impide definir la especie.

Medidas: 18,6 cm altura; 45,8 cm anchura.

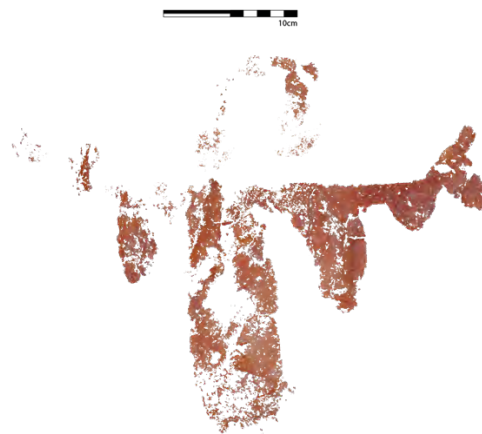


U.G.13: Restos inidentificables en color rojo. Esta zona del panel se encuentra muy afectada por pequeños desconchados superficiales, que han desdibujado completamente los motivos pintados. Agrupamos los restos conservados bajo un mismo número, sin la certeza de que correspondan a una misma unidad gráfica. De hecho, en la publicación monográfica del conjunto se identifican los trazos situados en la parte superior, ramiformes, como la posible cornamenta de un cérvido. Creemos que la mala conservación del conjunto impide precisar la identificación del motivo, que podría ser un simple ramiforme.



U.G.14: Motivo abstracto, realizado en rojo y en tinta plana. Está compuesto por un trazo grueso vertical, cruzado por otro fino y horizontal, a modo de cruciforme, del que penden motivos ovales en la parte inferior. No suscribimos la interpretación propuesta en la publicación monográfica del conjunto, como cuadrúpedo, ya que ningún detalle de la representación parece apoyarlo. En cambio pensamos que podría tratarse de una representación antropomorfa.

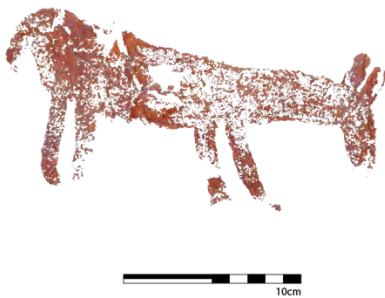
Medidas: 28,2 cm altura; 35,1 cm anchura.



U.G.15: Cuadrúpedo seminaturalista, orientado a derecha, pintado en rojo a tinta plana. Se encuentra parcialmente afectada por pequeños desconchados pero

se puede apreciar su desarrollo completo. Se observa un cuerpo recto y alargado, ligeramente engrosado en los cuartos traseros; una cola corta y curvada hacia abajo; dos patas por par, las delanteras ligeramente inclinadas hacia adelante; una cabeza inclinada hacia abajo y, sobre ella, dos trazos verticales que interpretamos como orejas por su terminación en forma redondeada. La determinación de la especie resulta problemática, aunque la morfología general hace pensar en un cánido o un équido.

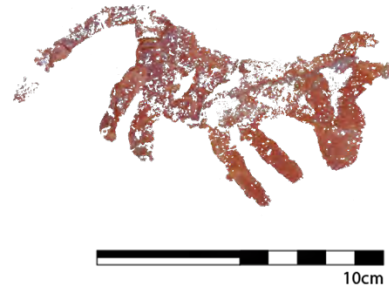
Medidas: 11 cm altura; 21,2 cm anchura.



U.G.16: Cuadrúpedo seminaturalista, orientado a derecha, pintado en rojo a tinta plana. Se encuentra parcialmente afectada por pequeños desconchados pero se puede apreciar su desarrollo completo. Presenta una larga cola, curvada hacia abajo; dos patas por par, estando las delanteras inclinadas hacia adelante; una cabeza de gran volumen con respecto al resto del cuerpo, y acabada en un morro redondeado; y dos trazos en la parte superior, que interpretamos como orejas

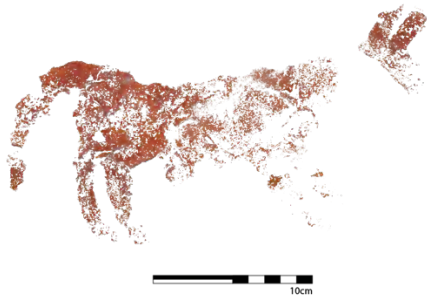
por su acabado redondeado. Lo interpretamos como un cánido.

Medidas: 6,7 cm altura; 13,2 cm anchura.

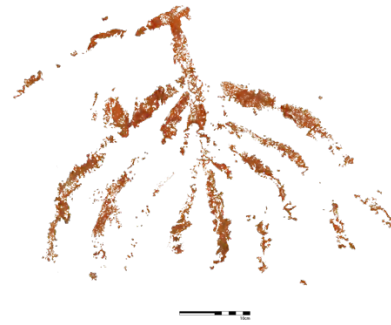


U.G.17: Cuadrúpedo seminaturalista, orientado a derecha, pintado en rojo a tinta plana. El motivo presenta una mala conservación, especialmente en su parte delantera, aunque puede apreciarse su desarrollo general. Presenta un tronco recto, con indicación de la línea cervico-dorsal; una larga cola inclinada hacia abajo; dos patas por par, estando las delanteras muy perdidas; y lo que interpretamos como orejas por su acabado redondeado, sobre la zona que correspondería a la cabeza, casi prácticamente desaparecida. Bajo el motivo se aprecia un trazo horizontal, muy mal conservado (U.G.18), que podría ser un paralelo de los trazos que encontramos en los motivos 9 y 12.

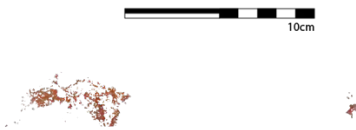
Medidas: 14,9 cm altura; 26,2 cm anchura.



U.G.18: Trazo de tendencia horizontal situado bajo el cuadrúpedo 17. Se encuentra prácticamente perdido, así como la parte delantera del zoomorfo, por lo que resulta imposible determinar si se trata de un trazo a modo de ronzal o cabo, como se observa en la U.G.9 y la U.G.12. Medidas: 14,9 cm altura; 26,2 cm anchura.



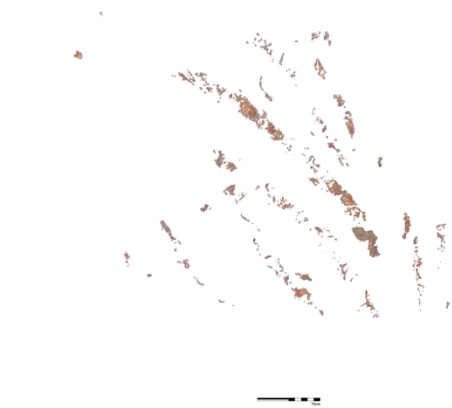
U.G.20: Restos inidentificables en pigmento rojo. Se distribuyen alrededor de múltiples pequeñas oquedades naturales de la pared, por lo que no parece que formasen parte de un motivo figurativo.



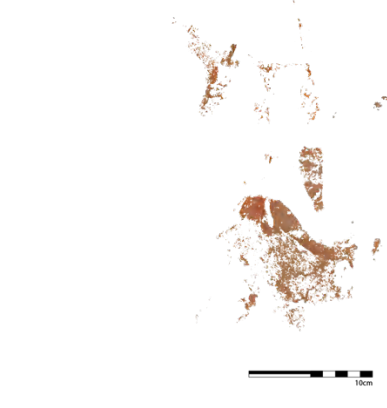
U.G.19: Ramiforme de tipo vertical, realizado en trazo simple con pigmento rojo. Está integrado por un trazo recto, del que parten cuatro trazos curvados en cada uno de los lados. En el extremo superior surge un trazo que se prolonga hacia la izquierda. Es el único motivo de este tipo en el abrigo. Medidas: 39,3 cm altura; 53 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



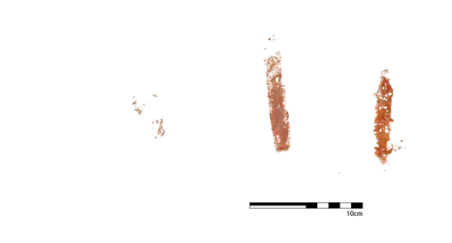
U.G.21: Serie de ocho trazos curvados hacia la izquierda, pintados en rojo. La conservación es muy deficiente y son apenas visibles. Medidas: 45 cm altura; 58 cm anchura; 2 cm de grosor de trazo.



U.G.22: Dos barras verticales paralelas, pintadas en color rojo. La parte inferior de ambas está afectada por un desconchado. Además, la barra de la izquierda está parcialmente cubierta por una fina veladura calcítica. A la izquierda de las barras aparecen restos inidentificables.



U.G.24: Restos de un cuadrúpedo orientado a derecha, realizado en rojo en tinta plana. Apenas se conservan la cabeza, cuello y patas delanteras. Estas últimas se proyectan hacia adelante, lo que confiere a la figura sensación de movimiento.



U.G.23: Restos inidentificables en color rojo oscuro. La parte inferior podría corresponder a los cuartos traseros de un cuadrúpedo, pero el aspecto fragmentario del motivo impide asegurarlo.



U.G.25: Restos de un cuadrúpedo orientado a derecha, realizado en rojo en tinta plana. Únicamente se conservan los cuartos traseros, una cola larga y curvada hacia abajo y las dos patas traseras, ligeramente curvas.



U.G.26: Restos de un cuadrúpedo seminaturalista orientado a derecha, pintado en rojo en tinta plana. Se conserva únicamente la mitad anterior, con las dos patas delanteras proyectadas hacia adelante, cabeza con morro redondeado y orejas, también con acabado redondeado. No resulta posible identificar la especie.



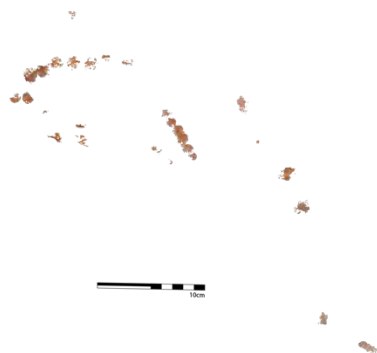
U.G.27: Restos inidentificables en color rojo oscuro. No suscribimos la identificación como cabeza de cuadrúpedo propuesta en la publicación monográfica del conjunto (Baldellou *et al.*, 1996) para los restos situados en la parte inferior derecha. En el calco de 1996 aparecen unos trazos a modo de orejas que

actualmente no se aprecian, quizá afectados por un desconchado, como hemos podido apreciar en otras figuras del conjunto.



Panel III

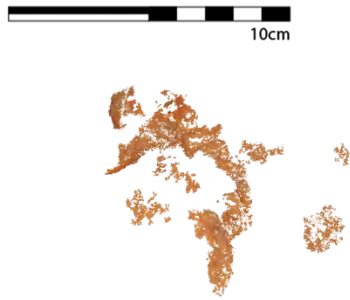
U.G.28: Serie de puntiformes distribuidos en forma de arco, pintados en rojo. Desconocemos si formaban parte de un motivo más complejo; en cualquier caso, los puntos situados en la parte superior presentan una mala conservación.



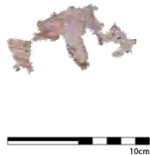
U.G.29: Restos inidentificables en rojo oscuro-violáceo.



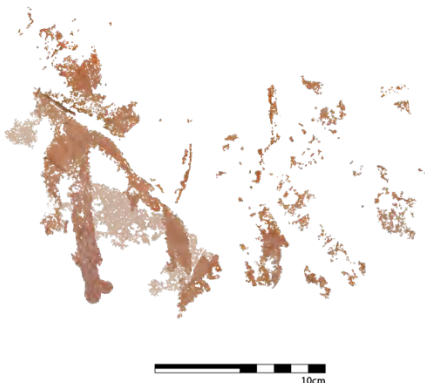
U.G.30: Restos inidentificables en rojo.



U.G. I.31: Restos inidentificables en rojo oscuro-violáceo.



U.G.32: Posible antropomorfo de tipo esquemático con cuerpo formado por un trazo recto, bilobulado en el extremo inferior, y las extremidades superiores en forma de trazo curvado con los extremos hacia abajo. La parte superior de la figura se encuentra muy mal conservada debido al corrimiento del pigmento. A la derecha del posible antropomorfo aparecen restos de pigmento inidentificables.

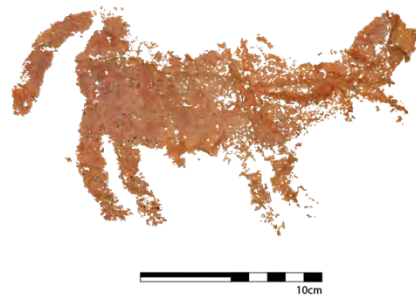


U.G.33: Serie de tres barras paralelas subverticales. Pintadas en color anaranjado muy desvaído, son apenas visibles.



U.G.34: Cuadrúpedo seminaturalista indeterminado, vuelto a derecha. Está realizado en color rojo y tinta plana. La parte delantera se encuentra mal conservada, pero se puede apreciar la morfología general de la figura. Presenta un tronco más o menos recto, más fino en la zona del cuello; una larga cola, curvada hacia abajo; dos patas por par, representadas mediante trazos ligeramente proyectados hacia adelante; y dos orejas redondeadas en la punta. La zona del morro se encuentra perdida a causa de un desconchado.

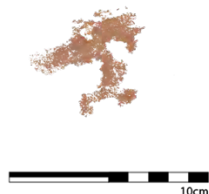
Medidas: 12 cm altura; 22,2 cm anchura.



U.G.35: Restos inidentificables en color rojo muy desvaído.



U.G.36: Restos inidentificables en color rojo.



Sector 2

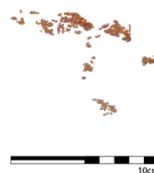
Ocupa la parte derecha del abrigo vallado, continuando el farallón hacia el norte y después de un pequeño saliente en la pared.

U.G.37: Antropomorfo de extremidades en arco, pintado en rojo, en trazo simple. Es apenas visible pues se encuentra afectado por una concreción calcítica y por depósitos de polvo. El trazo central del tronco se prolonga por debajo de las piernas y se engrosa en su parte final, en una posible representación del sexo masculino.

Medidas: 16,4 cm altura; 9,1 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.38: Restos inidentificables en color rojo.



U.G.39: Antropomorfo de tipo esquemático con las extremidades superiores en forma de arco y las inferiores en ángulo. De la parte superior de la cabeza surgen dos trazos curvados hacia abajo, en direcciones divergentes, que podrían ser la representación de un tocado o peinado. El antropomorfo aparece ligado a otro de características semejantes (U.G.40), aunque de dimensiones ligeramente superiores. Ambos están también unidos a un motivo de tipo abstracto. Las U.G. 39, 40 y 41 forman en realidad una única unidad gráfica; sólo las hemos diferenciado a efectos de cómputo de los temas representados.

Medidas: 7,2 cm altura; 4,3 cm anchura;
0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.40: Antropomorfo de tipo esquemático, pintado en rojo con trazo simple, con tronco recto y extremidades combinadas: las superiores en forma de asa, la derecha pegada al cuerpo y la izquierda con el extremo correspondiente a la mano apuntando hacia arriba; las extremidades inferiores, en forma de ángulo, igual que la U.G.39, inmediatamente a su izquierda. En la parte superior del trazo central, que sirve para figurar tronco y cabeza, encontramos un pequeño engrosamiento que parece responder a la representación de algún tipo de peinado o tocado.

Medidas: 8,4 cm altura; 3,8 cm anchura;
0,9 cm de grosor de trazo.



U.G.41: Motivo abstracto formado por un trazo horizontal del que surgen tres trazos verticales en la parte inferior (siendo el del centro más largo que los situados en los laterales), y otros dos trazos verticales en la parte superior. No podemos identificar este motivo con ningún elemento reconocible.

Medidas: 4,1 cm altura; 3,9 cm anchura;
0,7 cm de grosor de trazo.



U.G.42: Restos inidentificables en color rojo. Aparecen bordeando un motivo en forma de trazo sinuoso, hoy desaparecido y del que sólo podemos apreciar el negativo. A falta de análisis de pigmentos, no resulta posible determinar si el motivo desaparecido estaba pintado en rojo y los restos observables actualmente correspondían a esta figura, o bien se trata de un pigmento blanco muy desvaído y,

por tanto, los restos rojos estarían infrapuestos al motivo desaparecido.



U.G.43: Trazo curvado. A falta de análisis de pigmentos, no estamos en disposición de determinar si se trata de un elemento en negativo, esto es, un motivo pintado en el que se ha desprendido el pigmento y sólo es observable la huella, por haber quedado protegida más tiempo de la degradación superficial del soporte y presentándose por tanto en una coloración más clara que la pared circundante; o bien sí, por el contrario, se trata de un motivo pintado con un pigmento blanco muy desvaído.



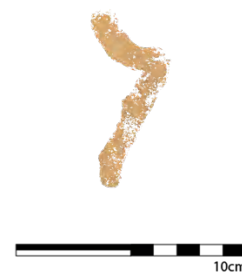
U.G.44: Antropomorfo formado por un trazo grueso y vertical figurando cabeza y tronco, brazos y piernas en ángulo, aunque la zona correspondiente a las extremidades inferiores se encuentra muy mal

conservada. Igual que en el caso de la U.G.43, no podemos determinar si se trata del negativo de un motivo, o bien de pigmento blanco muy desvaído.

Medidas: 10,5 cm altura; 5,1 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.45: Restos de un trazo sinuoso. Se encuentra bajo la U.G.43, por lo que cabe pensar que formasen un mismo motivo; sin embargo, la ausencia de pigmento o restos del mismo entre ambos nos impide asegurar este punto. Igual que en el caso de la U.G.43 y 44, no podemos determinar si se trata del negativo de un motivo, o bien de pigmento blanco muy desvaído.



U.G.46: Restos inidentificables en color rojo. Aparecen bordeando la U.G.45. A falta de análisis de pigmentos, no resulta

posible determinar si el motivo desaparecido estaba pintado en rojo y los restos observables actualmente correspondían a esta figura, o bien se trata de un pigmento blanco muy desvaído y, por tanto, los restos rojos estarían infrapuestos al motivo desaparecido.



U.G.47: Antropomorfo de tipo esquemático con las extremidades en ángulo. Presenta sobre la cabeza un trazo más o menos horizontal, curvado hacia abajo en su extremo derecho. Dado el mal estado de conservación, no resulta posible asegurar si este trazo corresponde al motivo antropomorfo, a modo de peinado o adorno en la cabeza, o bien es parte de un trazo zigzagueante, similar a las U.G. 43 y 45. Nuevamente y a falta de análisis de pigmentos, no estamos en disposición de determinar si se trata de un elemento en negativo, o bien si, por el contrario, se trata de un motivo pintado con un pigmento blanco muy desvaído.
Medidas: 10 cm altura; 7,2 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.48: Grupo de trazos circulares formado por dos circunferencias concéntricas y tres arcos de circunferencia. Reiteramos nuestras dudas sobre el empleo de pigmento blanco.



U.G.49: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático orientado a derecha, realizado con pigmento rojo y en trazo simple. Presenta un cuerpo a modo de trazo recto, terminado en el extremo izquierdo a modo de cola; dos patas por par, en forma de trazos rectos y paralelos; y dos apéndices sobre la cabeza, que interpretamos como orejas por su terminación redondeada. En la publicación monográfica se identifica como un cáprido.

Medidas: 10,2 cm altura; 15,1 cm anchura;
0,9 cm de grosor de trazo.



Los siguientes motivos corresponden a una posible escena agrícola. Hemos individualizado sus elementos a efectos de cómputo, pero presentamos el calco general del grupo para facilitar la comprensión de cada parte.

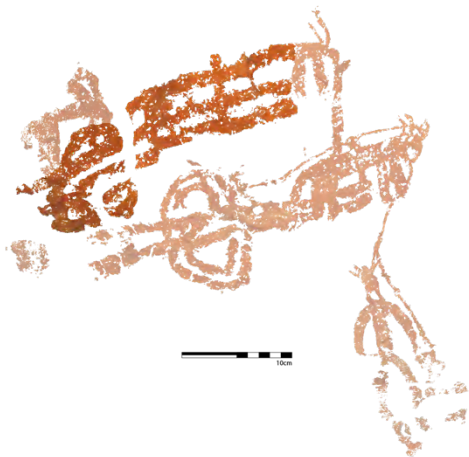
U.G.50: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático orientado a derecha, realizado con pigmento rojo y en trazo simple. Cuenta con cuerpo recto, dos patas por par a modo de trazos rectos paralelos, orejas alargadas terminadas de forma redondeada y una cola corta e inclinada hacia abajo. Se encuentra en la parte posterior de lo que se ha identificado como un arado o carro.

Medidas: 9,7 cm altura; 8,3 cm anchura;
1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.51: Estructura integrada por tres trazos largos y rectos, a modo de largueros, cruzados por dos travesaños en su parte media. En el extremo izquierdo se aprecian varios elementos de tendencia circular. Su interpretación resulta problemática, ya que en función de si se consideran ruedas, elementos de arrastre o dientes, puede interpretarse como carro, trineo o narria (Baldellou *et al.*, 1996: 196 y ss.) o bien como arado (Bea, 2013b). En la parte delantera se prolonga sin solución de continuidad en el motivo zoomorfo U.G.52; se han separado únicamente a efectos de cómputo estadístico. La figura está realizada en trazo simple y con pigmento rojo.

Medidas: 16,3 cm altura; 25,2 cm anchura;
1,6 cm de grosor de trazo.



U.G.52: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, realizado en trazo simple y pigmento rojo. Consta de un trazo horizontal a modo de tronco, una pata por par y dos apéndices finos y curvados hacia atrás sobre la zona correspondiente a la cabeza, que podrían corresponder a orejas o, más probablemente a cuernos, tratándose en ese caso de un bóvido. De la zona del morro parte un trazo vertical, que se une con el dorso de un cuadrúpedo situado en la parte inferior, a modo de travesaño. Medidas: 7,7 cm altura; 4,7 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.53: Posible representación de rastrillo o gradina, en forma de pectiniforme con nueve trazos perpendiculares.

Medidas: 2,7 cm altura; 3,2 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G.54: Posible representación de carro (Baldellou *et al.*, 1996) o grada (Bea, 2013b). Consta de dos largueros y un travesaño que se superpone al dorso del cuadrúpedo U.G.55; además de dos ruedas situadas en la parte posterior y dibujadas en perspectiva frontal, mediante dos circunferencias concéntricas. También correspondería a esta estructura el pectiniforme U.G.53, que sería un rastrillo o gradina, según Bea (2013b). Medidas: 13,8 cm altura; 25,8 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.55: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, orientado a derecha, realizado en trazo simple y pigmento rojo. Consta de un tronco recto, dos patas por par en forma de trazos verticales paralelos, cola y dos trazos finos y curvados hacia atrás sobre la cabeza que podrían interpretarse como orejas o, más probablemente, como cuernos. De la zona del morro parte un trazo fino (U.G.56) a modo de cabo o ronzal, que se une por un lado a la parte trasera de la grada o carro (U.G.54) y por el otro a un antropomorfo situado en la parte inferior (U.G.57).

Medidas: 9,4 cm altura; 12,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.56: Trazo fino y alargado que une la parte posterior del carro/grada (U.G.54) con el antropomorfo U.G.57, pasando por el morro del cuadrúpedo U.G.55. Presenta la apariencia de un cabo o ronzal empleado por el antropomorfo para dirigir al animal en la tracción de la citada estructura.

Medidas: 20,7 cm altura; 16,6 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.57: Antropomorfo de tipo esquemático realizado en trazo simple y pigmento rojo. Presenta extremidades

combinadas, los brazos en arco y las piernas en ángulo. Se conserva la representación de la mano y el pie izquierdos, con figuración de los dedos separados, mientras que no se aprecian en el lado derecho, peor conservado. En la parte superior de la cabeza se aprecian varios trazos radiados, a modo de peinado o tocado. En la parte inferior y derecha de la figura se aprecian manchas de pigmento indeterminables, dada la mala conservación de la pintura en esta zona.

Medidas: 17,4 cm altura; 10 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



U.G.58: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, realizado en trazo simple y pigmento rojo. Presenta tronco recto, dos patas por par en forma de trazos rectos y paralelos; una cola larga e inclinada hacia abajo y dos trazos sobre la cabeza a modo de orejas o cuernos.

Medidas: 4 cm altura; 5,3 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



U.G.59: Antropomorfo de tipo subnaturalista. Un trazo vertical, ligeramente engrosado en la parte superior, representa cabeza y tronco; los brazos y piernas, arqueados, terminan en manos y pies sobredimensionados, con indicación de los dedos. Uno de los dedos de la mano derecha se prolonga y se une con la mano del antropomorfo U.G.60. Entre las piernas, un pequeño apéndice parece figurar el sexo masculino, aunque bien podría tratarse de un trazo impreciso. Medidas: 5,4 cm altura; 3 cm anchura.



U.G.60: Antropomorfo de tipo seminaturalista. Un trazo vertical representa cabeza y tronco; en la parte superior de la cabeza, varios trazos radiados y ligeramente curvados representan algún tipo de peinado o

tocado. Los brazos aparecen tendidos hacia el motivo antropomorfo UG59; la mano izquierda se aprecia más allá del tronco del antropomorfo contiguo; el tratamiento digital de la imagen parece indicar que el brazo de la U.G.60 está por encima del U.G.59. No obstante, no podemos asegurarlo, dada la concreción que dificulta en parte la observación de los motivos. En cualquier caso, parece que se trata de representaciones sincrónicas. En las manos se han indicado los dedos; no así en los pies, que en este caso no aparecen figurados.

Medidas: 8,8 cm altura; 4,6 cm anchura.



U.G.61: Motivo abstracto integrado por un trazo subcircular relleno de puntiformes en número indeterminado (la mala conservación impide precisar el número).

Medidas: 16,9 cm altura; 11,7 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.62: Restos inidentificables, muy afectados por un gran desconchado. Apenas se aprecian tres trazos finos y verticales.



U.G.63: Antropomorfo de tipo esquemático con las extremidades en arco y un trazo vertical figurando cabeza, tronco y sexo masculino.

Medidas: 15,5 cm altura; 8,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.64: Motivo abstracto formado por un trazo subcircular relleno de puntiformes en número indeterminado (la mala conservación impide precisar el número). Es semejante a la U.G.61, aunque presenta unas dimensiones menores.

Medidas: 5,3 cm altura; 5,9 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



U.G.65: Posible representación antropomorfa de tipo esquemático. La figura se encuentra muy afectada por pequeños desconchados y la descamación superficial de la roca soporte, por lo que la identificación como antropomorfo no es segura. Nos basamos en la presencia de un trazo vertical, que interpretamos como cabeza y tronco, un trazo horizontal en la

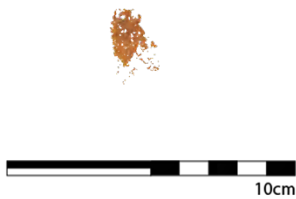
parte superior, a modo de tocado, y otro trazo para los brazos, estando el derecho doblado en ángulo hacia arriba.



U.G.66: Restos inidentificables en color rojo oscuro, apenas visibles debido a la capa de concreción y polvo que afecta a la parte inferior de la pared, donde se sitúa este motivo. Se aprecia una circunferencia incompleta.



U.G.67: Digitación en color rojo.
Medidas: 2,1 cm altura; 1,4 cm anchura.



Sector 3:

No localizado. Podría corresponder a unas manchas naturales observadas en la pared.

Sector 4:

U.G.68: Restos inidentificables en color rojo.



Sector 5:

U.G.69: Dos barras subparalelas verticales.

Medidas: 9,7 cm altura; 7,7 cm anchura;
1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.70: Serie de cinco barras paralelas verticales, de longitud ascendente de izquierda a derecha, en rojo oscuro.

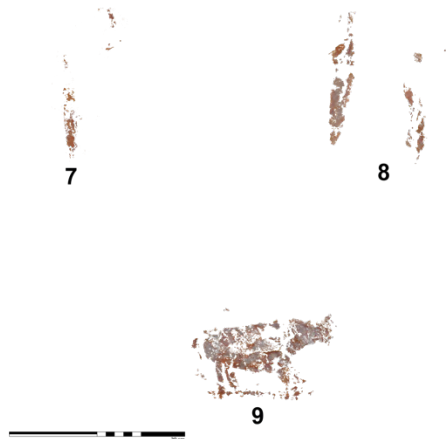




Distribución de los paneles pintados en los Sectores 1 y 2 de Remosillo.



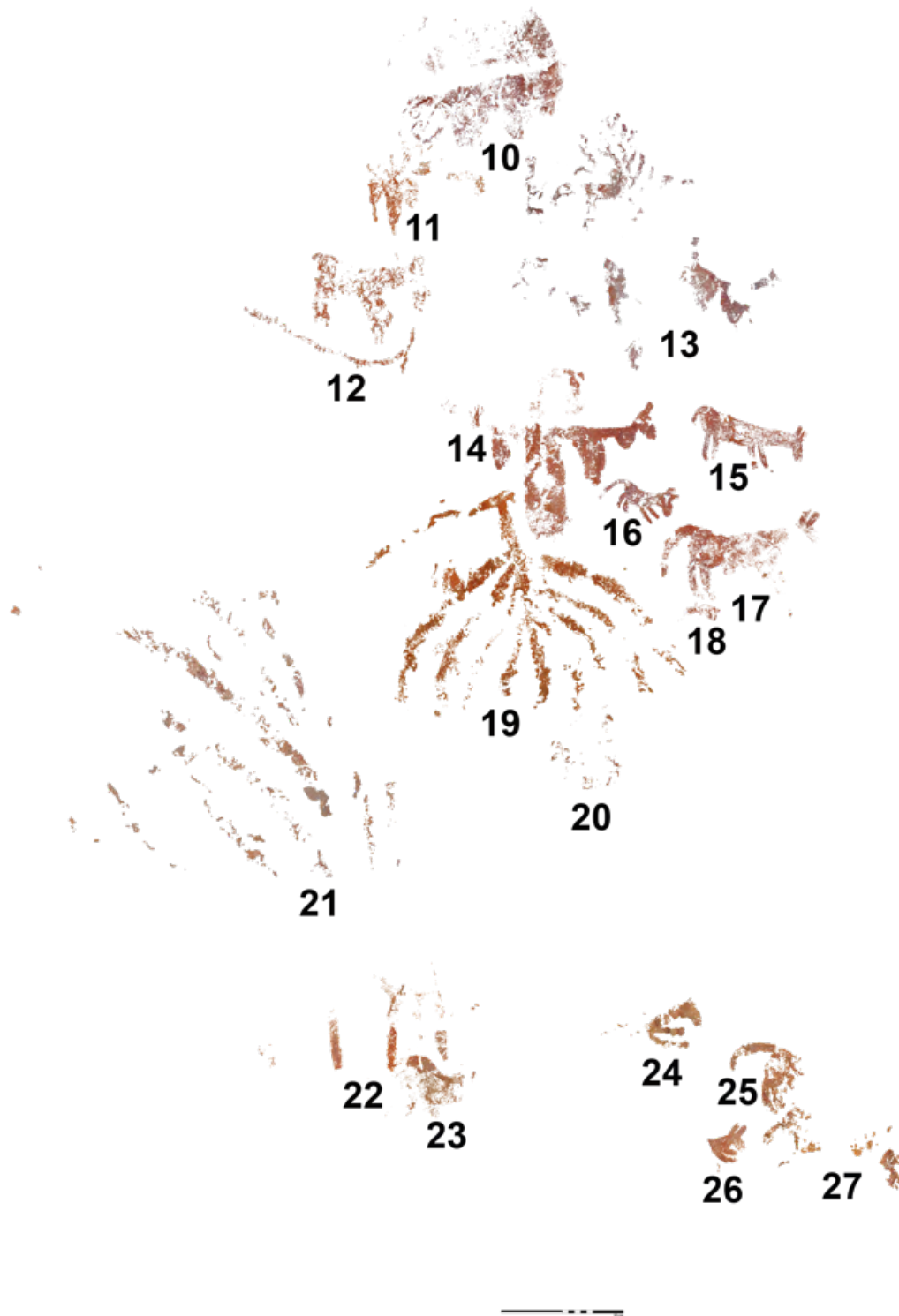
Sector 1, Panel I, U.G.2 a 6.



Sector 1, Panel I, U.G.7 a 9.



Sector 1, Panel II.



Sector 1, Panel II.



Sector 1, Panel III.



30



31



29

28



32



33

34



35



36



Sector 1, Panel III.



Sector 2.



Sector 2.



Sector 2. Detalle de la U.G. 37.



Sector 2. Detalle de las U.G. 39, 40 y 41.



Sector 2. Detalle de las U.G. 44 a 48.



Sector 2. Detalle de las U.G. 59 y 60.



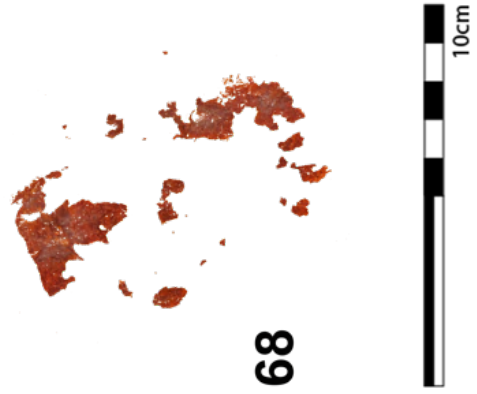
Sector 2. Detalle de las U.G.49 a 62. Escena agrícola.



Sector 2. Detalle de las U.G 62 (izquierda), y 65 (derecha).



Sector 2. Detalle de las U.G 63 y 64.



Sector 4.

70

69



Sector 5.

Bibliografía

Baldellou, V. (1987), “Arte rupestre en la región pirenaica”, *Revista de Arqueología. Arte Rupestre en España*, Madrid, Zugarto, pp. 66-77.

Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J., Ayuso, P. (1996), “Las pinturas rupestres de Remosillo, en el congosto de Olvena (Huesca)”, *Bolskan*, 13, pp. 173-215.

Bea, M. (2013b), “Arte rupestre esquemático pre-histórico. Nueva interpretación de los carros de Remosillo (Olvena, Huesca)”, en J. Martínez García y M. S. Hernández (coord.), *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica: Comarca de Los Vélez, 5-8 de mayo 2010*, pp. 243-251.

Calvo, M^a J. (1993), *El arte rupestre postpaleolítico en Aragón*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, pp. 92-94, lám. 6 y 7.

FORAU DEL COCHO



Vista general del afloramiento rocoso.



Situación de los abrigos pintados.

Término municipal: Estadilla.

Comarca: Somontano de Barbastro.

Localización: El yacimiento se sitúa en la Sierra de la Carrodilla, en la partida de Faixana de Mató, en las cercanías del santuario de la Virgen de la Carrodilla. Se puede acceder por el Camino de Alins del Monte, partiendo de Estadilla y estacionando el coche junto al Santuario. El acceso a los abrigos se realiza por una senda convenientemente indicada, que conduce hasta la barra rocosa donde se ubican los covachos. Se trata de una faja situada en la parte alta de la ladera, donde se abren múltiples pequeños abrigos, aunque sólo dos de ellos contienen pinturas.

FORAU DEL COCHO 1

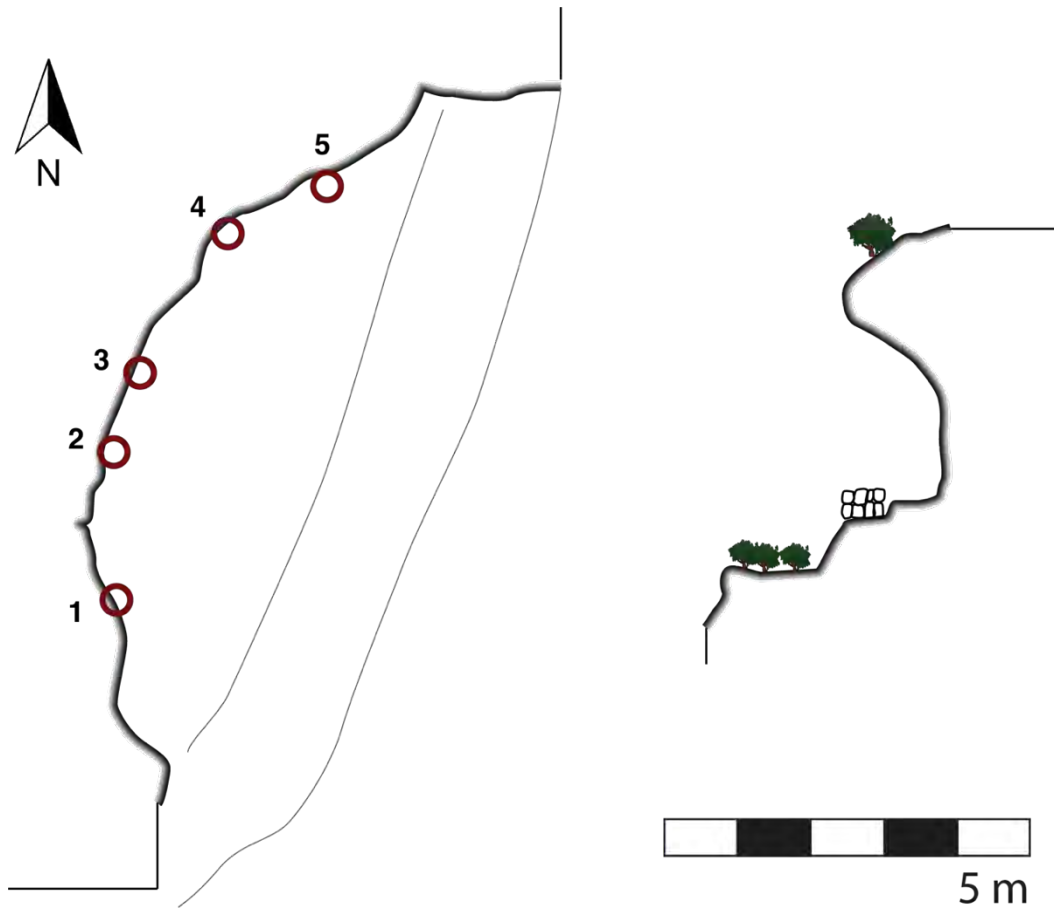


Vista lateral de la boca del covacho.

Altitud: 940

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Se trata de un covacho de dimensiones medias. Presenta 10 m de anchura en la boca, por 2,8 m de profundidad máxima y 2,5 de altura. Se sitúa en el extremo oeste de la barra rocosa y es la cavidad de mayor tamaño del conjunto. Es el equivalente a los covachos catalogados como VI, VII y VIII por Beltrán, quien distingue varias oquedades en su interior (Beltrán, 1989a).



Descripción de las pinturas: Las pinturas se encuentran repartidas por toda la longitud del covacho, ocupando la parte media-alta de la pared. Todos los motivos están pintados en rojo oscuro-vinoso, salvo el pequeño cuadrúpedo negro que se superpone a la U.G.11. Hemos dividido las pinturas en unidades gráficas que consideramos más o menos coherentes, por proximidad espacial o por ocupar determinados accidentes topográficos en la pared. No obstante, contemplamos la posibilidad de que todas las digitaciones formasen en realidad un motivo complejo que no somos capaces de identificar. Todos los motivos conservados son de tipo abstracto (digitaciones, barras y trazos circulares), siendo el cérvido seminaturalista el único elemento figurativo.

Panel 1

Ocupa la pared izquierda del abrigo.

U.G.1: Grupo de ocho digitaciones en disposición subcircular. Se adapta a la morfología del soporte.

Medidas: 11 cm altura; 8 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Grupo de veinte digitaciones dispuestas en series más o menos verticales de dos o tres digitaciones, cinco en la parte superior y tres en la parte inferior. Las series de la parte superior parecen adaptarse a la morfología del soporte.

Medidas: 33 cm altura; 16,7 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Grupo de cuatro digitaciones dispuestas en forma más o menos cuadrangular.

Medidas: 7 cm altura; 5,4 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Grupo de veintiuna digitaciones dispuestas en forma subcircular.

Medidas: 14,4 cm altura; 13,8 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Grupo de trece digitaciones dispuestas en cuatro series verticales. Las dos centrales están formadas por cuatro digitaciones cada una; la de la derecha, por tres; mientras que la situada a la izquierda está incompleta a causa de un desconchado.

Medidas: 15 cm altura; 14 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.



Panel 2

Comprende una única unidad gráfica, aislada en el sector izquierdo de la pared del fondo.

U.G.6: Grupo de quince digitaciones dispuestas en forma subcircular. Se adapta a una pequeña oquedad en el soporte, producida por un desconchado.

Medidas: 12,2 cm altura; 13,1 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



Panel 3

Ocupa la parte central de la pared del fondo del covacho.

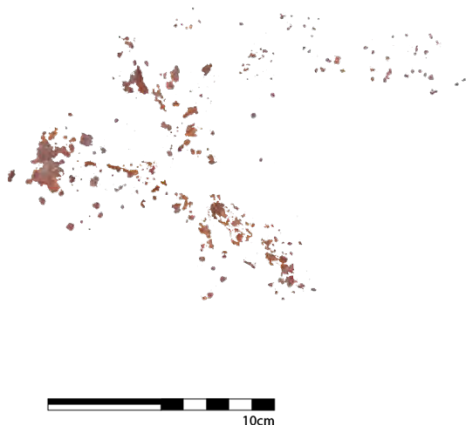
U.G.7: Motivo complejo formado a partir de digitaciones alargadas, cuyo número es difícil precisar dada la mala conservación del grupo, especialmente en su parte derecha, muy afectada por una colada calcítica. El motivo se compone de una serie de digitaciones en disposición vertical en la parte izquierda; tres series de tres digitaciones en la parte central, dispuestas en oblicuo (la situada en la parte superior, en sentido descendente; las inferiores, en sentido ascendente); en el extremo derecho, dos motivos de tendencia circular, situados en la parte superior e inferior del grupo, están unidos por un trazo recto y vertical. Esta parte de la figura se encuentra bastante afectada por las concreciones. Tanto es así, que la forma circular situada en la parte superior es apenas visible y deducimos esta

morfología por paralelismo con la situada en la parte de abajo. La consideración del grupo como una unidad estratigráfica es ciertamente convencional y desconocemos si formaban en realidad un motivo complejo o se trata de la representación de varios.

Medidas: 72,4 cm altura; 35,5 cm anchura.



U.G.8: Mancha informe en forma de salpicaduras de pintura.



U.G.9: Mancha informe en forma de salpicaduras de pintura.



U.G.10: Mancha informe en forma de salpicaduras de pintura.



U.G.11: Motivo complejo, de tipo abstracto. Está formado por un trazo horizontal, situado en la parte central; de él salen siete trazos alargados hacia la parte superior y cinco hacia la inferior; de estos últimos, algunos terminan en forma de trazo curvado hacia arriba, a modo de cayado invertido. No resulta posible determinar si todos los trazos de la parte inferior terminaban originalmente de esta

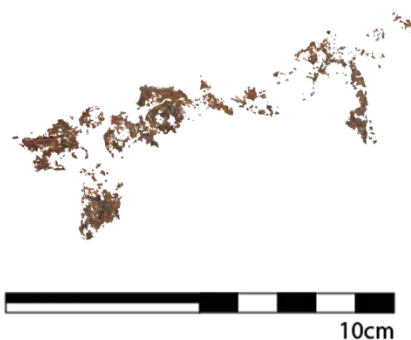
forma, dado que esta zona del motivo se encuentra degradada.

Medidas: 56 cm altura; 30,4 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.

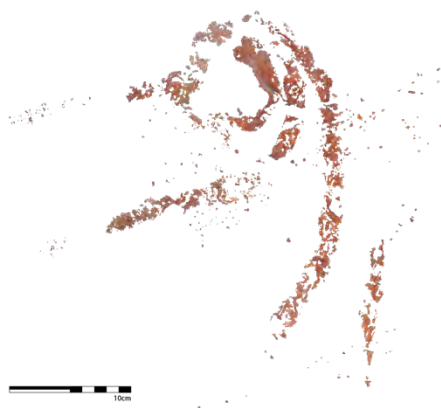


U.G.12: Posible zoomorfo, formado por un trazo oblicuo que figuraría cabeza, cuerpo y cola, y dos trazos perpendiculares, cortos, que podrían corresponder a las patas. No resulta posible hacer mayores precisiones, dada la mala conservación del motivo. Es la única figura del conjunto realizada en negro. Está superpuesta al motivo 11.

Medidas: 5,8 cm altura; 10,2 cm anchura.



U.G.13: Motivo formado por un motivo subcircular de cuyo extremo derecho parten dos arcos de círculo que lo rodean por abajo, prolongándose hacia la izquierda del motivo. La parte izquierda de la figura se encuentra parcialmente velada por una concreción calcítica. Alrededor del motivo se observan salpicaduras de pintura, en el mismo color que las figuras. Medidas: 30 cm altura; 28 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.

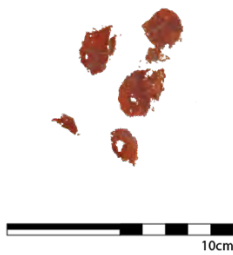


U.G.14: Motivo formado por veintiuna digitaciones que adoptan la forma subrectangular de un desconchado de la pared.

Medidas: 14,5 cm altura; 11 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.15: Grupo de cinco digitaciones. Un desconchado ha afectado a la parte inferior del motivo, de manera que las dos digitaciones de la parte inferior se encuentran incompletas.



U.G.16: Grupo de ocho digitaciones, dispuestas en forma subcircular. Medidas: 8,3 cm altura; 8,3 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.



U.G.17: Motivo complejo, de tipo abstracto, formado por dos series de arcos de círculo concéntricos, orientados con la

parte curva hacia la izquierda. En la parte superior presenta dos arcos, y cuatro en la inferior.

Medidas: 35,2 cm altura; 17,2 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.18: Grupo formado por seis digitaciones, dispuestas sin seguir un orden, aparentemente.

Medidas: 9,5 cm altura; 7,5 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



Panel 4

Pared derecha del abrigo.

U.G.19: Serie de puntiformes más o menos alineados, formando una recta. Los puntos aparecen mezclados con pequeñas salpicaduras de pigmento, y aprovechando la cara plana de un espeleotema.



U.G.20: Barra vertical, rodeada de pequeñas salpicaduras de pigmento en el mismo color.

Medidas: 8,2 cm altura; 1,9 cm anchura.



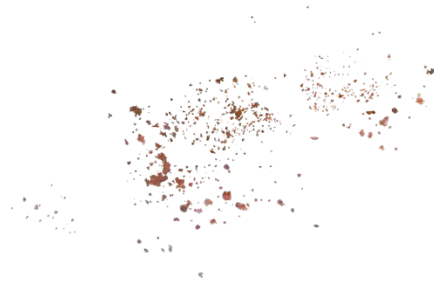
U.G.21: Digitación dispuesta en oblicuo hacia la izquierda. Su longitud, mayor de lo normal, hace pensar que se arrastró el

dedo al realizarla, para prolongar su trazado.

Medidas: 4,5 cm altura; 2 cm anchura.



U.G.22: Mancha informe integrada por multitud de pequeñas salpicaduras, observables en buena parte del panel, y aquí de forma concentrada.



U.G.23: Grupo de nueve digitaciones dispuestas en tres series de dos, cuatro y tres digitaciones, respectivamente. La parte central se encuentra afectada por un desconchado.

Medidas: 12,8 cm altura; 11 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.



U.G.24: Alineación de digitaciones dispuesta rodeando al zoomorfo situado en la parte central del panel.

Medidas: 25,7 cm altura; 28,7 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.25: Cérvido de estilo seminaturalista, orientado a izquierda. Presenta tronco realizado en tinta plana, y el resto de detalles anatómicos mediante finos trazos: dos astas rameadas y orientadas hacia atrás; morro apuntado, cola corta y dos patas por par, ligeramente dirigidas hacia el exterior.

Medidas: 8,2 cm altura; 9,4 cm anchura.



U.G.26: Grupo de doce digitaciones dispuestas adaptándose a la morfología del saliente rocoso donde se ubican. La parte inferior se halla afectada por pequeños desconchados, que podrían haber eliminado otras digitaciones.

Medidas: 12,4 cm altura; 11,7 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.27: Grupo de dieciocho digitaciones dispuestas en forma subcircular, adaptándose a la morfología del saliente rocoso donde se ubican. La parte derecha se halla afectada por el descamado superficial del soporte, que ha desdibujado algunas de las digitaciones.

Medidas: 8,4 cm altura; 9,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.28: Restos inidentificables de un posible motivo de tipo figurativo, perdido por un gran desconchado que afecta a su parte inferior. Se aprecian únicamente algunos trazos finos y rectos.



U.G.29: Grupo de cuatro digitaciones dispuestas en forma subcuadrangular.
Medidas: 10,6 cm altura; 6,6 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.30: Grupo de dieciséis digitaciones dispuestas sin seguir un orden, aparentemente. La parte superior se encuentra afectada por un gran desconchado, de manera que el motivo se encuentra incompleto.



U.G.31: Grupo de quince digitaciones dispuestas sin seguir un orden, aparentemente. La parte izquierda se encuentra afectada por un gran desconchado, de manera que el motivo se encuentra incompleto.

Medidas: 16,1 cm altura; 13,1 cm anchura; 1,9 cm de grosor de trazo.

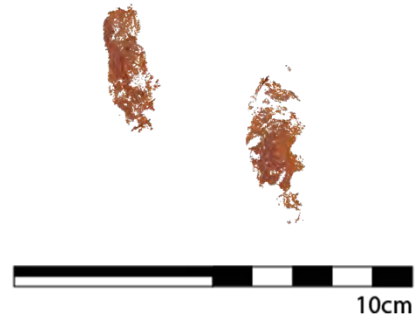


Panel 5

Ocupa el extremo derecho del abrigo.

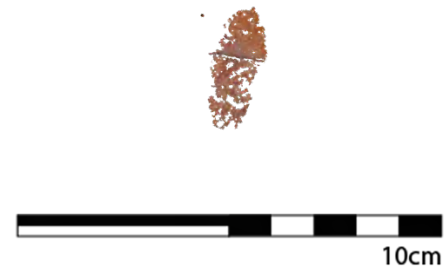
U.G.32: Grupo de dos digitaciones, dispuestas una junto a otra, estando la derecha a una altura un poco menor.

Medidas: 4,7 cm altura; 5,2 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.33: Digitación aislada.

Medidas: 2,8 cm altura; 1 cm anchura.





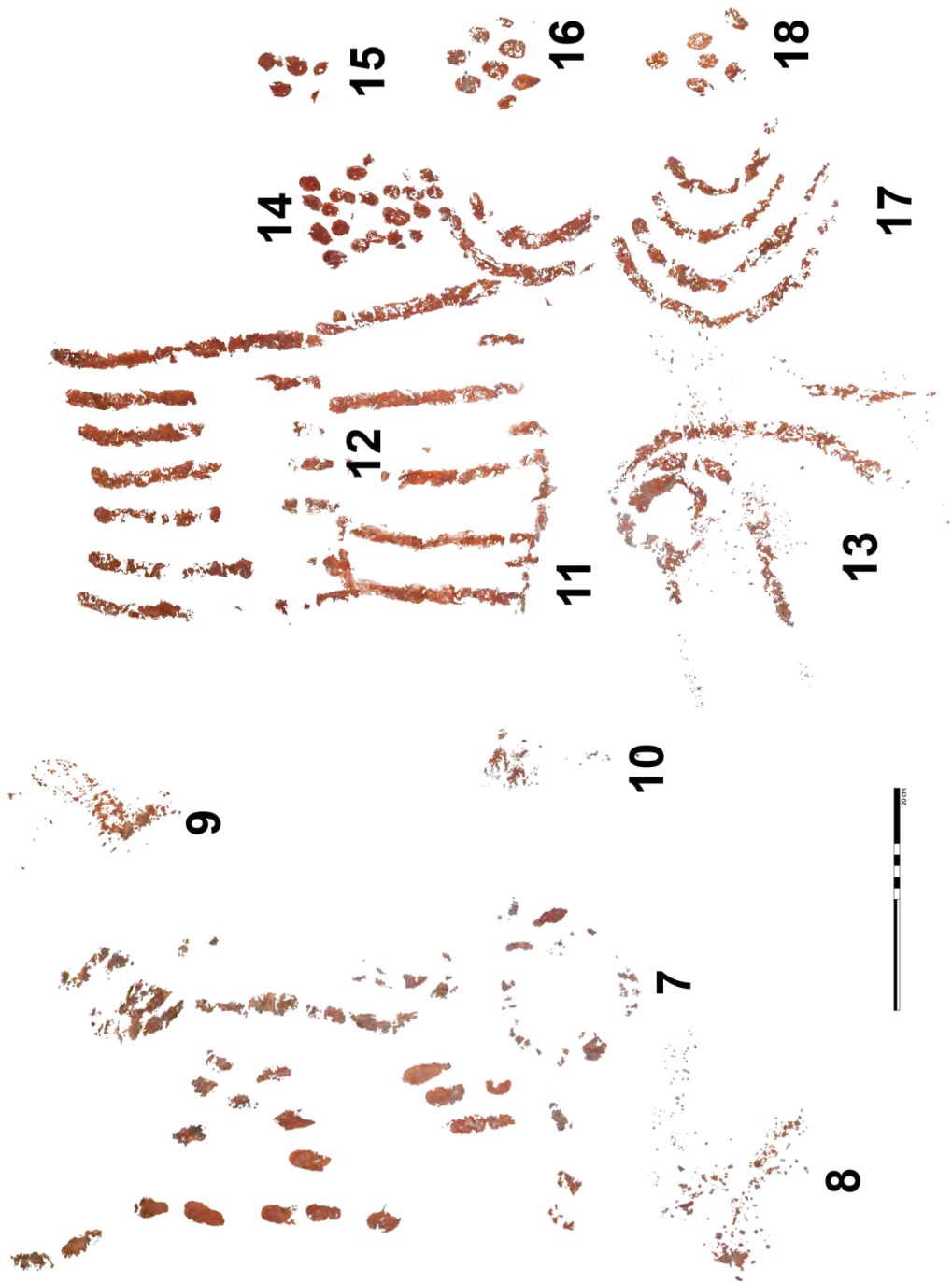
Panel 1.



Panel 2.



Panel 3.



Panel 3.



Panel 3. Figuras 7 a 10.



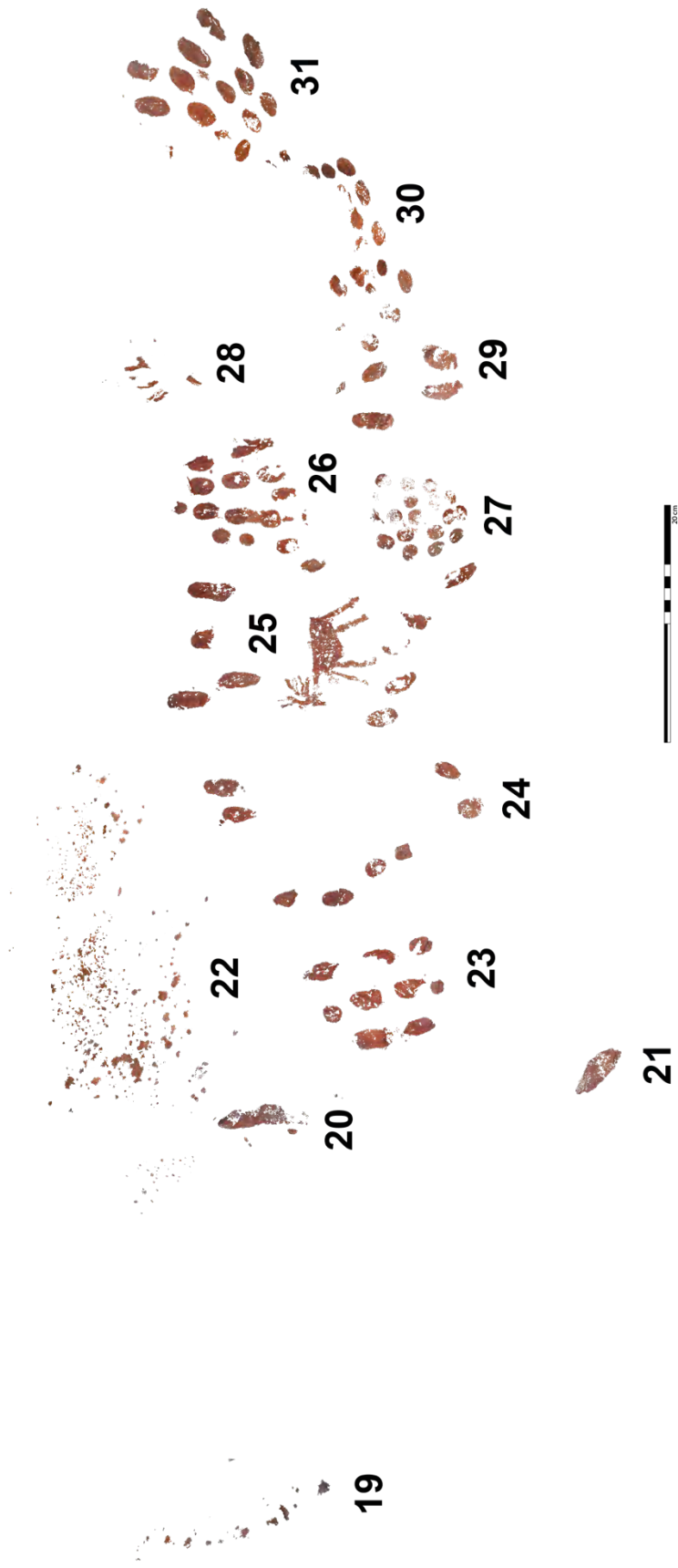
Panel 3. Figuras 11 a 18.



Panel 3. Figuras 11 a 18.



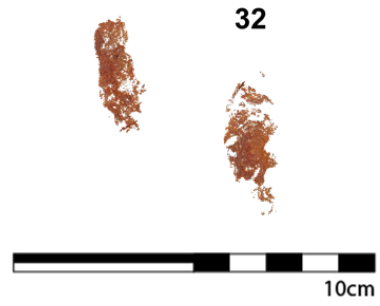
Panel 4.



Panel 4.



Panel 5. U.G.32.



FORAU DEL COCHO 2



Vista lateral de la boca del abrigo.

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Se trata de un pequeño abrigo de 5 m de amplitud en la boca y apenas 1,5 m de profundidad, por 1,4 m de altura. Se abre sobre una pared vertical de 2 m sobre el escalón rocoso, en la parte este de la barra rocosa. Es el equivalente al covacho I en la numeración establecida por Beltrán (1989a).

Descripción de las pinturas: Las manifestaciones pictóricas se concentran en la parte derecha del abrigo, en un espacio muy reducido. Todas las figuras están pintadas en rojo anaranjado y se agrupan en un único panel. La parte central del mismo está ocupada por un cuadrúpedo seminaturalista y los restos de otro motivo, afectado por un desconchado. En la parte inferior se observa un motivo circular, y la parte superior del panel aparece cubierta por pequeñas salpicaduras de pigmento.

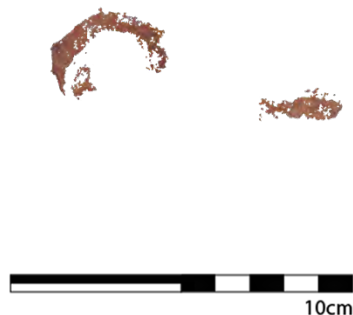


U.G.1: Cuadrúpedo seminaturalista orientado a izquierda. Presenta un cuerpo fino, elaborado en tinta plana, cola corta, dos patas por par, rectilíneas, y un trazo que se prolonga en la parte anterior para representar cuello y cabeza. De esta última surgen dos trazos curvados hacia atrás que interpretamos como la cornamenta de un cáprido.

Medidas: 4,7 cm altura; 6,8 cm anchura.



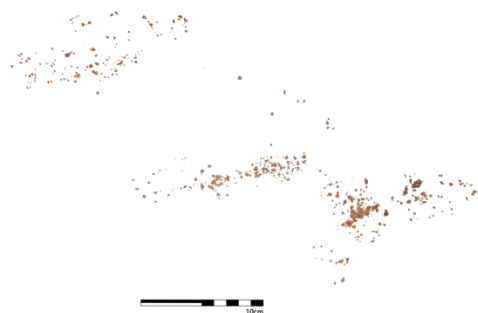
U.G.2: Restos inidentificables, afectados por un gran desconchado. La parte conservada podría corresponder a la cornamenta y los cuartos traseros de un cuadrúpedo, pero resulta imposible asegurar este punto.

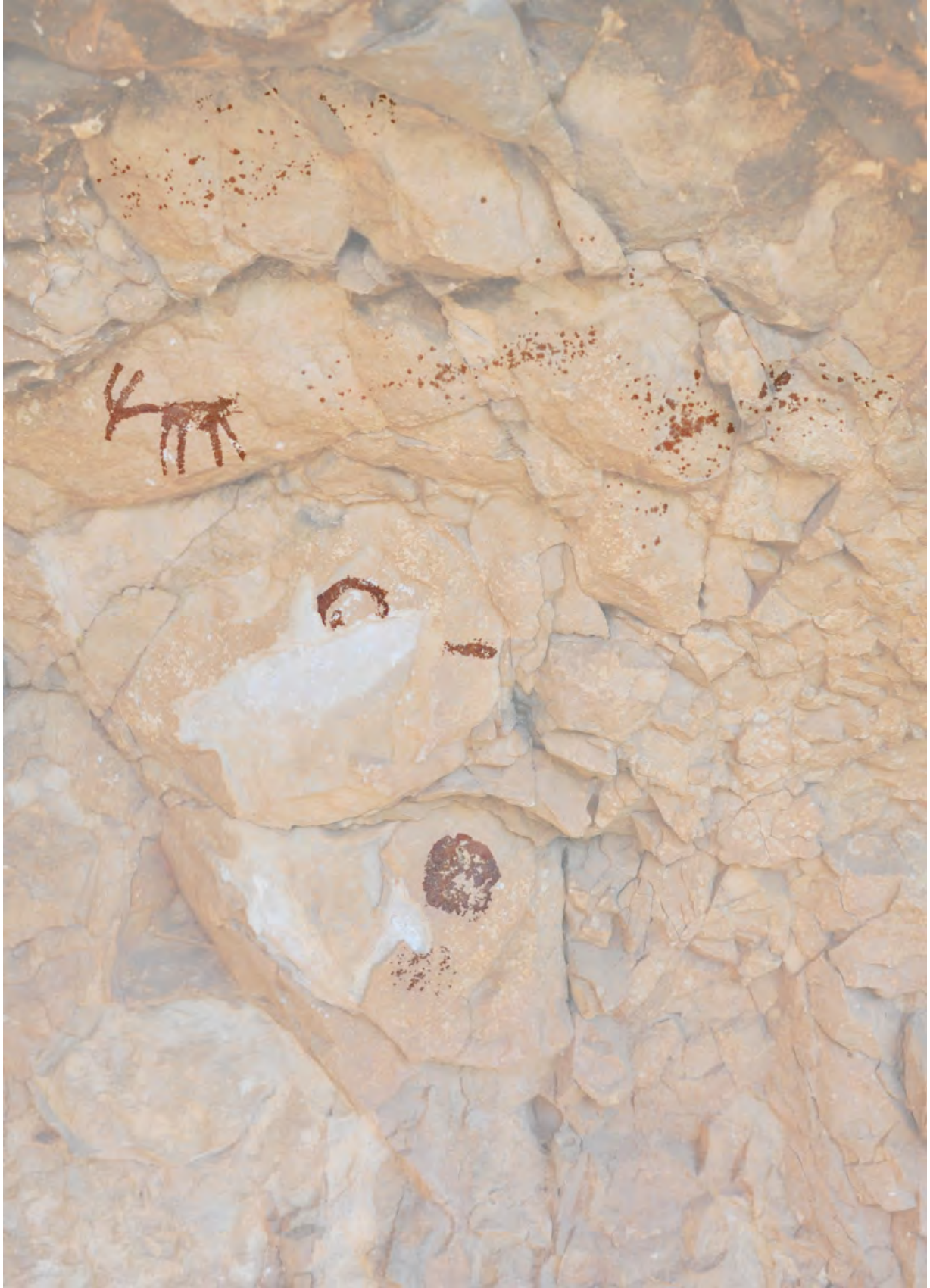


U.G.3: Grupo de dos puntiformes, el situado en la parte inferior apenas visible debido a la pérdida de pigmento.



U.G.4: Mancha informe, en forma de multitud de salpicaduras de pigmento.





Forau del Cocho II.



Forau del Cocho II.

Bibliografía

Beltrán, A. (1985), “Forau del Cocho (Estadilla, Huesca)”, *Arqueología Aragonesa*, p. 273.

Beltrán, A. (1989a), *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*, Zaragoza, Ibercaja.

Beltrán, A. (1990), “Las figuras ‘seminaturalistas’ y los signos geométricos de los abrigos del ‘Forau del Cocho’, en Estadilla (Huesca): problemas en torno al arte “Esquemático”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. 20, pp. 279-298.

COVETA DEL ENGARDAIXO/ BARRANCO CIGUES



Vista del afloramiento rocoso donde se abre el abrigo, y detalle del cerramiento.

Término municipal: Estadilla.

Comarca: Somontano de Barbastro.

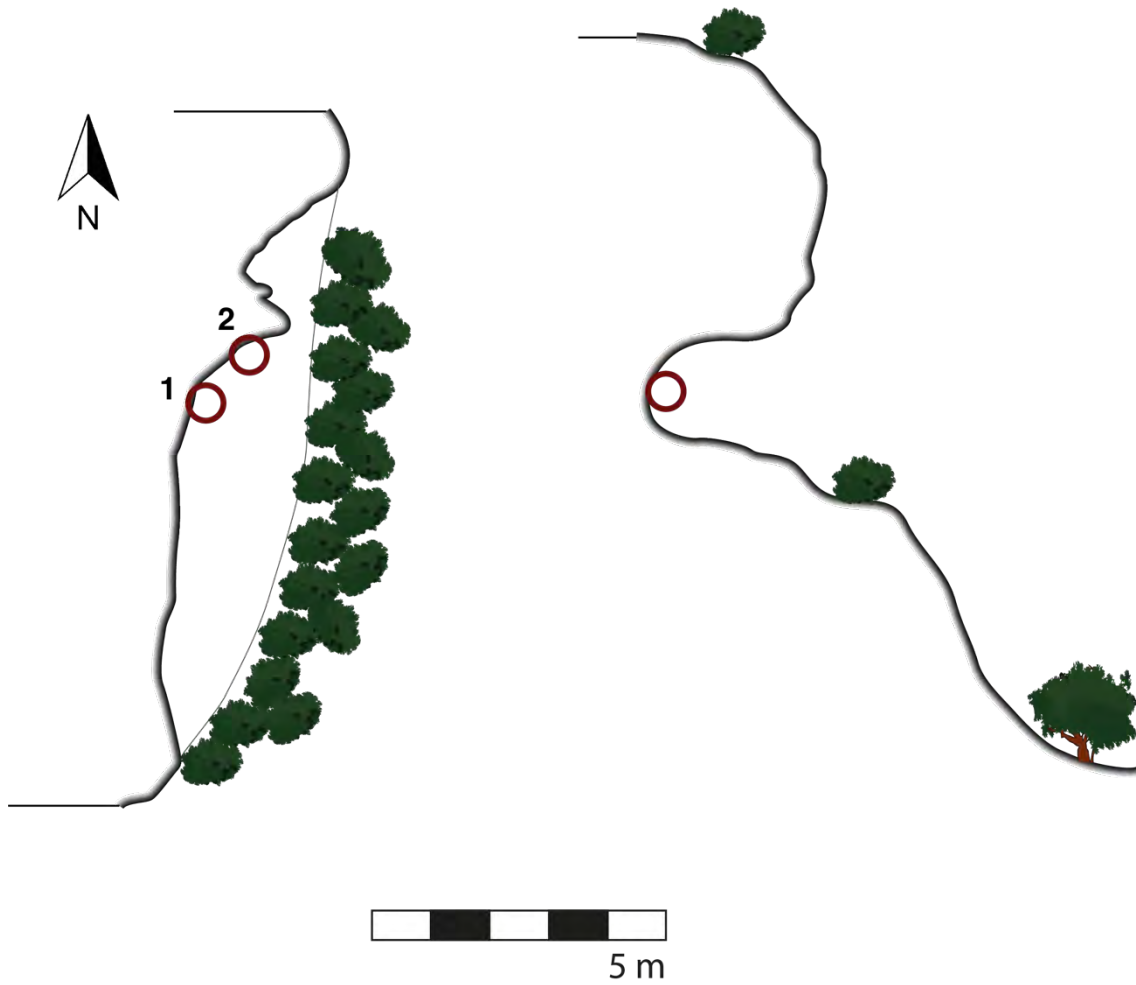
Altitud: 788

Orientación: sureste.

Localización: El abrigo se abre en una barra rocosa en la margen derecha del Barranco de Los Cigues, a su paso por el término municipal de Estadilla, entre los relieves orientales de la Sierra de la Carrodilla al norte y la Sierra de la Solana al sur.

Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo de amplio desarrollo longitudinal y escasa profundidad (7,5 m de longitud, 2 m de profundidad y 1,9 de altura máxima).

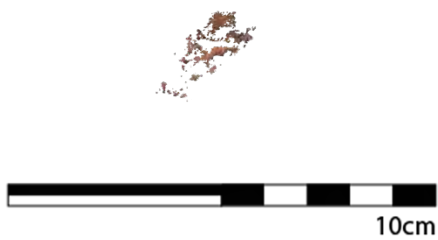
Descripción de las pinturas: Las pinturas se sitúan en el extremo derecho del abrigo. Hemos distinguido dos paneles, el primero ocupa la pared del fondo, mientras que el segundo se sitúa en la parte derecha del mismo. Ambos presentan una conservación muy deficiente, estando el Panel 1 afectado por el ennegrecimiento del soporte y el Panel 2 por las formaciones calcíticas. El Panel 1 comprende el grueso de las representaciones, todas ellas pintadas en trazo simple y en color rojo oscuro. Se observan únicamente motivos de tipo abstracto, además de un posible esteliforme. En el Panel 2 se aprecia un único motivo, un antropomorfo ancoriforme pintado en color rojo.



Panel 1

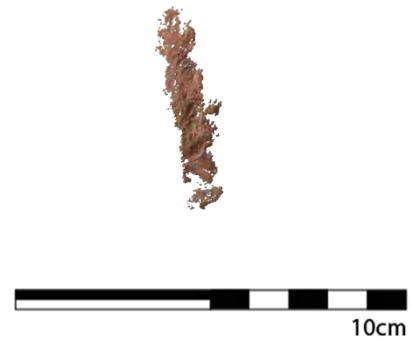
Ocupa la zona derecha de la pared del fondo, esto es, la zona más profunda del abrigo.

U.G.1: Restos inidentificables en color rojo.



U.G.2: Barra vertical, en color rojo.

Medidas: 5,2 cm altura; 0,8 cm anchura.



U.G.3: Motivo complejo, de tipo abstracto. La parte superior la interpretamos como un posible esteliforme, con un motivo central subcircular del que parten algunos trazos radiados. En la parte inferior, un motivo subcuadrangular, abierto en la base, y con un trazo o digitación vertical en su interior. Creemos que no corresponde a la figuración de un cuadrúpedo, nos recuerda a alguno de los motivos de El Palomarón (Rodellar). La mala conservación del motivo impide realizar mayores precisiones. Esta parte del soporte se encuentra especialmente ennegrecida y el pigmento apenas se distingue; tanto es así, que no resulta posible determinar si se trata realmente de pigmento negro, o más bien originalmente era rojo y se ha visto afectado por el ennegrecimiento de la superficie.

Medidas: 13,9 cm altura; 12,8 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.

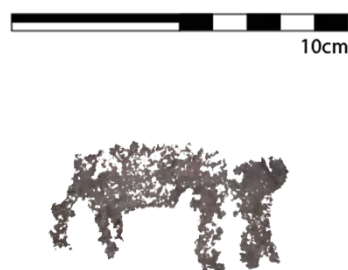


U.G.4: Serie de cuatro barras paralelas y verticales. Se encuentra parcialmente afectado por un desconchado, que corta el motivo en la parte inferior.



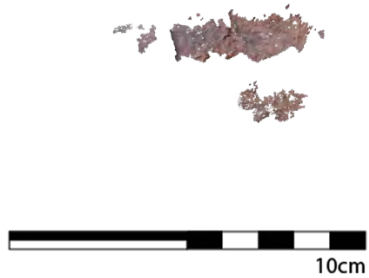
U.G.5: Cuadrúpedo indeterminado, de tipo esquemático. Se aprecia un tronco grueso y recto, y varios trazos en la parte inferior, entre los cuales resulta difícil individualizar las patas. Nuevamente, no resulta posible determinar si se trata realmente de pigmento negro, o más bien originalmente era rojo y se ha visto afectado por el ennegrecimiento de la superficie.

Medidas: 3,8 cm altura; 7 cm anchura.



U.G.6: Barra horizontal en trazo simple. Se encuentra parcialmente cubierta por concreciones calcíticas, que podrían

enmascarar un mayor desarrollo del motivo.



U.G.7: Restos inidentificables.



U.G.8: Motivo abstracto formado por una barra vertical en la parte derecha y un trazo en forma de ángulo que se bifurca en el extremo inferior, en la parte superior izquierda.

Medidas: 12,8 cm altura; 7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Grupo de dos barras verticales paralelas, que tienden a converger en la

parte superior. La parte de arriba se encuentra afectada por un desconchado, por lo que desconocemos si el motivo se completaba en la parte superior.



U.G.10: Barra vertical.

Medidas: 11 cm altura; 1 cm anchura.



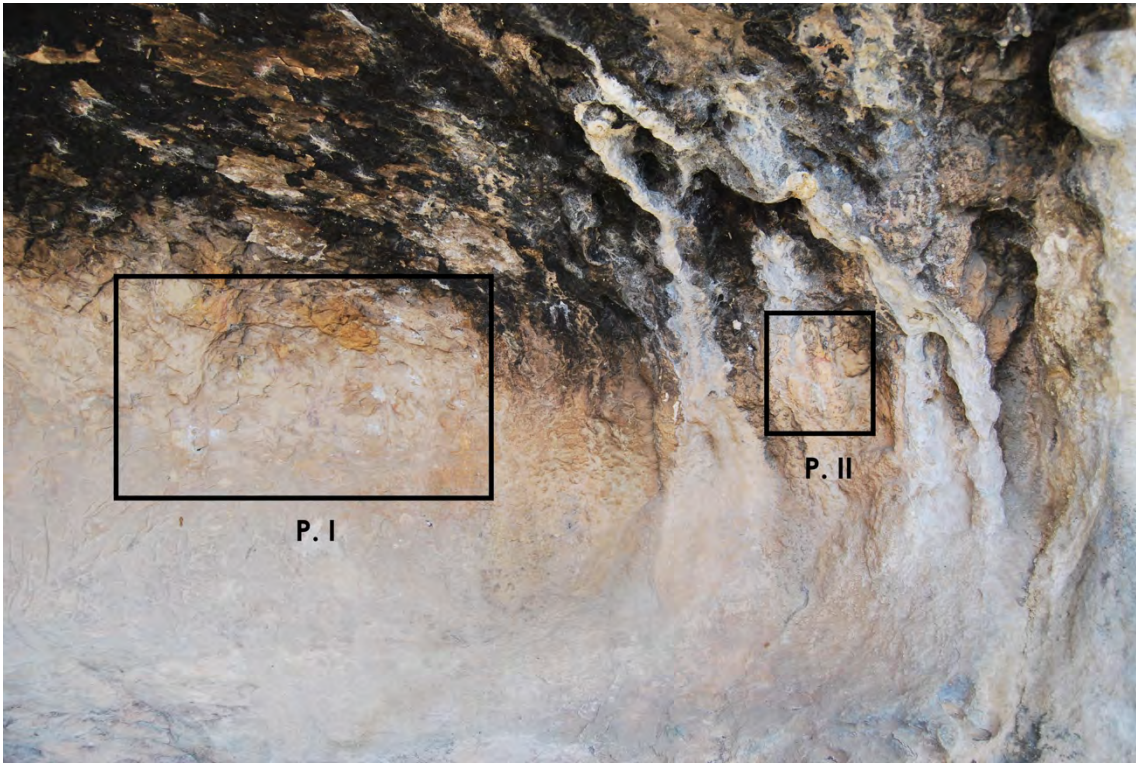
Panel 2

Ocupa la pared derecha del abrigo. Se trata de una zona con espeleotemas, por lo que la pintura aparece afectada por las concreciones calcíticas. Comprende un único motivo.

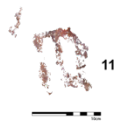
U.G.11: Antropomorfo de tipo ancoriforme, parcialmente cubierto por concreciones calcíticas. En la parte superior izquierda, restos inidentificables.

Medidas: 9,6 cm altura; 8,4 cm anchura;
1,2 cm de grosor de trazo.

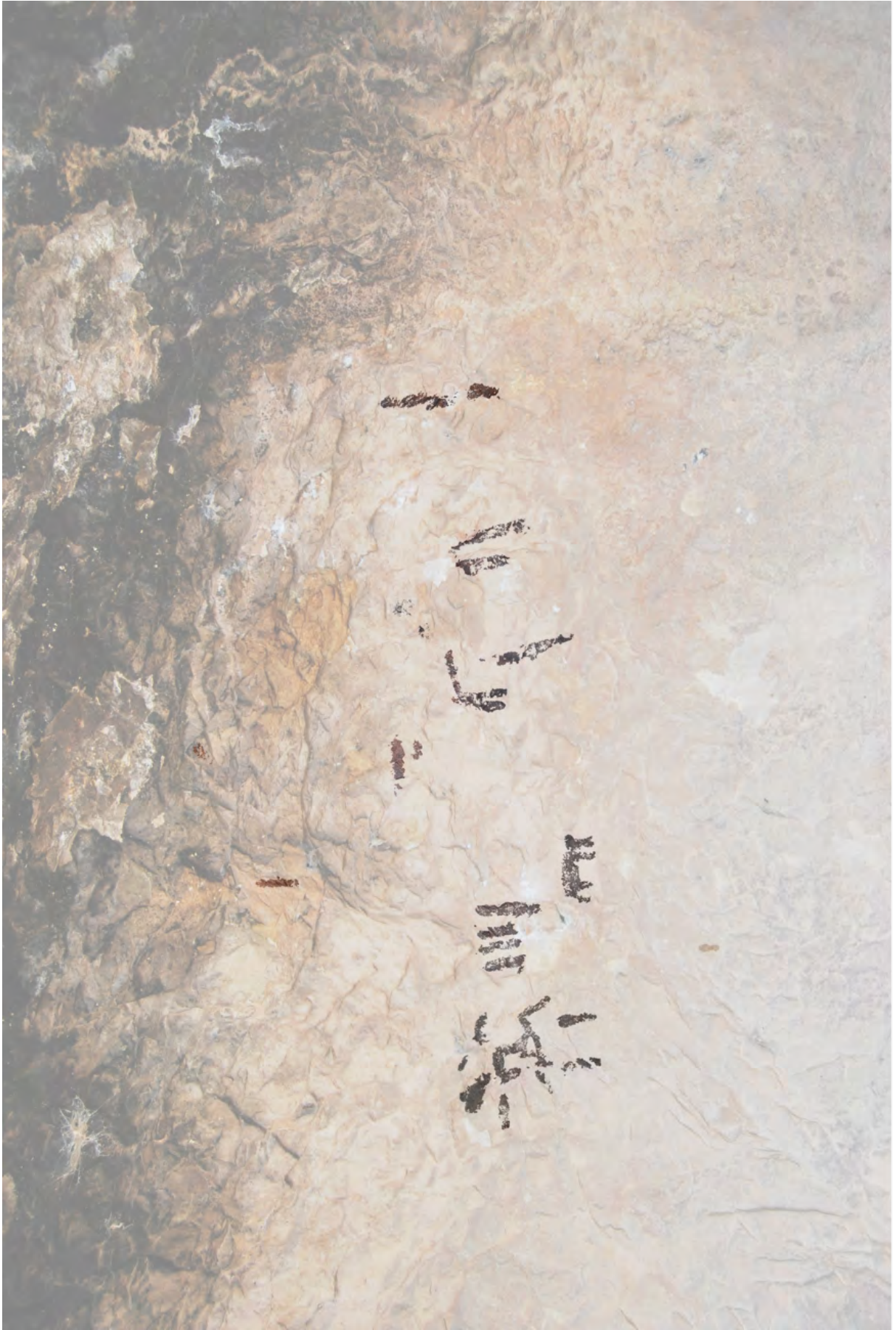




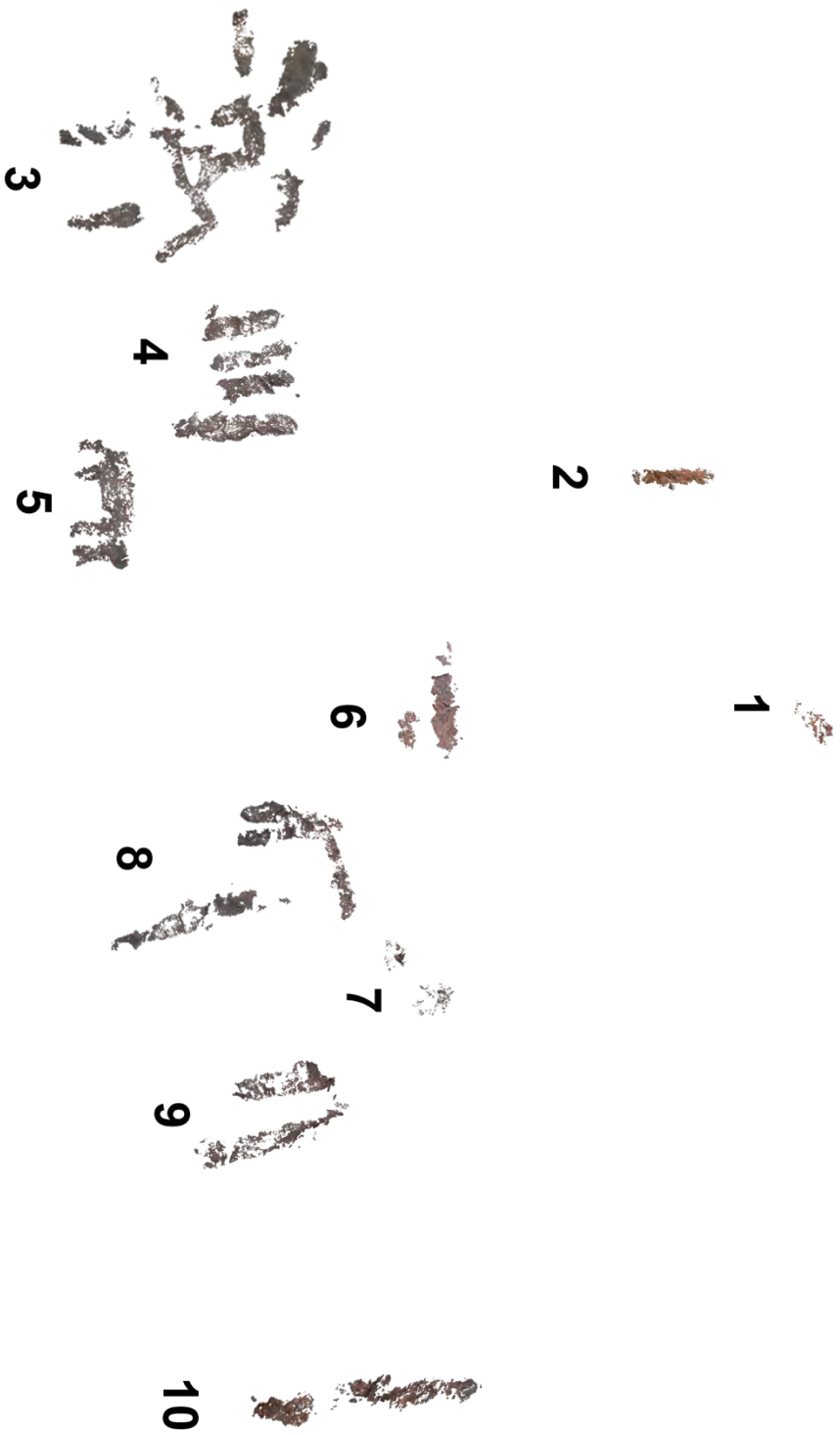
Vista general del abrigo y situación de los paneles pintados.



Panel 2.



Panel 1.



Panel 1.

Bibliografía

Baldellou, V. (2006), “El arte rupestre prehistórico”, en N. Juste (coord.), *Comarca de somontano de Barbastro*. Colección Territorio, 21, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 55-74.

Bea, M. (2013), “Arte rupestre esquemático pre-histórico. Nueva interpretación de los carros de Remosillo (Olvena, Huesca)”, en J. Martínez García y M. S. Hernández (coord.), *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica: Comarca de Los Vélez, 5-8 de mayo 2010*, pp. 243-251.

Bea, M., Utrilla, P. y Lanau, P. (2016), “En la frontera del arte levantino. El abrigo de Montderes en el Noguera Ribagorzana (Castillonroy, Huesca)”, *Pyrenae*, vol. 47, 2, pp. 7-26.

Rojo-Guerra, M., García-Martínez de Lagrán, I., Royo-Guillén, J.I (2018), “The beginning of the Neolithic in the mid-Ebro valley and in Iberia’s Inland (Northern and Southern submeseta), Spain”, *Quaternary International*, 470, Part B, pp. 398-438.

CUEVA DEL BUBU



Desde el Bubu I se domina un amplio paisaje sobre el valle del Noguera Ribagorzana, con el núcleo de población de Arén en primer término y el congosto de Mont Rebei al fondo.

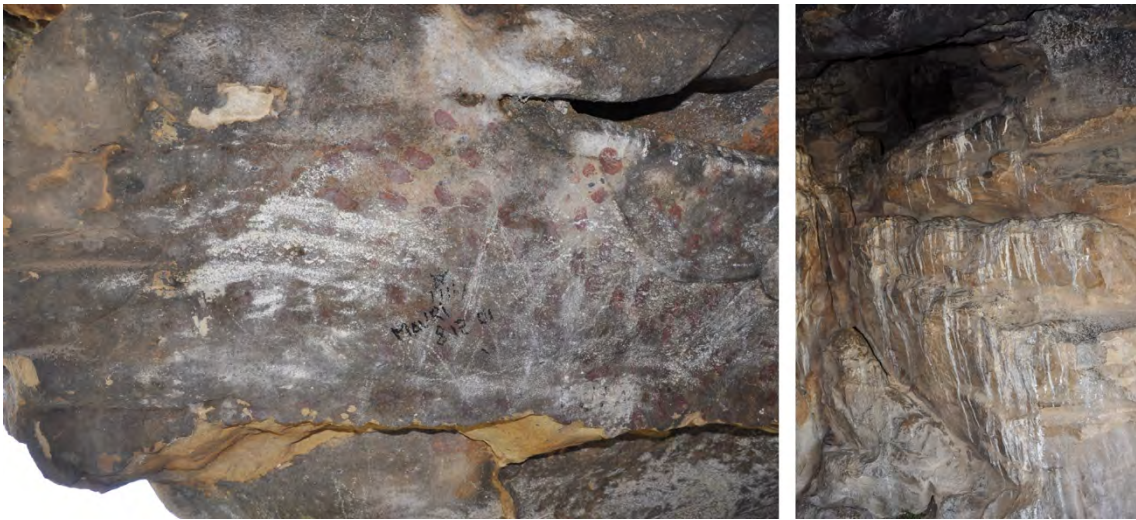
Término municipal: Arén.

Comarca: Ribagorza.

Localización: Las cavidades de Bubu I y II se localizan junto al valle del río Noguera Ribagorzana, en la parte alta de un afloramiento de arenisca situado en la parte noroeste de la localidad de Arén y junto a su núcleo urbano. El acceso a los yacimientos se realiza desde el propio pueblo, tomando el camino que se dirige hacia el castillo y atravesando la cresta del afloramiento rocoso en dirección oeste, hasta llegar a un espolón que delimita un pequeño barranco por su parte occidental. Las estaciones de Bubu I y II se abren a ambos lados de este espolón.



Historia de las investigaciones: El enclave era bien conocido por los vecinos de Arén, aunque el descubrimiento oficial del yacimiento se produjo a finales de agosto de 2013 por parte de un vecino de la localidad, Ramón Ferrer. En el mismo año se realizó la visita de reconocimiento y catalogación por parte de un técnico del Servicio de Prevención y Protección del Patrimonio Cultural de la Diputación General de Aragón, José Ignacio Royo (Royo Guillén, 2013). El conjunto permanece inédito, salvo breves referencias en obras de carácter general (Royo Guillén, 2016: 138). El estudio completo de la estación decorada no se había llevado a cabo hasta este momento.



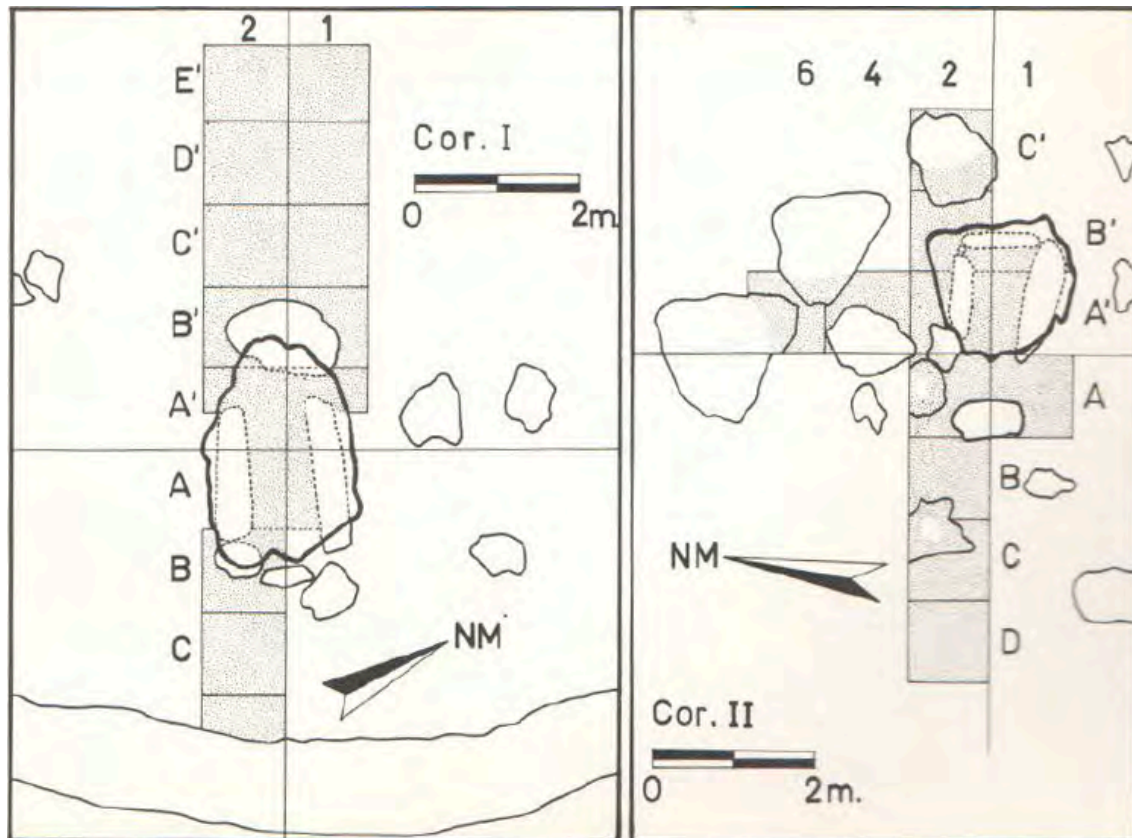
Bubu I: agresiones antrópicas (izquierda) y suciedad provocada por las aves (derecha).



Bubu II: grafitis modernos.

Contexto arqueológico: En la parte alta del afloramiento de arenisca en que se abren las cavidades pintadas se ha catalogado un asentamiento de cronología prehistórica, con restos líticos y cerámicos en superficie (Royo Guillén, 2016: 138). Igualmente debemos referirnos a la estación megalítica de Cornudella, en el término de La Ribera y dentro de los límites del municipio de Arén, que fue excavada por T. Andrés. Se trata de los dólmenes de

Cabaneta del Fornó y Cabaneta del Tancat de Dalt, los cuales se encontraron en muy mal estado de conservación, presentando una estratigrafía revuelta (Andrés, 1975).



Dibujo de planta de los dólmenes de la estación de Cornudella (Andrés, 1975).

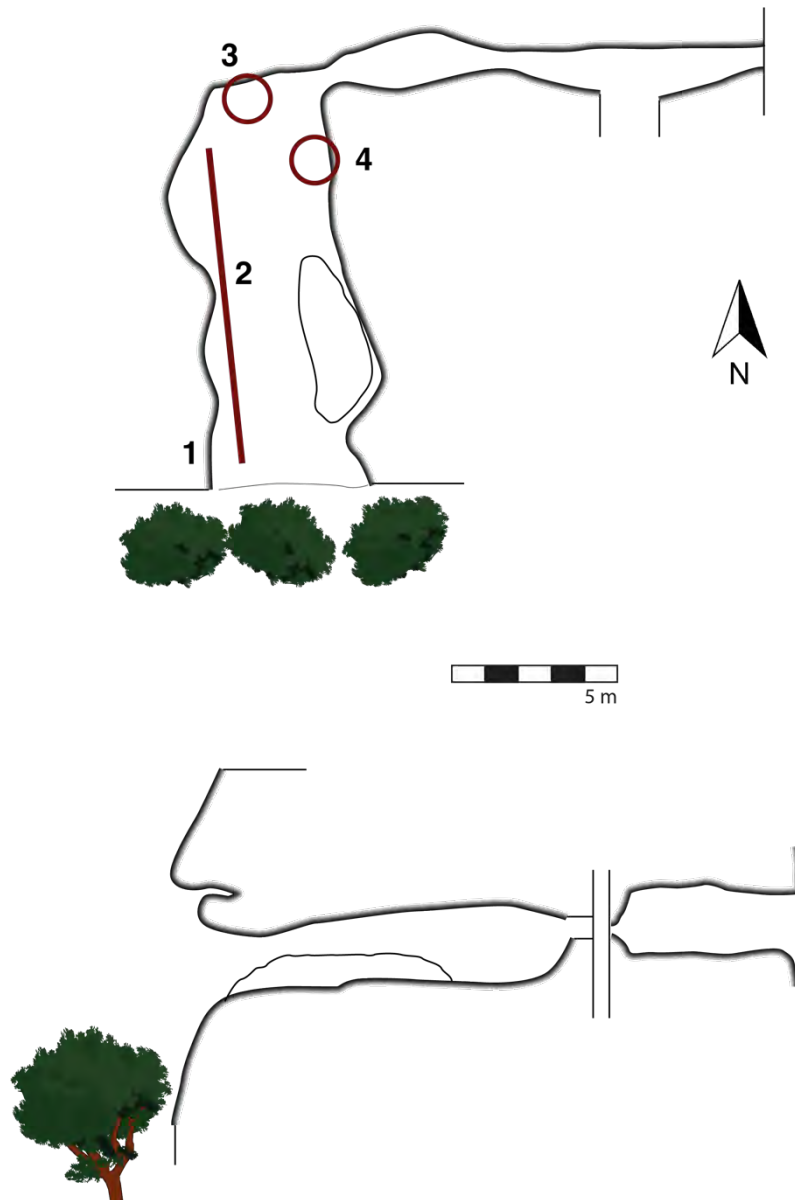
BUBU I



Vista general del afloramiento rocoso (arriba), entrada superior (izquierda) y boca inferior (derecha).

Altitud: 800

Orientación: sur.



Descripción del abrigo: El Bubu I es un pequeño covacho al que se accede desde la parte alta de la elevación, atravesando un estrecho pasaje que desemboca en una cámara abierta sobre el barranco, donde se localizan la totalidad de las pinturas documentadas. La cámara presenta una forma irregular, con multitud de alveolos debido a los fenómenos de erosión. La boca abierta al sur tiene una anchura máxima de 2,5 metros, mientras que la sala alcanza los 4 metros de profundidad y 3 metros de altura. El suelo no conserva depósito sedimentario.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se reparten prácticamente por toda la superficie de la cámara inferior del covacho. Las grafías se encuentran bastante degradadas, en primer lugar por la erosión del soporte, que presenta fenómenos de arenización, alveolización, descamación o desprendimiento de placas, que han afectado en algunos casos

a los motivos pintados. La precipitación de sales contribuye a dificultar una correcta apreciación de los motivos pintados (Royo Guillén, 2013: 9). Igualmente, las pinturas se encuentran afectadas por agresiones antrópicas en forma de grafitis, facilitados por la cercanía del yacimiento al núcleo urbano, y que cubren algunas de las pinturas. Amplias zonas del covacho se encuentran muy ennegrecidas, por lo que no se puede descartar que en ellas haya pigmento, hoy no visible. Asimismo, la parte inferior de las paredes aparece cubierta de restos terrosos, que podrían enmascarar más restos de pintura. Todos los motivos catalogados son pinturas realizadas en color rojo mediante trazo simple.

Hemos distinguido cuatro sectores: el primero comprende un único motivo, situado en la pared exterior del covacho, en el interior de una pequeña oquedad orientada hacia el sur. El segundo sector comprende el friso pintado en la pared oeste, una serie de motivos en disposición horizontal que ocupan la parte media de la pared siguiendo el desarrollo longitudinal del covacho. Se han diferenciado en él 4 paneles, en función de la topografía de la pared y únicamente a efectos prácticos. Reconocemos la arbitrariedad de tal división, puesto que la práctica totalidad de los motivos de este sector son digitaciones, dispuestas sin seguir un orden determinable, repartidas en torno a dos figuras circulares situadas en el centro de la composición. El tercer sector se sitúa en la pared más profunda del covacho, en la parte alta de la pared y ocupando parte del techo. Comprende trazos dispersos y salpicaduras de pigmento. Finalmente, el sector 4 ocupa la pared este. Los motivos de tipo esquemático, apenas visibles debido al ennegrecimiento del soporte, se concentran en la parte izquierda de la pared. A su derecha, un único motivo, de época reciente y pintado en negro.

Sector 1

Formado por un único motivo, de tipo puntiforme, localizado en un pequeño nicho situado en la parte exterior de la cavidad, sobre la boca orientada al sur.

U.G.1: Motivo subcircular en pigmento rojo, con restos de pintura diluidos en la parte inferior.

Medidas: 4,34 cm altura; 9,5 cm anchura.



Sector 2

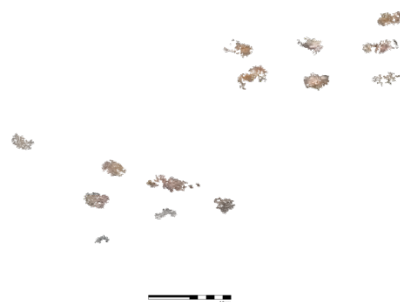
En la pared oeste del covacho se localiza el panel principal, sobre un friso situado en la parte media de la pared. Presenta únicamente motivos puntiformes y, en la parte central, dos motivos complejos a base de líneas circulares. La mayoría de los motivos se concentran en el friso central (Panel III), que ocupa 195 cm en horizontal, prácticamente hasta el fondo del covacho, y 32 cm en vertical. Además, hemos distinguido dos paneles en la parte superior (I y II), formados por trazos dispersos; y una nueva agrupación de digitaciones en la parte inferior derecha (IV).

Panel I

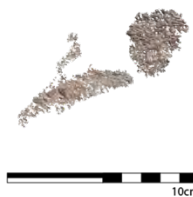
Situado en la parte superior izquierda de la pared pintada, ocupando un panel natural de 115 cm de anchura y 50cm de altura máximas.

U.G.2: Grupo de 14 digitaciones realizadas en pigmento rojo y dispuestas sin orden aparente. Algunas de ellas están muy perdidas y son apenas visibles y todo el grupo aparece muy afectado por las eflorescencias salinas, que dificultan la observación del panel.

Medidas: 28,5 cm altura; 47,9 cm anchura.



U.G.3: Digitación y trazo alargado dispuesto en oblicuo, en la parte inferior izquierda. El motivo es apenas visible debido al ennegrecimiento del soporte. Medidas: 6 cm altura; 8,8 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.

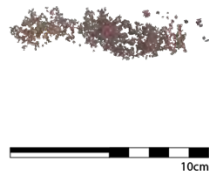


Panel II

Situado en una superficie de 77 cm de ancho y 23 de alto, en la parte superior derecha del sector.

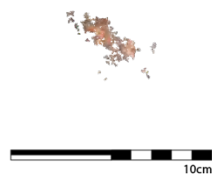
U.G.4: Trazo rectilíneo dispuesto en horizontal. El panel se encuentra afectado por grafitis modernos realizados en blanco. Además, el soporte está muy ennegrecido y los motivos son apenas visibles.

Medidas: 1,9 cm anchura; 1,9 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Restos de una posible digitación realizada en pigmento rojo anaranjado. El panel se encuentra afectado por grafitis modernos realizados en blanco. Además, el soporte está muy ennegrecido y los motivos son apenas visibles.

Medidas: 3,4 cm altura; 4,30 cm anchura; 0,7 cm de grosor de trazo.



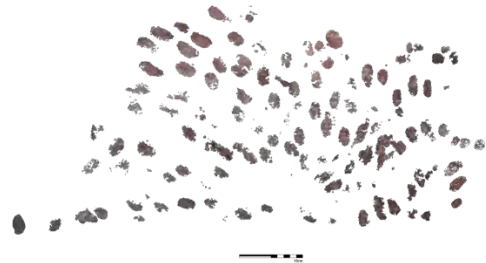
Panel III

Friso de 195 cm de ancho por 32 de alto, situado en la parte central de la pared, completamente cubierto de motivos, digitaciones en su mayoría.

U.G.6: Grupo de 102 digitaciones y restos de otras posibles. Aparecen aparentemente sin seguir un orden, aunque las situadas en la parte inferior del grupo parecen seguir la línea del borde del soporte rocoso. Están realizadas en rojo y la mayoría son apenas visibles sin tratamiento digital de la imagen, debido a la degradación del soporte en este punto y

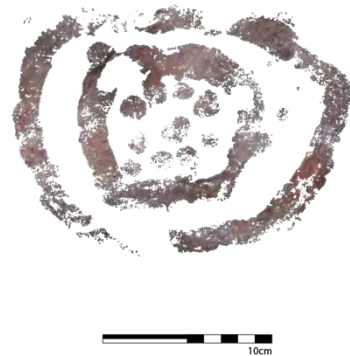
la presencia de agresiones antrópicas en forma de grafitis.

Medidas: 36,4 cm altura; 73,6 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Motivo complejo de tipo abstracto, formado por dos círculos concéntricos. El círculo interior está relleno por 10 digitaciones. Se sitúa en la parte central del panel y sobre otro motivo de características semejantes (U. G.8).

Medidas: 14,8 cm altura; 20,1 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Motivo complejo de tipo abstracto, formado por dos círculos contiguos. Aparecen cubiertos por un trazo en forma de arco. El círculo de la izquierda está relleno por 9 digitaciones, mientras que en el de la derecha se han pintado dos. No obstante, la mala conservación de esta parte del motivo impide asegurarlo. Se

sitúa en la parte central del panel y bajo otro motivo de características semejantes (U. G.7).

Medidas: 17,9 cm altura; 34,2 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



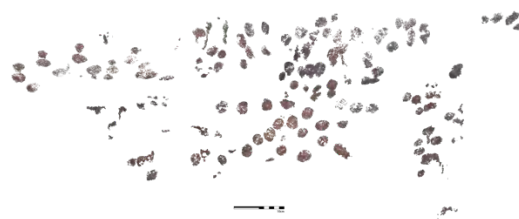
U.G.9: Motivo en "Y" invertida, esto es, un trazo vertical que se bifurca en dos trazos en la parte inferior. Podría tratarse de una representación antropomorfa.

Medidas: 9,9 cm altura; 3,1 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.10: Grupo de 106 digitaciones dispuestas aparentemente sin seguir un orden determinado, aunque en algunas de ellas se aprecia cierta disposición circular. Podría tratarse de un número mayor de digitaciones, pero la mala conservación del soporte impide su observación.

Medidas: 32,8 cm altura; 101 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.

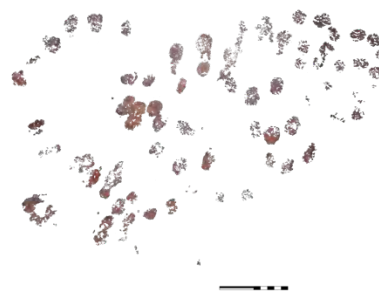


Panel IV

Situado en la parte inferior derecha del sector.

U.G.11: Grupo de 65 digitaciones dispuestas aparentemente sin seguir un orden determinado, aunque en algunas de ellas se aprecia cierta disposición circular. Podría tratarse de un número mayor de digitaciones, pero la mala conservación del soporte impide su observación. El grupo se dispone en la parte inferior derecha del Sector 2, bajo el friso del panel III.

Medidas: 36,8 cm altura; 54,4 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.12: Restos indeterminables, situados en la parte superior derecha de la U.G. 11.



Sector 3

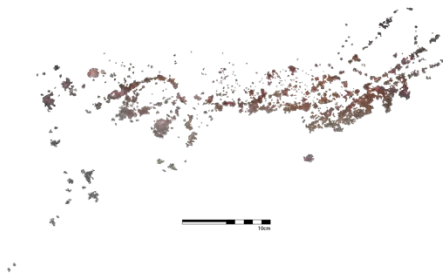
Comprende la zona de transición entre la pared y el techo del fondo del covacho.

Panel V

Pared oeste.

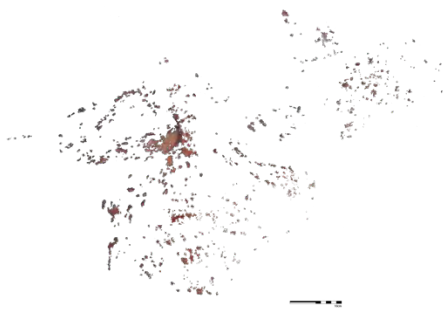
U.G.13: Grupo formado por trazos alargados y sinuosos, en disposición horizontal, acompañados de multitud de salpicaduras de pigmento.

Medidas: 25,5 cm altura; 48,8 cm anchura.



U.G.14: Mancha informe, integrada por multitud de salpicaduras de pigmento.

Medidas: 55 cm altura; 84,2 cm anchura.

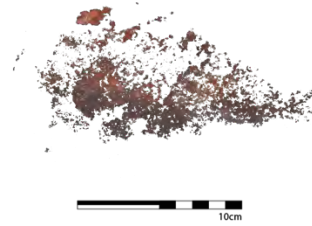


Panel VI

Pared este.

U.G.15: Mancha informe en pigmento rojo.

Medidas: 8,7 cm altura; 18,2 cm anchura.



Sector 4

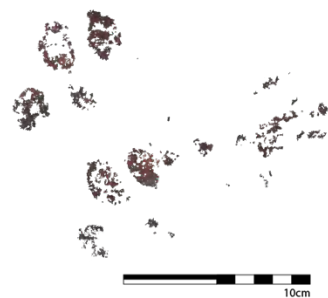
Ocupa la pared este del covacho. Las figuras se agrupan en la parte superior izquierda, junto al estrecho pasillo que desemboca en la salida este del covacho. En la parte central de la pared se sitúa un motivo pintado en negro, de cronología no prehistórica.

A la derecha del Panel VIII se aprecian unas manchas rojizas que no calcamos, pues no hemos podido corroborar que se trata de pigmento.

Panel VII

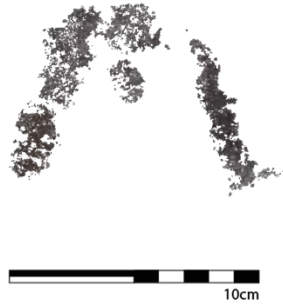
U.G.16: Grupo de seis digitaciones y restos de otras en número indeterminable, dispuestas aparentemente sin seguir un orden determinado.

Medidas: 13,3 cm altura; 17,3 cm anchura.



U.G.17: Motivo abstracto integrado por un trazo con los extremos apuntados hacia abajo y un punto en su interior.

Medidas: 7,8 cm altura; 11 cm anchura; cm de grosor de trazo.



U.G.18: Posible motivo antropomorfo, con tres trazos muy alargados indicando el tronco y las extremidades superiores. El motivo se encuentra muy mal conservado, pero lo identificamos como tal por paralelismo con el motivo situado inmediatamente a su derecha (U.G.19).

Medidas: 18,9 cm altura; 7,9 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



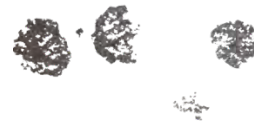
U.G.19: Posible motivo antropomorfo, con tres trazos muy alargados indicando el tronco y las extremidades superiores, muy alargadas.

Medidas: 18,9 cm altura; 8,1 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



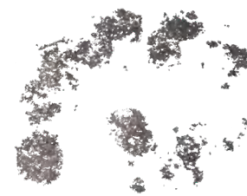
U.G.20: Grupo de tres digitaciones situado en la parte inferior izquierda del panel.

Medidas: 5,5 cm altura; 11,7 cm anchura; 2 cm de grosor de trazo.

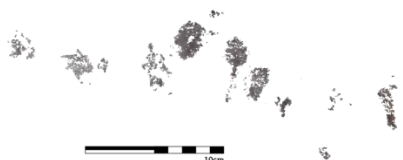


U.G.21: Motivo abstracto integrado por un trazo con los extremos apuntados hacia abajo y un punto en su interior. Se encuentra muy mal conservado; se identifica como tal por paralelismo con el motivo 17, situado inmediatamente encima.

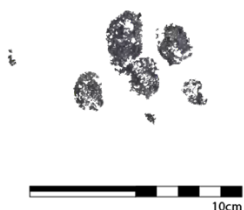
Medidas: 8,2 cm altura; 10,3 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.22: Serie de digitaciones (9) dispuestas de forma más o menos horizontal en la parte inferior del panel.
Medidas: 10,7 cm altura; 27,8 cm anchura; cm de grosor de trazo.



U.G.23: Grupo de cinco digitaciones y restos de una sexta.
Medidas: 5,3 cm altura; 9,3 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.

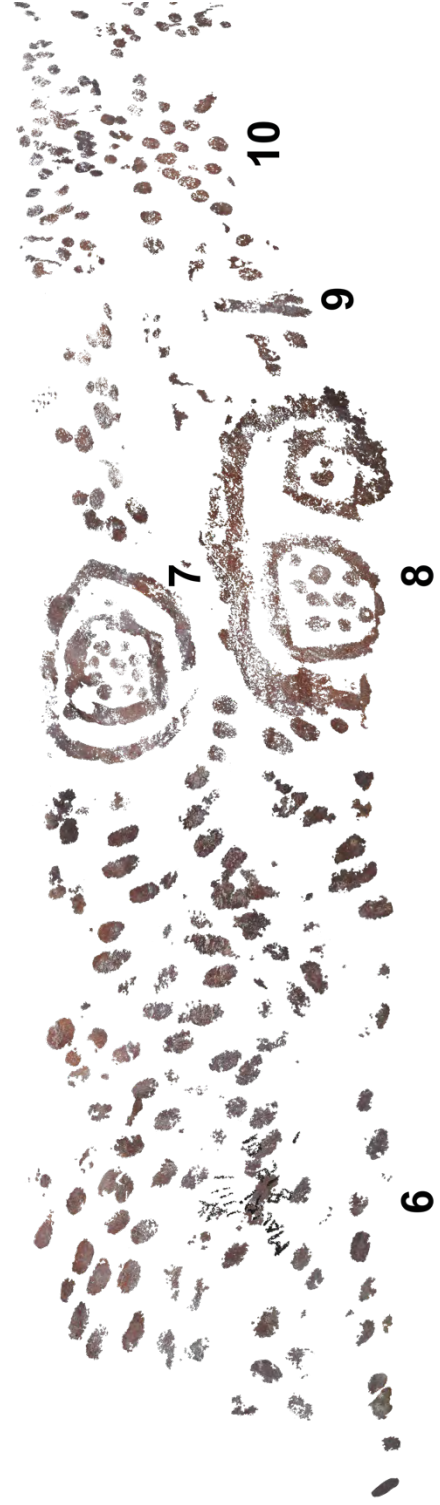


Panel VIII

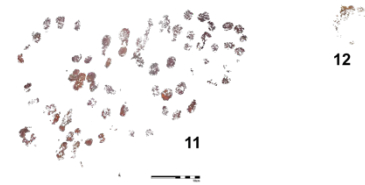
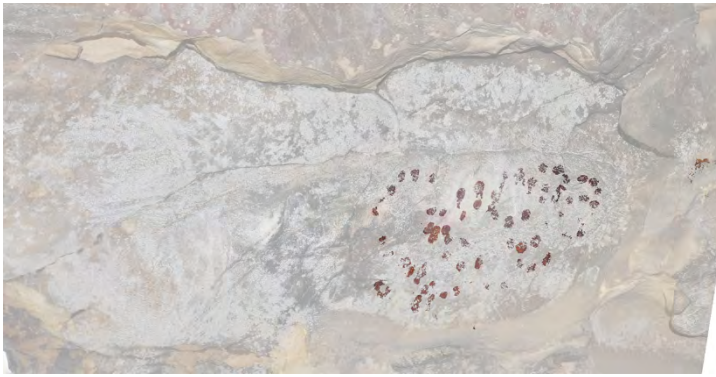
U.G.24: Motivo subactual a modo de anagrama, con unas letras en la parte inferior.

Medidas: 22,3 cm altura; 16,3 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.

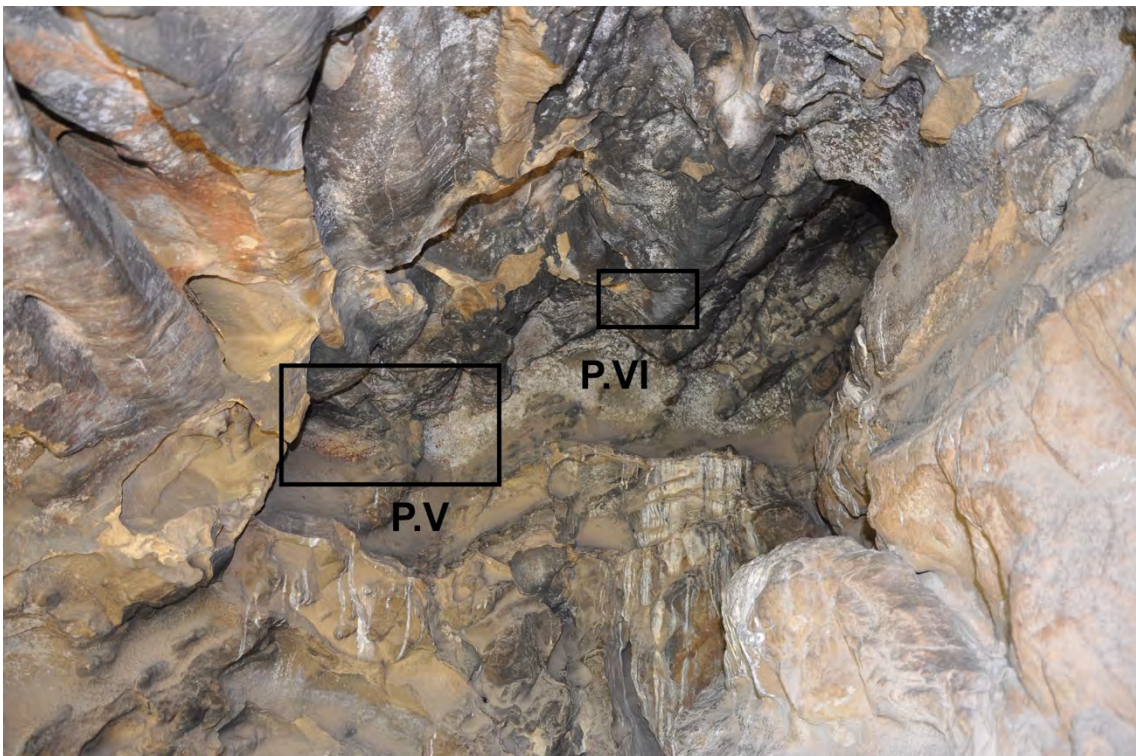




Sector 2. Panel 3.



Sector 2. Panel 4.



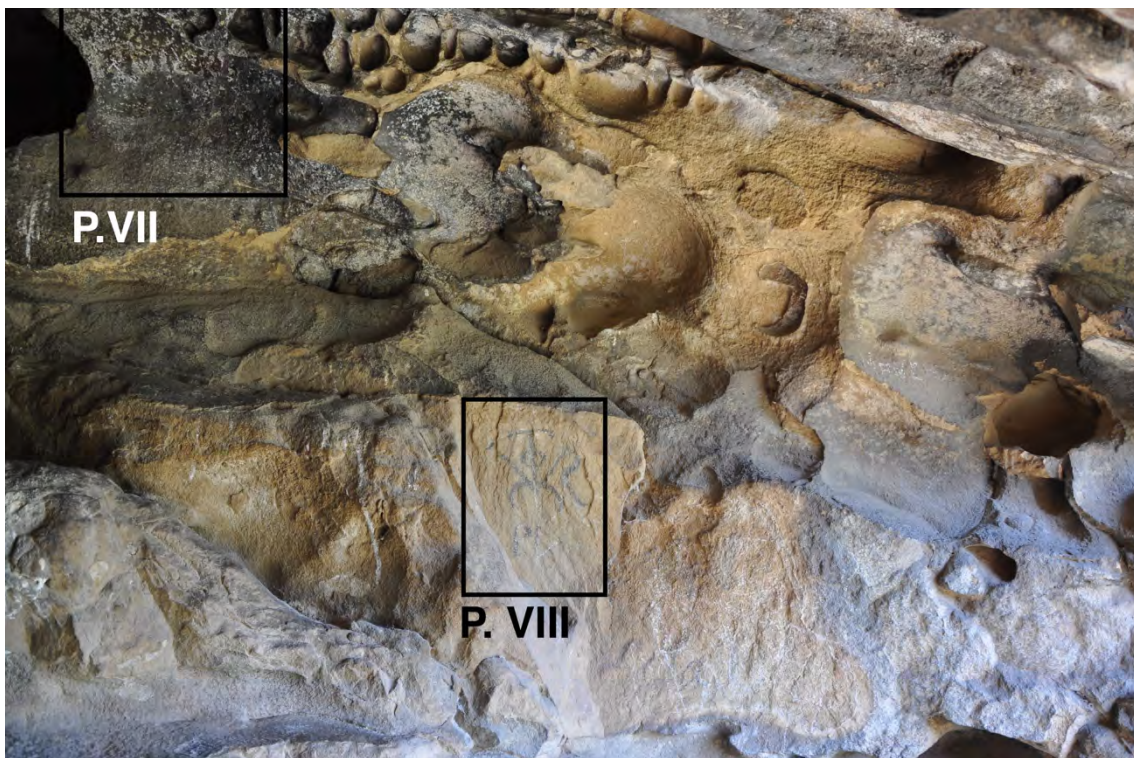
Sector 3, con indicación de los paneles.



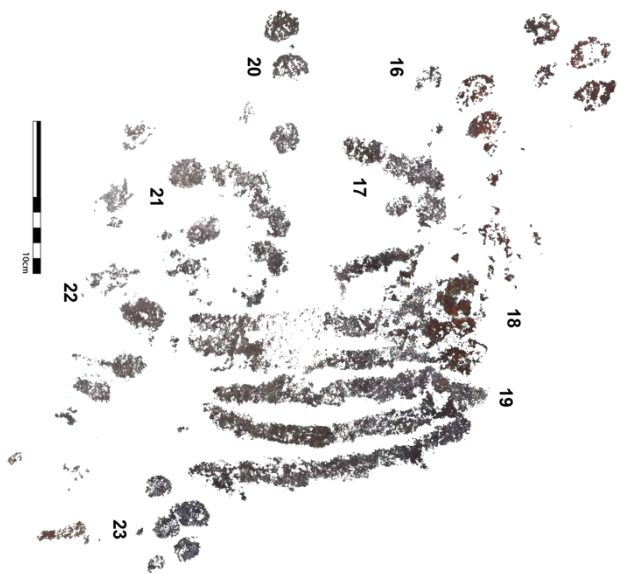
Sector 3, Panel V, U.G.13 y 14.



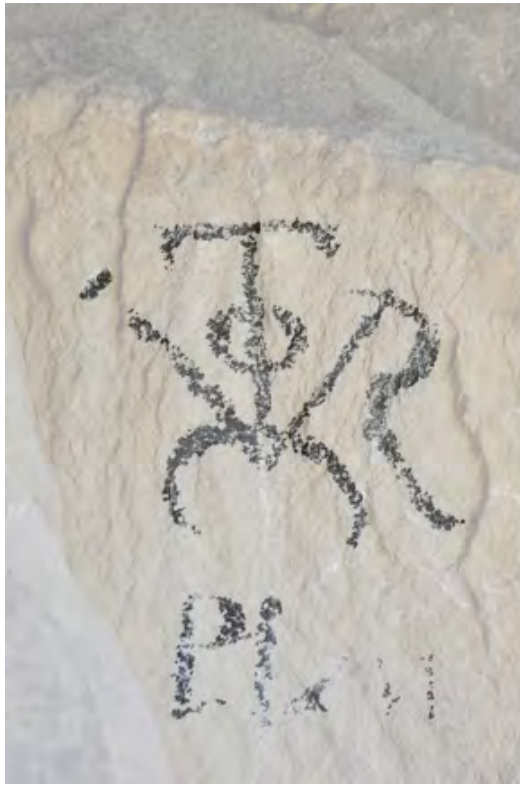
Sector 3, Panel VI.



Sector 4, con indicación de los paneles VII y VIII.



Sector 4, Panel VII.



Sector 4, Panel VIII.

BUBU II



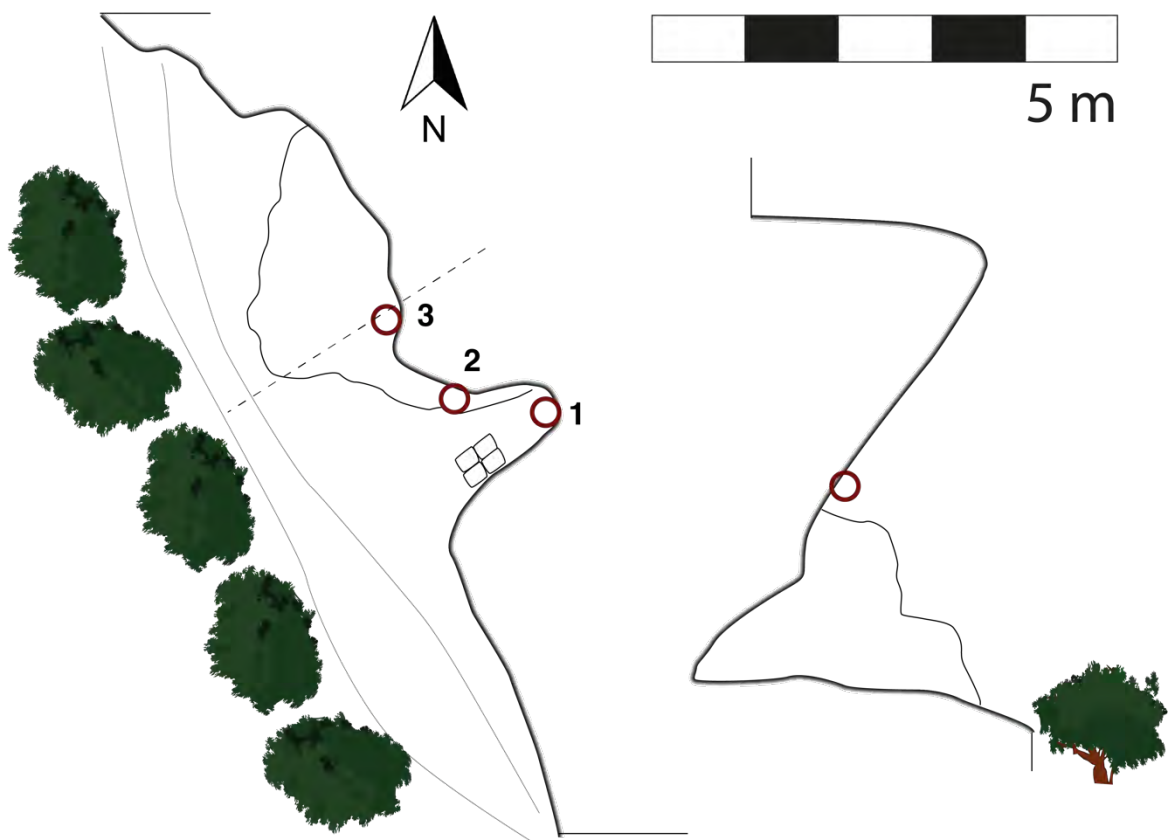
Vista general del afloramiento donde se abre el covacho del Bubu II (arriba); detalle del abrigo, tapado por la vegetación (izquierda); detalle del acondicionamiento del abrigo mediante rebaje del suelo y construcción de un murete (derecha).

Altitud: 800

Orientación: oeste

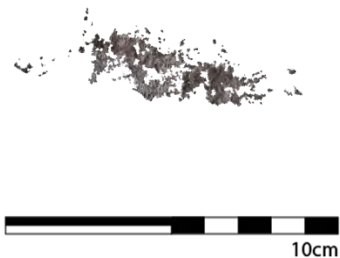
Descripción del abrigo: Al otro lado del afloramiento se localiza el abrigo de Bubu II, un simple entrante en la pared rocosa. En esta cavidad se aprecian muestras de un aprovechamiento subactual: restos de un muro de cerramiento, rebaje y regularización del suelo, posibles marcas de afilado y paredes ennegrecidas por el efecto del humo de una hoguera. Además, encontramos pinturas muy recientes, si bien en este caso no afectan directamente a las grafías rupestres. Las pinturas de este abrigo se encuentran muy degradadas y son apenas visibles.

Descripción de las pinturas: Se reparten por buena parte de la superficie del abrigo, estando la mayoría en el interior de los *taffoni* formados en el soporte rocoso. Hemos distinguido tres sectores a efectos descriptivos, si bien no apreciamos un orden determinado en la disposición de las grafías. La mayoría de las unidades gráficas documentadas son simples manchas, siendo las figuras de manos los únicos elementos figurativos del abrigo.



Sector 1

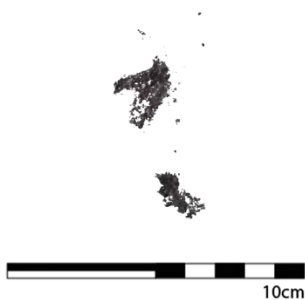
U.G.1: Restos inidentificables en rojo-granate, afectados por un desconchado.



U.G.2: Restos inidentificables en rojo oscuro.



U.G.3: Restos inidentificables en rojo oscuro, afectados por un desconchado.

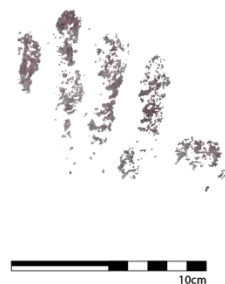


U.G.4: Mano derecha en positivo realizada en rojo. La mala conservación del motivo impide precisar si se trata de una impronta en positivo o de una representación de mano.

Medidas: 12,8 cm altura; 12,1 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

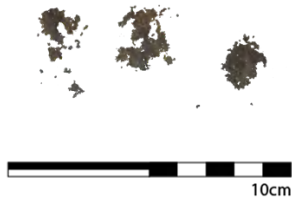


U.G.5: Restos de una posible representación de mano, por paralelismo con la figura 4, situada inmediatamente a la izquierda. Se conservan cuatro barras paralelas entre sí y una quinta situada a la derecha, de menor longitud que el resto y que correspondería a la figuración del pulgar. Se trataría por tanto de una mano izquierda.

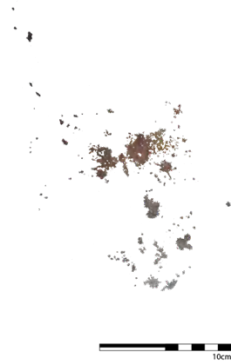


U.G.6: Serie horizontal de tres digitaciones en rojo oscuro. Desconocemos si el motivo continuaba por la derecha, pues el soporte se encuentra afectado en este punto por un desconchado.

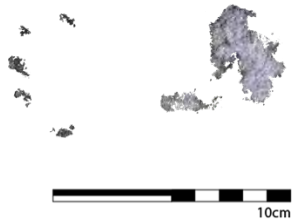
Medidas: 2,3 cm altura; 8 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Mancha informe a modo de salpicaduras.



U.G.8: Restos inidentificables en rojo, muy afectados por los desconchados en el soporte.

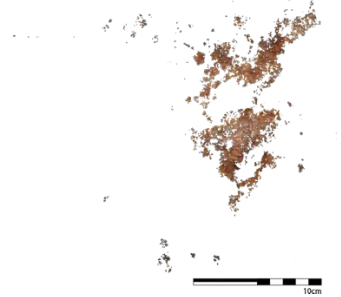


Sector 2

U.G.9: Mancha informe en color rojo anaranjado.



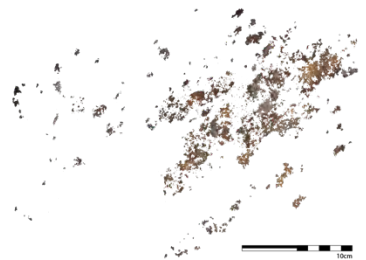
U.G.10: Mancha informe en color rojo anaranjado.



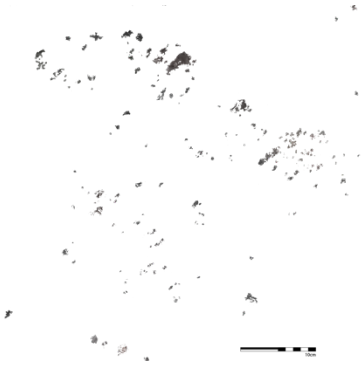
U.G.11: Mancha informe a modo de salpicaduras, en rojo oscuro.



U.G.12: Mancha informe en color rojo anaranjado, a modo de salpicaduras de pigmento.



U.G.13: Mancha informe en color rojo anaranjado, a modo de salpicaduras de pigmento.

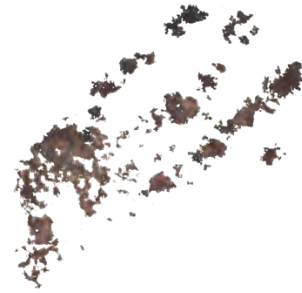


Sector 3

Ocupa un entrante de morfología ovalada en el extremo derecho del abrigo. Como en el resto de sectores, el soporte se encuentra muy ennegrecido y las figuras son apenas visibles. Cinco posibles representaciones de mano se distribuyen verticalmente en este espacio.

U.G.14: Posible representación de mano. El motivo se encuentra muy perdido y es apenas visible debido al ennegrecimiento del soporte, pero creemos que puede deducirse esta interpretación por paralelismo con las otras figuras del panel. Se conserva únicamente la parte de la palma y tres trazos rectos y paralelos, que corresponderían a los dedos.

Medidas: 8,8 cm altura; 8,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.15: Maniforme.

Medidas: 21 cm altura; 12 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.16: Maniforme.

Medidas: 17,3 cm altura; 11,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.17: Maniforme.

Medidas: 12,7 cm altura; 7,3 cm anchura;

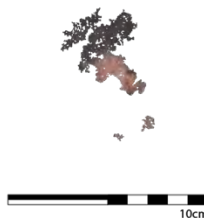
1 cm de grosor de trazo.



U.G.19: Restos indeterminables en rojo oscuro.

U.G.18: Posible mano.

Medidas: 11,4 cm altura; 7,8 cm anchura.

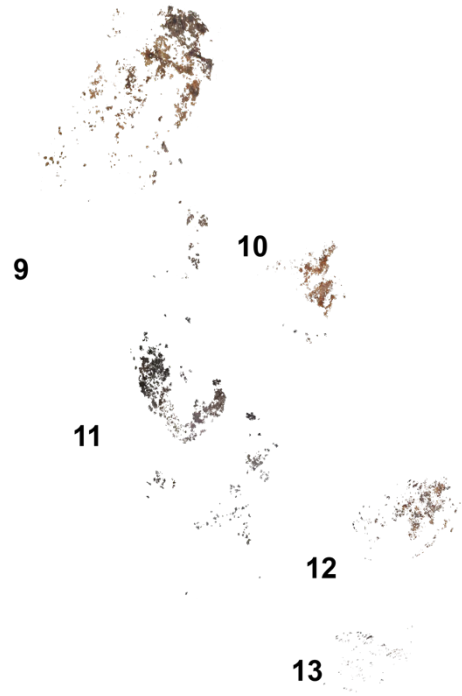




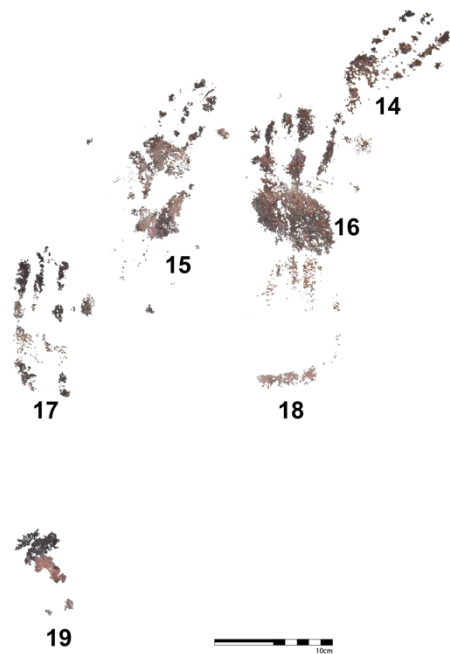
Sector 1.



Sector 2.



Sector 3.



Bibliografía

Andrés, T. (1975), “La estación megalítica de Cornudella. Arén (Huesca)”, *Noticiario arqueológico hispánico*, pp. 255-256.

Royo, J. I. (2013), “Dos nuevos abrigos con pintura rupestre esquemática en la localidad de Arén (Huesca): la Cova del Bubu I y II”, Informe inédito para el Servicio de Prevención y Protección del Patrimonio Cultural de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Diputación General de Aragón, Zaragoza, 23 pp.

Royo, J. I. (2016), “Sobre la distribución territorial de la pintura rupestre esquemática en Aragón: algunas novedades”, en J. I. Lorenzo y J. M. Rodanés (eds.), *I Congreso CAPA Arqueología Patrimonio Aragonés: actas, 24 y 25 de noviembre de 2015*, Zaragoza, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón, pp. 131-142.



Santa Ana



Contexto geográfico

El grupo de Santa Ana se localiza en las estribaciones meridionales de las Sierras Exteriores pirenaicas, en su sector oriental. En esta área el relieve se encuentra bastante compartimentado, lo que se traduce en un entorno agreste. Las pinturas se localizan en las inmediaciones de la presa del embalse de Santa Ana, construido sobre el río Noguera Ribagorzana a su paso por las localidades de Baldellou y Castillonroy (comarca de La Litera, Huesca).

El Noguera Ribagorzana es afluente del Segre por su margen derecha. Discurre de norte a sur y durante buena parte de su recorrido marca la divisoria administrativa entre las actuales provincias de Huesca y Lérida. El estrecho de Santa Ana constituye la brecha abierta por el Noguera Ribagorzana entre las Sierras de San Salvador y Monderes. El enclave recibe su nombre de la ermita con esta advocación construida en la margen derecha -vale la pena señalar la presencia de elementos cristianos junto a estaciones con arte rupestre, una asociación que se repite con bastante asiduidad-. El estrecho marca la zona de transición entre una orografía montañosa al norte y el valle abierto al sur, un punto que ha sido aprovechado para la construcción de la presa del Canal de Piñana.

Las estaciones decoradas se reparten en ambas márgenes del río, bien junto al cauce principal, como es el caso de Santa Ana 1 y Pas de la Sabineta/Santa Ana 2, bien en algunos de sus barrancos tributarios, como ocurre con el resto de abrigos. Les Coves de Baldellou se encuentra aislado con respecto al resto de estaciones. Se ubica en el barranco del Molí del Pubill, aguas arriba y junto a una de las colas del pantano, en la margen derecha. Los demás yacimientos se localizan aguas abajo de la presa, a escasa distancia de la misma. Los abrigos de Monderes I-IV se reparten en dos barrancos de corto recorrido, paralelos entre sí y situados en la margen izquierda. Monderes I, II y III se ubican en el primero de ellos, situado aguas arriba, y Monderes IV en el segundo.

Historia de las investigaciones

Les Coves de Baldellou fue el primer abrigo del conjunto en ser descubierto y estudiado. J. Rovira, buen conocedor de la zona, dio noticia de su existencia en 1988 y M^a J. Calvo incluyó el estudio de la estación en su tesis doctoral, inédita (Calvo, 1993: 81-83). Además, se presentó el calco de las pinturas y una pequeña referencia al abrigo en un artículo de Montes, Utrilla, Cava y Calvo, dedicado a la presentación de varios hallazgos prehistóricos en la zona (Montes *et al.*, 2006).

Santa Ana I fue descubierto por un grupo de escaladores cuando abrían una nueva vía (de hecho, una de las figuras del Panel 1 se vio afectada por la colocación de una placa). Los propios escaladores informaron sobre el hallazgo y realizaron una documentación preliminar del grupo, incluyendo la toma de fotografías y el calco de algunos motivos. Estos materiales fueron cedidos a investigadores de la Universidad de Zaragoza por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Tamarite de Litera (Montes *et al.*, 2006: 100).

Monderes I fue descubierto en 1993, también por un grupo de escaladores. Años más tarde, en 2001 otro grupo de montañeros descubrió las pinturas de Pas de la Sabineta o Santa Ana II. El hallazgo fue dado a conocer en 2003 a la Diputación General de Aragón por el alcalde de Castillonroy, y ese mismo año el técnico del Servicio de Patrimonio J. I. Royo realizó la catalogación del yacimiento.

Los últimos abrigos descubiertos son los de Monderes II, III y IV. Monderes IV fue hallado por R. Oliver, vecino de la zona, mientras que los abrigos de Monderes II y III se encontraron durante los trabajos de documentación y catalogación de Monderes IV, en 2015, cuando se realizó la prospección sistemática del barranco donde se sitúa Monderes I y del situado en paralelo, aguas abajo.

En 2016 realizamos una presentación general de los abrigos de Monderes en las *IX Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica*, celebradas en Santander. Con ocasión del encuentro se elaboró una publicación (Lanau, 2018). Además, se presentó un estudio general del núcleo en el *I Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés* (Lanau y Bea, 2016).

Por otro lado, se publicó un artículo en el que se daba a conocer el único motivo correspondiente al ciclo Levantino conocido en el conjunto – en el abrigo de Monderes-, y se situaba en el contexto general del arte Levantino (Bea *et al.*, 2016).

Aparecen referencias al conjunto en obras de carácter general (Utrilla, 2013: 234-235; Utrilla y Martínez Bea, 2009: 122; Bea y Utrilla, 2014).

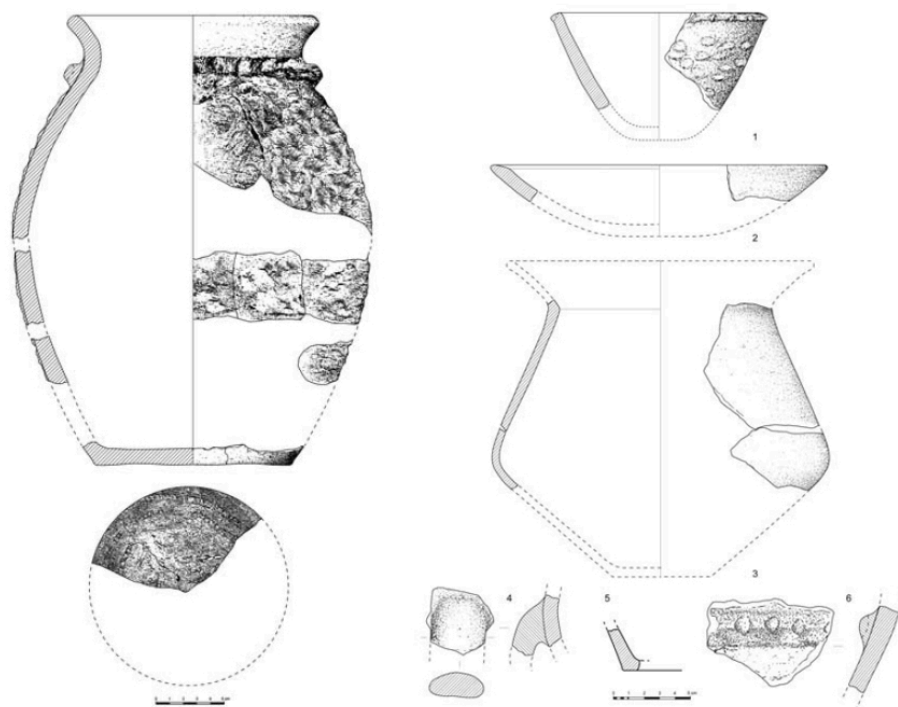
Contexto arqueológico

No se han descubierto restos arqueológicos en el suelo de ninguno de los abrigos, que presentan la roca desnuda y no contienen sedimento. No obstante, contamos con algunas referencias dispersas sobre los hallazgos prehistóricos realizados en el entorno.

J. L. Maya recopiló en un artículo algunos de los hallazgos prehistóricos encontrados en la zona del pantano (Maya, 1991). Según informa este autor, L. Díez-Coronel (arqueólogo ilderdense) le dio a conocer un pequeño lote de materiales de la Edad del Bronce procedentes del entorno de la presa. Al parecer, las piezas fueron encontradas durante los trabajos de

construcción del embalse, efectuados entre 1953 y 1962, y se conservaban en vitrinas en el edificio de la central. Los materiales comprendían cerámicas y un molde de fundición. En trabajos anteriores J. L. Maya había realizado recopilaciones de las evidencias arqueológicas en las provincias de Huesca y Lérida. Entre otros hallazgos, el investigador se refiere a una cavidad situada en el término de Las Pilas, en Castillonroy, donde se encontró una vasija de cordones impresos con asa y borde hallstático, que compara con una pieza hallada en la Cueva del Moro de Olvena, procedente de la colección Lluís Marian Vidal (Maya, 1990: 192).

Montes, Utrilla, Cava y Calvo presentaron el hallazgo de una cueva sepulcral con restos óseos y cerámicos atribuidos a la Edad del Bronce Reciente (Montes *et al.*, 2006). La cavidad se sitúa entre el abrigo de Les Coves de Baldellou y el grupo en torno a la presa, en el afloramiento conocido como Punta de la Malera. El yacimiento se vio afectado por la construcción del pantano, quedando la cueva anegada por el agua cuando este presenta niveles elevados. Estas autoras recogen la noticia de la existencia de varios yacimientos y hallazgos sueltos en el entorno del pantano, adscritos a la Edad del Bronce y de época ibérica.



Cerámicas procedentes de la Cueva de los Huesos (Montes *et al.*, 2006).

Por otra parte, en 1989 se llevó a cabo la documentación del lecho del embalse de Santa Ana, aprovechando el vaciado del mismo para realizar trabajos de reparación. Esta tarea tuvo como resultado la localización de algunos grabados en roca en Les Eres de Tragó, en forma de cazoletas y canalillos (González *et al.*, 2003: 243-248), de los que falta un estudio

de detalle. Se encontraron otros materiales, escasos y la mayoría de ellos poco determinantes cronológicamente. No obstante, algunos fueron adscritos al Musteriense y otros se consideraron representativos de la Edad del Bronce (Maya, 1991: 200 y ss.).

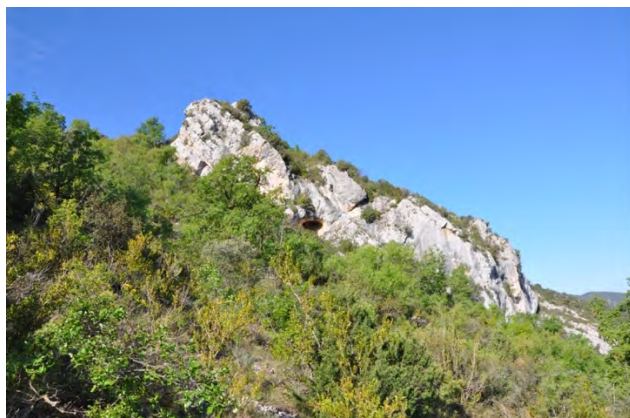
Tuvimos acceso al inventario de yacimientos arqueológicos del Plan General de Ordenación Urbana de Tamarite de Litera. Buena parte de los yacimientos prehistóricos se adscriben a la Edad del Bronce, Edad del Hierro y periodo ibérico, si bien otros corresponden a cronologías más antiguas: el yacimiento neolítico de Estany, sobre un cerro amesetado junto a una laguna salada; también neolíticos, en llano, Cornobis I y Colomina I (Gallart *et al.*, 1996). En recopilaciones más recientes se hace referencia a los yacimientos neolíticos de Riu de Calasanz (Peralta de Calasanz), Mont Ferrús (Nachá), Orriols III y Mina de Orriols (Tamarite), La Orilla o Sosa III (San Esteban de Litera), Pla de la Magdalena (Alcampell) o Tossal del Roiet (Altorricon) (Gallart *et al.*, 2017: 87).

Bibliografía

- Bea, M., Utrilla, P. y Lanau, P. (2016), “En la frontera del arte levantino. El abrigo de Montderes en el Noguera Ribagorzana (Castillonroy, Huesca)”, *Pyrenae*, vol. 47, nº 2, pp. 7-26.
- Gallart, J., Rey, J. y Rovira, J. (1996), “Asentamientos neolíticos al aire libre en La Litera (Huesca)”, *Rubricatum*, nº 1, 1, pp. 367-377.
- Gallart, J. Rovira, J. y Rodanés, J. M. (2017), “Prehistoria: Del Paleolítico a la Primera Edad del Hierro”, en J. M. Rodanés (ed.), *La cueva sepulcral del Moro de Alins del Monte: prehistoria de la Litera (Huesca)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 81-123.
- González, J. R., Rodríguez, J. I. y Peña-Monné, J. L. (2003), “La roca con grabados de Les Eres de Tragó de Noguera (Os de Balaguer, Lleida). Un ejemplo de coexistencia de formas naturales y antrópicas”, en J. R. González Pérez (coord.), *Actes del I Congrés Internacional de gravats rupestres i murals. Homenatge a Lluís Díez-Coronel (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)*, Llérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, pp. 243-261.
- Lanau Hernández, P. (2018), “Monderes, un conjunto de abrigos con arte rupestre postpaleolítico en el Noguera Ribagorzana (Huesca)”, en L. Agudo *et al.* (eds.), *Actas de las IX Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica. Santander 8-11 junio 2016*, Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria, pp. 559-566.

- Lanau, P. y Bea, M. (2016), “Un núcleo de arte rupestre esquemático en el Noguera Ribagorzana: las estaciones decoradas del entorno del embalse de Santa Ana”, en J. I. Lorenzo y J. M. Rodanés (eds.), *Actas del I Congreso Arqueología y Patrimonio Aragonés, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias en Aragón, Zaragoza*, pp. 153-162.
- Maya, J. L. (1990), “La Edad del Bronce y la Primera Edad del Hierro en Huesca”, *Bolskan*, 7, pp. 159-196.
- Maya, J. L. (1991), “El pantano de Santa Ana (Huesca) y sus materiales de la Edad del Bronce”, *Bolskan*, n° 8, pp. 199-214.
- Montes, L., Utrilla, P., Cava, A. y Calvo, M^a J. (2006), “Yacimientos prehistóricos en el Noguera Ribagorzana. La cueva de los Huesos de Castillonroy y otros enclaves del entorno”, *Saldnie*, n° 6, pp. 95-115.

LES COVES DE BALDELLOU



Vista general del afloramiento rocoso, en cuya parte central se abre el abrigo (arriba); detalle del abrigo (derecha); paisaje visible desde el abrigo: una de las colas del pantano y el valle del Noguera Ribagorzana, a la derecha (abajo).

Término municipal: Baldellou.

Comarca: La Litera.

Localización: el abrigo se sitúa en la partida de “El Salgar” o “Les Coves”, en el tramo final del barranco del Molí del Pubill, cerca de su confluencia con el Noguera Ribagorzana. Se sitúa a unos 100 m sobre la base del barranco y a sus pies se extiende una de las colas del pantano de Santa Ana. La parte baja del valle está dedicada a la explotación agrícola y en las laderas del afloramiento donde se abre Les Coves se encuentran vestigios de antiguos bancales. El enclave se sitúa a poca distancia del pueblo de Baldellou.

Altitud: 500

Orientación: este.

Descripción del abrigo: la cavidad tiene forma de embudo, con unos 3,2 m de apertura en la boca, 2,5 m de altura y otros 2,85 m de profundidad máxima. El suelo presenta una inclinación muy pronunciada y la superficie se encuentra muy patinada, de modo que resulta difícil mantenerse en pie en su interior. La coloración clara de las paredes de la oquedad destaca sobre el resto del farallón rocoso.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se encuentran muy degradadas e incluso en algunos casos se aprecian agresiones antrópicas en forma de rayado de los motivos. Algunas figuras apenas son visibles debido al ennegrecimiento del soporte. Las pinturas se distribuyen en dos grupos, el primero ocupa la pared del fondo y el segundo la pared derecha. La aplicación del tratamiento digital de la imagen en la revisión del conjunto permitió detectar nuevos motivos que no fueron recogidos en el calco de Calvo. Esta autora hizo referencia a la presencia de manchas indescifrables y tampoco nosotros pudimos realizar mayores precisiones mediante la observación directa de los motivos. Sólo el tratamiento de las imágenes con *DStretch* permitió identificar las manchas como figuras.

El panel 1 consta de motivos pintados en rojo y en negro. En la parte superior se sitúan dos zigzags rojos, en disposición oblicua. En la parte inferior el pigmento está muy degradado, y es aquí donde el tratamiento con *DStretch* resultó imprescindible para la lectura del panel. En este sector detectamos un cuadrúpedo esquemático, sobre el cual se apoya un antropomorfo, del que sólo se representa la mitad superior. Sus brazos se unen por encima de la cabeza en forma de semicírculo, lo que interpretamos como la posible representación de un arco. Sobre este motivo complejo se superponen tres series de digitaciones, paralelas entre sí y dispuestas en oblicuo, además de otras digitaciones en serie situadas en la parte superior izquierda del antropomorfo. Todas ellas están realizadas en negro. La parte inferior del sector se encuentra recubierta de pequeñas salpicaduras de pintura, de color anaranjado.

El panel 2 consta de diez motivos. Entre las figuras reconocibles encontramos varios cuadrúpedos, que responden a muy distintas morfologías: uno de ellos presenta un rabo grueso y anchas orejas, otro aparece asociado a una mancha de forma circular, que se sitúa frente a sus patas anteriores; mientras que un tercero presenta una larga cola y carece de representación de cuernos u orejas, por lo que cabría pensar que se trata de la representación de un cánido. Destacamos especialmente la representación de dos motivos, que aparecen uno junto al otro en la parte superior del panel. Se trata de un motivo complejo formado por un zigzag horizontal, unido mediante un trazo vertical a un pectiniforme de cuatro trazos; y un motivo en forma de “Y”, situado inmediatamente a la derecha. Tanto los zigzags como

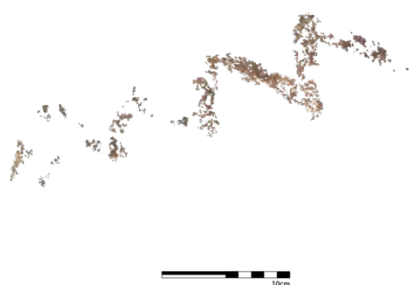
los antropomorfos en “Y” son tipos que se asocian al Modelo Antiguo del arte Equemático, como se discutirá más abajo.

Finalmente, el tratamiento digital de la imagen permitió detectar en este panel dos trazos curvos apuntados en la parte final, dispuestos en paralelo y unidos en la parte baja, que interpretamos como cuernos de cáprido. Todas las figuras del panel presentan un color semejante, rojo oscuro, salvo el cuadrúpedo 10, que está realizado con un pigmento mucho más claro. No identificamos un componente escénico en el grupo.

Panel 1

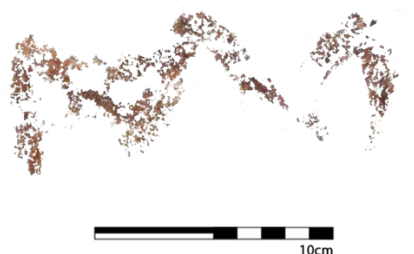
U.G.1: Zigzag pintado en rojo y dispuesto en oblicuo, inclinado hacia la derecha.

Medidas: 12,7 cm altura; 29,2 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.



U.G.2: Zigzag pintado en rojo y dispuesto en horizontal.

Medidas: 6,9 cm altura; 16,1 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Motivo complejo integrado por un cuadrúpedo indeterminado, formado por un trazo horizontal que se prolonga en el

extremo derecho, a modo de tronco y cola; sobre el lomo del cuadrúpedo se observa un motivo antropomorfo, del que se representa únicamente la mitad superior: un tronco recto al que se superpone un trazo en forma de arco cerrado, que podría responder a la figuración de los brazos en forma de cruz, y un arco, o bien las extremidades superiores unidas por encima de la cabeza. Está infrapuesto a la U.G.4.

Medidas: 13 cm altura; 16,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Restos de una agrupación de digitaciones negras, distribuidas en al menos tres series dispuestas en oblicuo, y varias digitaciones más, de mayor tamaño, dispuestas en la parte superior izquierda.

El pigmento se encuentra muy mal conservado y resulta apenas visible, dado el ennegrecimiento del soporte. Está superpuesta a la U.G.3.

Medidas: 26 cm altura; 24,5 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



Panel 2

U.G.5: Restos inidentificables. Se aprecia un rayado intencional del motivo.



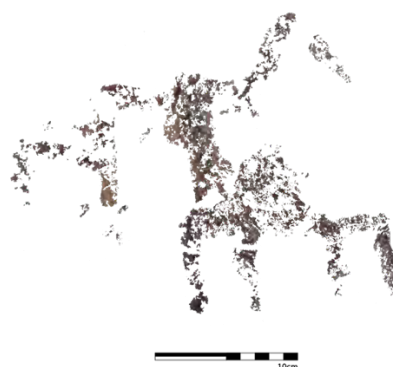
U.G.6: Motivo abstracto en forma de "X", cuya parte central se encuentra perdida. Se aprecia un rayado intencional del pigmento.

Medidas: 10,6 cm altura; 9,6 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Motivo complejo, de tipo abstracto, integrado por un zigzag horizontal situado en la parte superior, unido por un trazo grueso y vertical a un pectiniforme en la parte inferior, formado por un trazo horizontal y cuatro verticales. Sobre el trazo horizontal del pectiniforme se aprecia una mancha informe. El grupo podría interpretarse como un antropomorfo sobre un cuadrúpedo, pero el alto grado de abstracción impide aseverarlo.

Medidas: 21 cm altura; 26,8 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Motivo abstracto, en forma de "Y" inclinada hacia la derecha, con la base subtriangular.

Medidas: 24,4 cm altura; 17,7 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Cuadrúpedo indeterminado, de tipo esquemático, orientado a derecha. Presenta un tronco grueso, cinco trazos cortos verticales a modo de patas y rabo, y dos apéndices sobre la cabeza, figurando orejas o cola. Se aprecia el rayado intencional del pigmento.

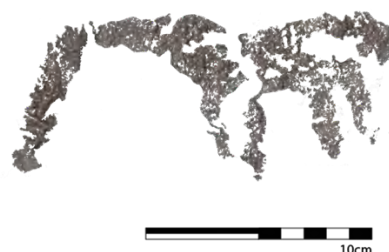
Medidas: 13,8 cm altura; 13,1 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.10: Cuadrúpedo indeterminado, de tipo esquemático, orientado a derecha. Presenta un tronco grueso, cuatro trazos cortos verticales a modo de patas y un

rabo largo y curvado hacia abajo, que podría corresponder a un cánido.

Medidas: 7,4 cm altura; 16,9 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



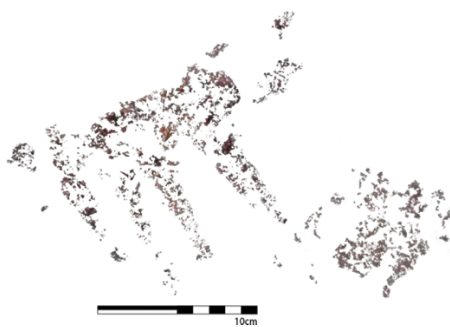
U.G.11: Restos inidentificables. Se aprecia rayado y repicado intencional del pigmento.



U.G.12: Restos inidentificables. Se aprecia un rayado y repicado intencional del pigmento.



U.G.13: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, orientado a derecha. Presenta un tronco grueso, más fino en el extremo izquierdo figurando la cola, y cuatro trazos a modo de patas. Sobre la cabeza, dos trazos rectos, cuya mala conservación impide definir como cuernos u orejas. En la parte derecha del motivo se observa una mancha subcircular, muy desvaída. Se aprecia un rayado el intencional del pigmento. Medidas: 15,7 cm altura; 18 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.14: Dos trazos subparalelos y curvados hacia la izquierda. Se pintaron

sobre un pequeño saliente en el soporte, que sugiere la posibilidad de intepretarlos como dos cuernos curvados hacia atrás, estando el resto del cuadrúpedo intencionalmente omitido.

Medidas: 4,5 cm altura; 6,2 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.

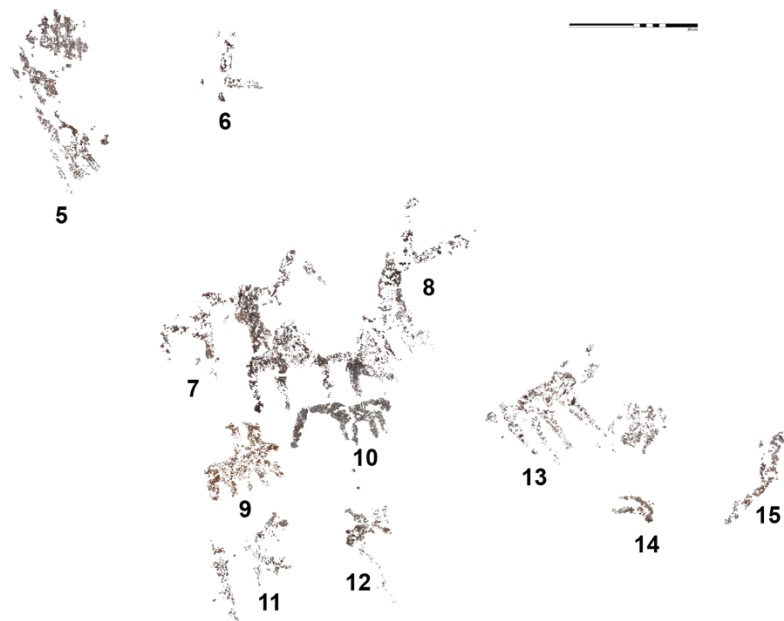


U.G.15: Restos inidentificables.





Panel 1.



Panel 2.

SANTA ANA 1



Vista general del farallón donde se abre el abrigo de Santa Ana 1, con indicación del punto donde se encuentra la cavidad. En la imagen se aprecia que se trata de un abrigo colgado en una pared vertical.

Término municipal: Castillonroy.

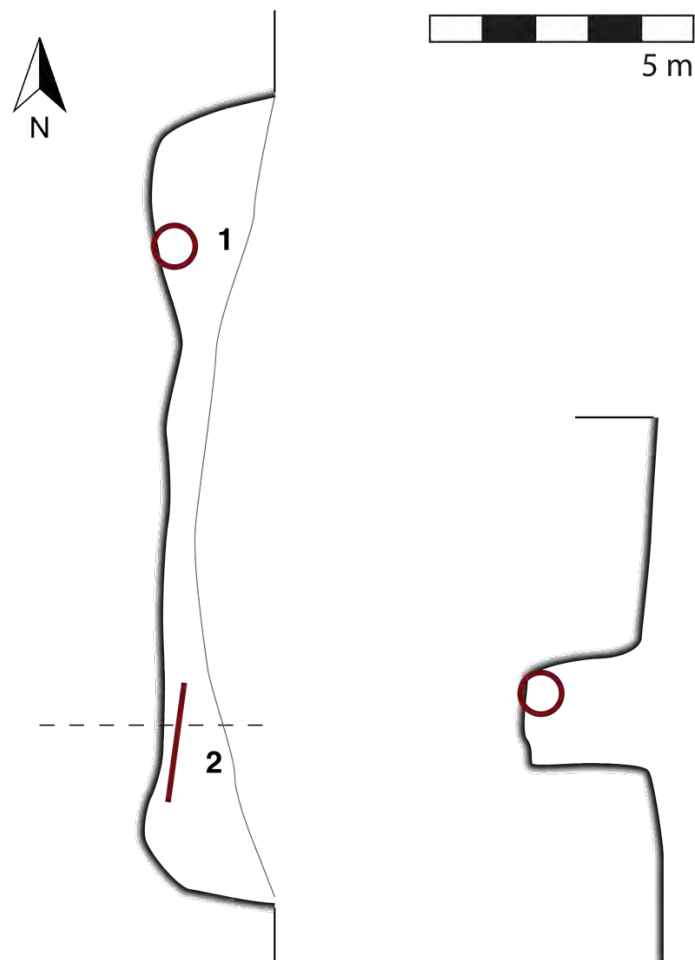
Comarca: La Litera.

Localización: el abrigo se sitúa en la margen derecha del Noguera Ribagorzana, junto a la presa del canal de Piñana. Se abre en mitad del paredón calizo que marca el final del tramo más encajonado del río, antes de discurrir por tierras llanas. Desde el abrigo se obtiene una perfecta panorámica de este tramo del barranco: aguas arriba se puede observar la pantalla de la presa, que actualmente impide divisar la Punta de la Malera, donde se ubica la Cueva de los Huesos con materiales de la Edad del Bronce (Montes *et al.*, 2006); aguas abajo se domina un amplio territorio en el valle abierto. Existe igualmente control visual sobre los abrigos decorados de la elevación de Monderes, en la margen opuesta del río.

Altitud: 340

Orientación: este.

Descripción del abrigo: El abrigo se encuentra en una localización espectacular, colgado a 30 m sobre la base del farallón rocoso y a unos 50 m sobre el cauce del río. Presenta un amplio desarrollo longitudinal pero apenas tiene 2 m de profundidad máxima y se abre en una pared prácticamente vertical. Para acceder al mismo contamos con la ayuda del espeleólogo y escalador Gabriel Plana, y durante las tareas de documentación hubimos de permanecer asegurados en todo momento.



Descripción de las pinturas: En este abrigo hemos distinguido dos sectores. El primero se sitúa en la parte derecha de la oquedad (norte) y está integrado únicamente por dos figuras, una de tipo abstracto y un antropomorfo. Este último se encuentra afectado por la instalación de una placa de seguro de escalada. El sector 2 se ubica en el extremo sur de la cavidad y comprende 17 figuras en un espacio de apenas 1,5 m de anchura por 0,7 m de

altura. El soporte se encuentra bastante ennegrecido en esta zona. Además, buena parte de las pinturas se sitúan sobre una gruesa capa de concreción de calcita, que presenta la forma de una superficie granulada. Todo ello dificultó la observación de los motivos. Hemos distinguido dos paneles basándonos en la disposición de los las figuras y la unidad cromática entre ellas. Los motivos del panel 2 están realizados en color rojo oscuro y aparecen agrupados y según una cierta ordenación vertical. Las figuras que integran el panel 3, ubicadas a la derecha del panel 2, están pintadas en un color anaranjado claro y parecen seguir una disposición en serie horizontal. Por otra parte, los motivos del panel 3 son básicamente abstractos (escaleriformes y un óvalo listado en el interior), mientras que en el panel 2 observamos motivos de tipo figurativo. La presencia de varios cuadrúpedos en la parte izquierda, en disposición vertical, y varios antropomorfos dispuestos en fila horizontal, en la parte inferior, hace pensar en la existencia de un componente escénico. No obstante, la mala conservación del grupo y la existencia de algunos motivos inidentificables impiden realizar mayores precisiones.

Sector 1

Panel 1

U.G.1: Motivo antropomorfo esquemático, pintado en rojo. Únicamente se conserva la mitad superior, ya que la parte baja se encuentra perdida como consecuencia de un desconchado, probablemente provocado al intentar colocar una chapa de escalada, que finalmente se ubicó algunos centímetros a la derecha.



U.G.2: Motivo abstracto integrado por un trazo vertical, cruzado en la parte media por otro horizontal, que se prolonga hacia la izquierda.

Medidas: 15,3 cm altura; 8,7 cm anchura; 2 cm de grosor de trazo.



Sector 2

Panel 2

U.G.3: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, en disposición vertical. Está formado por tronco recto y dos patas por par, orientadas hacia la izquierda. En la parte inferior el trazo correspondiente al tronco se curva hacia la izquierda, pudiendo figurar cuernos o cola. No obstante, resulta difícil determinar si la parte de la cabeza está orientada hacia arriba o hacia abajo.

Medidas: 15 cm altura; 6,4 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Motivo complejo integrado por un posible zoomorfo y una figura cuadrangular con compartimentaciones internas. Interpretamos como cuadrúpedo la figura situada en la parte izquierda, formada por un vástago vertical, terminado en dos trazos en forma de "Y", orientados hacia arriba, y un tercero curvado hacia atrás, que interpretamos como cuernos y oreja, respectivamente; no obstante, presenta siete trazos cortos, orientados hacia la derecha, a modo de patas. En la parte derecha, un motivo rectangular con los lados cortos arriba y abajo, con cinco trazos horizontales y uno vertical que lo dividen internamente.

Medidas: 19 cm altura; 17 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.5: Mancha informe de tendencia triangular. Se encuentra muy afectada por el ennegrecimiento del soporte y parcialmente velada por una concreción calcítica, por lo que no se puede descartar que formase parte de un motivo más complejo que hoy no podemos apreciar.



U.G.6: Cuadrúpedo indeterminado, de tipo esquemático y en disposición vertical. Presenta un tronco recto, engrosado en el extremo inferior a modo de cabeza, y dos patas por par, orientadas hacia la izquierda. De la zona de la cabeza parte un trazo vertical, cruzado por otros dos horizontales orientados hacia la derecha;

podría interpretarse como la figuración de una cornamenta, para la que no conocemos paralelos exactos; o bien como un segundo cuadrúpedo, con sólo dos patas por par, orientadas a la derecha, a diferencia del resto de cuadrúpedos del panel, con excepción de la U.G.4.

Medidas: 14 cm altura; 11,9 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, en disposición vertical. Presenta tronco recto y dos patas por par, agrupadas de dos en dos. La pata delantera se prolonga por encima del tronco, figurando quizá una oreja; otro trazo corto dirigido hacia arriba podría figurar la segunda oreja, y un tercer trazo largo y orientado hacia abajo, un posible cuerno.

Medidas: 12 cm altura; 7,7 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Cuadrúpedo indeterminado en disposición vertical. Únicamente se conserva un tronco recto y cuatro trazos a modo de patas, estando las dos de la parte inferior muy desvaídas.

Medidas: 9,8 cm altura; 7,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



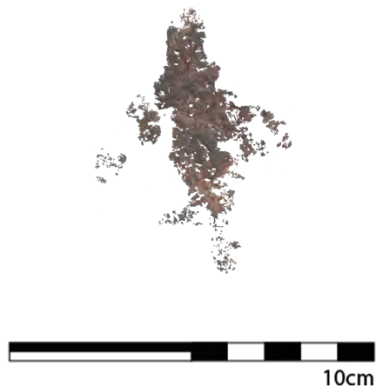
U.G.9: La interpretación de este motivo se antoja muy compleja: hemos optado por clasificarlo como un antropomorfo asociado a un objeto indeterminado, formado por un trazo central a modo de cabeza, tronco y sexo, y dos trazos rectos horizontales figurando brazos y piernas. Lo consideramos antropomorfo por

analogía con los otros dos que se encuentran a su derecha; se contempló la posibilidad de catalogarlo como cuadrúpedo, con las patas orientadas hacia la izquierda y portando algún tipo de objeto sobre el lomo, pero su morfología difiere de la del resto de cuadrúpedos del grupo, bastante homogénea. El objeto, situado en la parte derecha, presenta forma de huso, con varios trazos internos, que no sabemos cómo interpretar.

Medidas: 14,8 cm altura; 12,3 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.

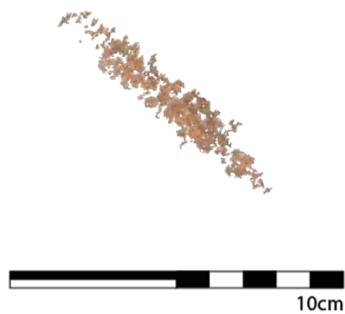


U.G.10: Motivo antropomorfo de tipo esquemático, incompleto por la pérdida de pigmento y afectado por el ennegrecimiento del soporte. Está formado por un trazo central, grueso, extremidades superiores en forma de arco y piernas apenas visibles, en cruz. El trazo del tronco se prolonga por debajo de las extremidades inferiores.



U.G.11: Barra dispuesta en oblicuo, inclinada hacia la izquierda, realizada en color anaranjado.

Medidas: 5,5 cm altura; 6,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.12: Motivo antropomorfo de tipo esquemático, incompleto por la pérdida de pigmento y afectado por el ennegrecimiento del soporte. Está formado por un trazo central, extremidades superiores en forma de arco, y piernas en cruz. Bajo el antropomorfo aparece un motivo en forma de "T", con el brazo derecho prolongado hacia arriba, en contacto con la pierna del antropomorfo.

Medidas: 13.5 cm altura; 11.9 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.13: Motivo rectangular, con los lados cortos arriba y abajo, y dos trazos horizontales que lo dividen internamente. A su derecha, un trazo vertical con los extremos doblados hacia la izquierda.

Medidas: 13,7 cm altura; 13,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.

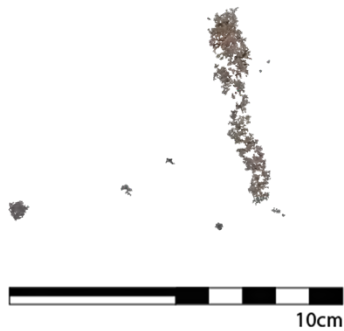
Medidas: 13,7 cm altura; 13,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



Panel 3

U.G.14: Barra vertical, en color rojo oscuro, acompañada de pequeñas manchas informes.

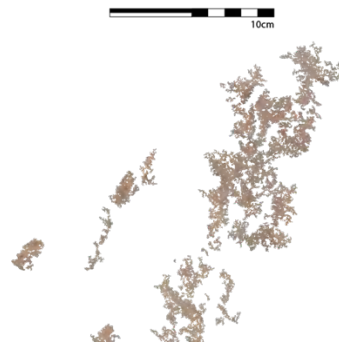
Medidas: 5,9 cm altura; 1,7 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.15: Motivo escaleriforme, en disposición oblicua. Está formado por dos trazos longitudinales y nueve transversales.

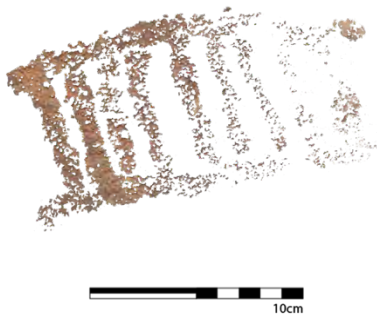
Medidas: 10,5 cm altura; 17 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.

U.G.17: Mancha informe.



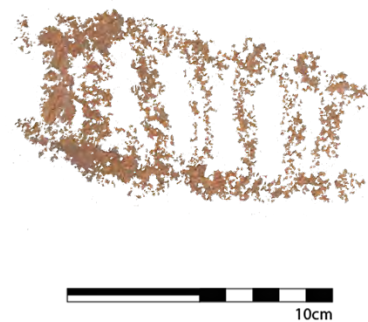
U.G.18: Escaleriforme en disposición horizontal, con dos trazos longitudinales y siete transversales.

Medidas: 7,2 cm altura; 13,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.16: Motivo ovalado, con cuatro trazos verticales que lo dividen internamente.

Medidas: 7,4 cm altura; 11 cm anchura; 0,7 cm de grosor de trazo.



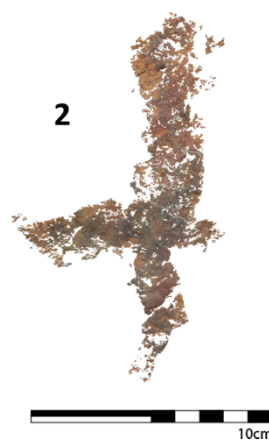
U.G.19: Motivo complejo integrado por un escaleriforme horizontal en la parte inferior, formado por dos trazos longitudinales y ocho barras verticales. El trazo inferior presenta un engrosamiento en la parte derecha, de forma semicircular. En la parte superior del escaleriforme se aprecian tres barras verticales en la parte derecha, y un posible antropomorfo de tipo golondrina en la parte izquierda, cuyo brazo derecho se encuentra afectado por un desconchado.



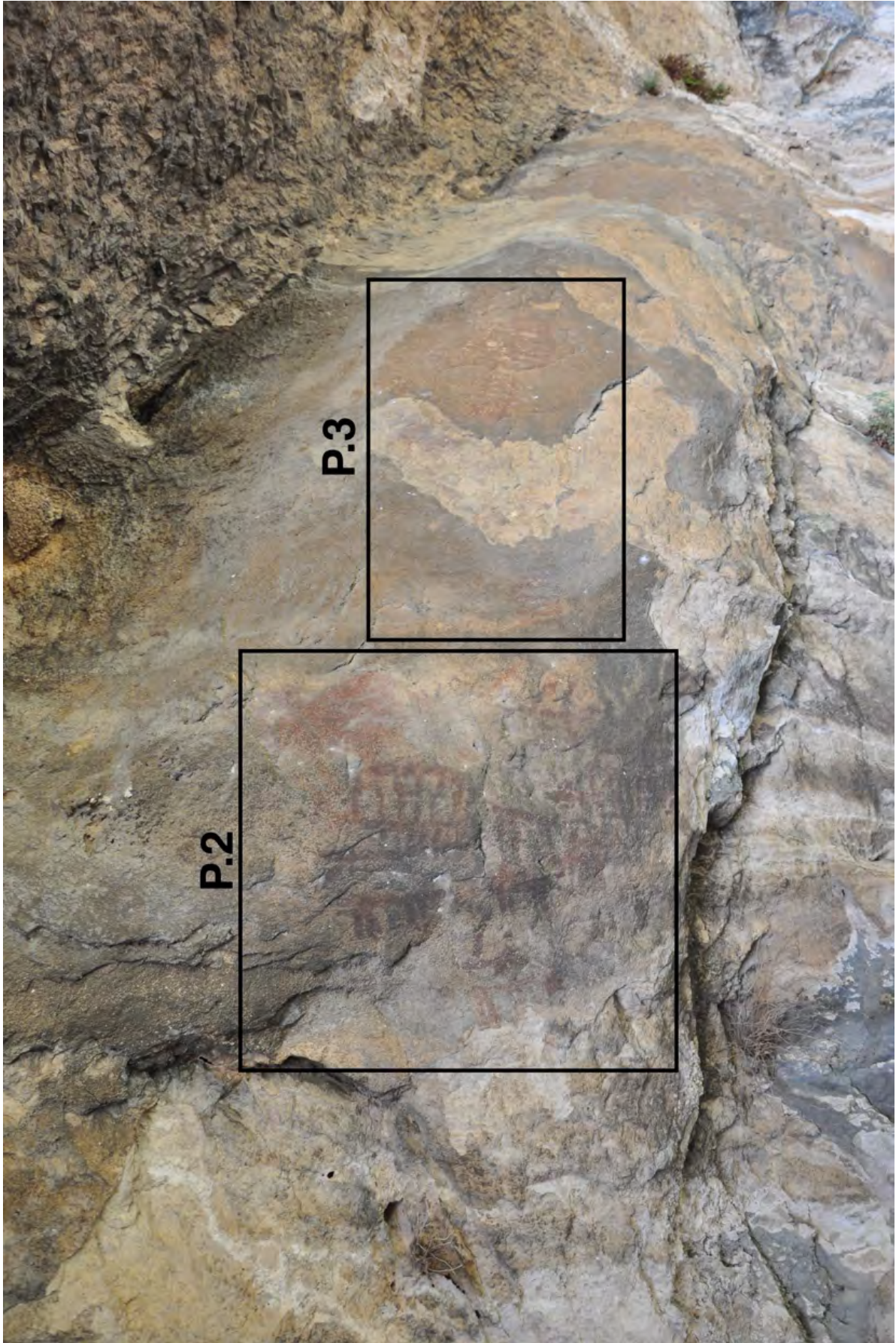
Medidas: 16,3 cm altura; 13,9 cm anchura;
0,8 cm de grosor de trazo.



Sector 1. Figura 1.



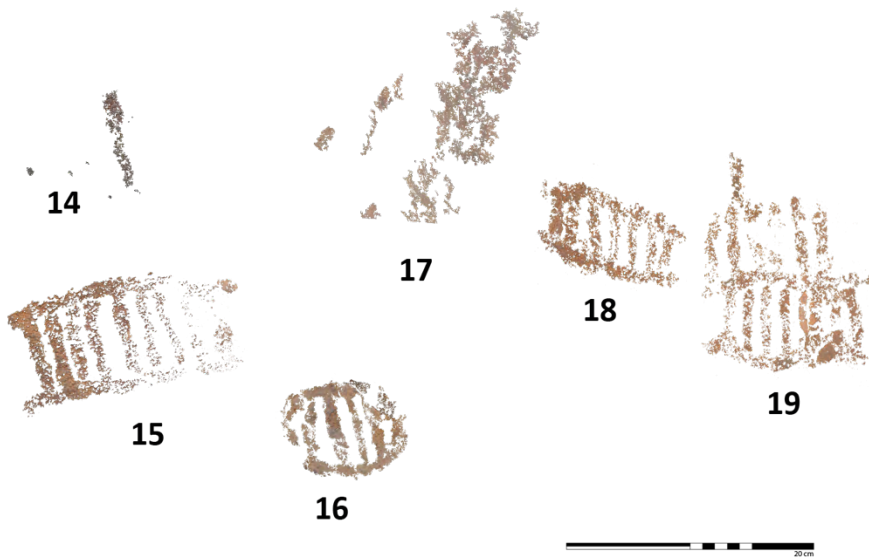
Sector 1. Figura 2.



Sector 2.



Sector 2. Panel 2.



Sector 2. Panel 3.

PAS DE LA SABINETA/

SANTA ANA 2



Vista general del afloramiento donde se ubica el abrigo e indicación de la zona pintada.

Término municipal: Castillonroy.

Comarca: La Litera.

Localización: se ubica en la margen derecha del Noguera Ribagorzana, en la parte media de la elevación rocosa que marca el punto de máximo estrechamiento del barranco. Está situado justo frente a Monderes I y a escasa distancia de Santa Ana 1, que se localiza aguas abajo. El acceso resulta sencillo, partiendo del fondo del barranco y siguiendo la base del farallón desde la parte norte de la elevación. Se abre a unos 20 m por encima del cauce.

Altitud: 380

Orientación: este.

Descripción del abrigo: Presenta un gran desarrollo longitudinal pero apenas excede el metro de profundidad. Presenta unas paredes con una superficie muy irregular.

Descripción de las pinturas: A pesar de tratarse de un abrigo de amplias dimensiones y fácil acceso, el yacimiento se muestra exiguo en cuanto a representaciones gráficas. Las pinturas se concentran en la parte izquierda del abrigo (sur), y presentan diferencias técnicas y cromáticas entre sí. El motivo bilobulado cuenta con paralelos en el yacimiento de Monderes I, situado justo enfrente, coincidiendo también con el punto de mayor estrechamiento del barranco.

Panel 1

U.G.1: Antropomorfo bilobulado, formado por un vástago central, un trazo circular para los brazos y otro de menor tamaño para las extremidades inferiores. En la parte de arriba del antropomorfo se aprecian dos ángulos con el extremo apuntado hacia arriba. La figura se encuentra afectada por una concreción calcítica, especialmente en la parte superior.

Medidas: 18,4 cm altura; 8,6 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



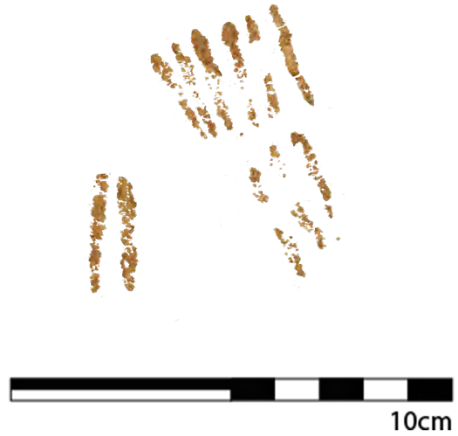
U.G.2: Posible representación antropomorfa, en color rojo anaranjado, de la que sólo se conserva el trazo correspondiente al tronco y el brazo derecho, en ángulo y orientado hacia arriba.



Panel 2

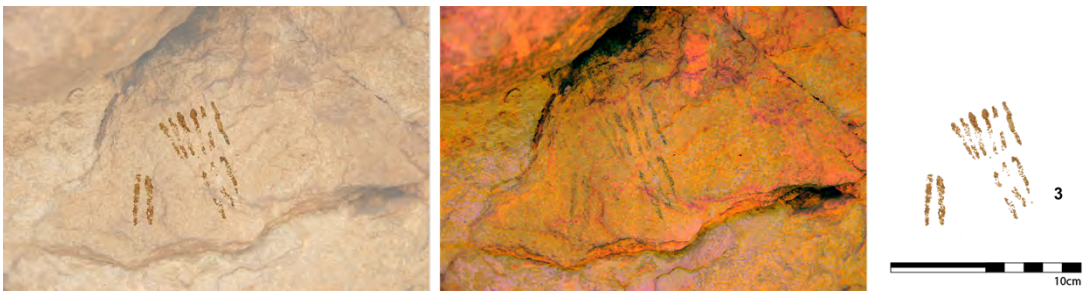
U.G.3: Agrupación de pequeños trazos finos y pintados en negro, distribuidos en tres series de trazos paralelos, de 6 (arriba), 2 (abajo izquierda) y 3 (abajo derecha). Algunos de los trazos parecen terminar en forma lanceolada.

Medidas: 6,5 cm altura; 5,7 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.





Vista general de las pinturas.



Detalle del Panel 2, U.G.3.

MONDERES



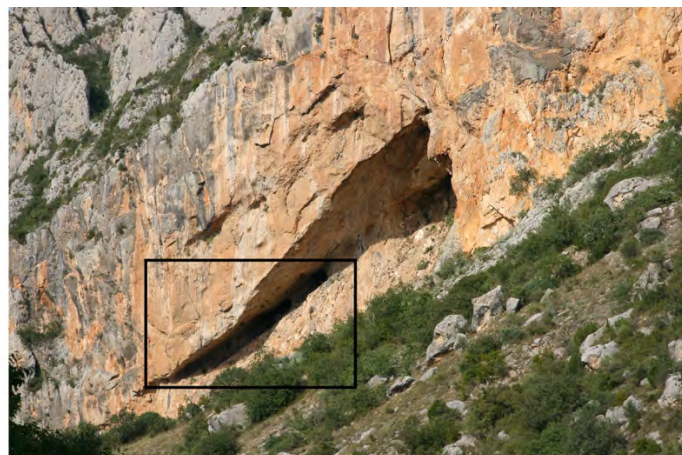
Vista general de la elevación de Monderes, con indicación de los abrigos pintados.

Término municipal: Castillonroy.

Comarca: La Litera.

Localización: La elevación de Monderes se erige sobre la margen izquierda del Noguera Ribagorzana, coincidiendo con el punto de mayor estrechamiento del barranco y flanqueando la presa del Canal de Piñana. Los abrigos decorados se distribuyen en dos barrancos subsidiarios, paralelos entre sí y de corto recorrido. Monderes I a III se sitúan en el primer barranco y Monderes IV en el segundo, situado aguas abajo. Todos ellos se abren al sur.

MONDERES I



Vista general del afloramiento rocoso y detalle de la boca del abrigo, con indicación de la zona pintada.

Altitud: 360

Orientación: suroeste.

Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo de amplio desarrollo longitudinal, que alcanza los 30 m de apertura en la boca, 8 m de profundidad máxima y una visera que sobresale hasta los 12 m. No obstante sus grandes dimensiones, presenta un suelo muy irregular y con una pendiente muy pronunciada, y el espacio aparece compartimentado en varios lóbulos. Las grafías se distribuyen en 7 paneles ubicados en dos oquedades; la primera alcanza los 8 m de longitud y otros 8 m de profundidad máxima y alberga dos paneles; la segunda es un poco menor, con 5,6 m de longitud y 7,8 m de profundidad, si bien concentra el grueso de las representaciones.

Situado en la parte baja del barranco, es bien visible y accesible desde el Noguera Ribagorzana. Las paredes se encuentran muy degradadas debido al ennegrecimiento natural del soporte, así como a la presencia de numerosos grafitis y rayaduras contemporáneos. Por otra parte, se observan algunas placas de seguro de escalada -se trata de una zona donde la práctica de este deporte se realiza de forma intensiva-, pero ninguna afecta a las pinturas.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se distribuyen en dos de los lóbulos en que se divide el abrigo. Las grafías muestran una gran diversidad técnica, estilística y cromática. Hemos distinguido 7 paneles, distribuidos a lo largo de todo el espacio. En la primera cavidad se localizan dos de ellos: el primero presenta dos grupos, en primer lugar una serie de trazos negros de tipo lineal, apenas visibles por estar cubiertos por una veladura calcítica. Aparece una composición semejante en el segundo lóbulo, también ocupando la pared sudoeste. El segundo grupo está formado por tres motivos pintados en rojo, que identificamos como

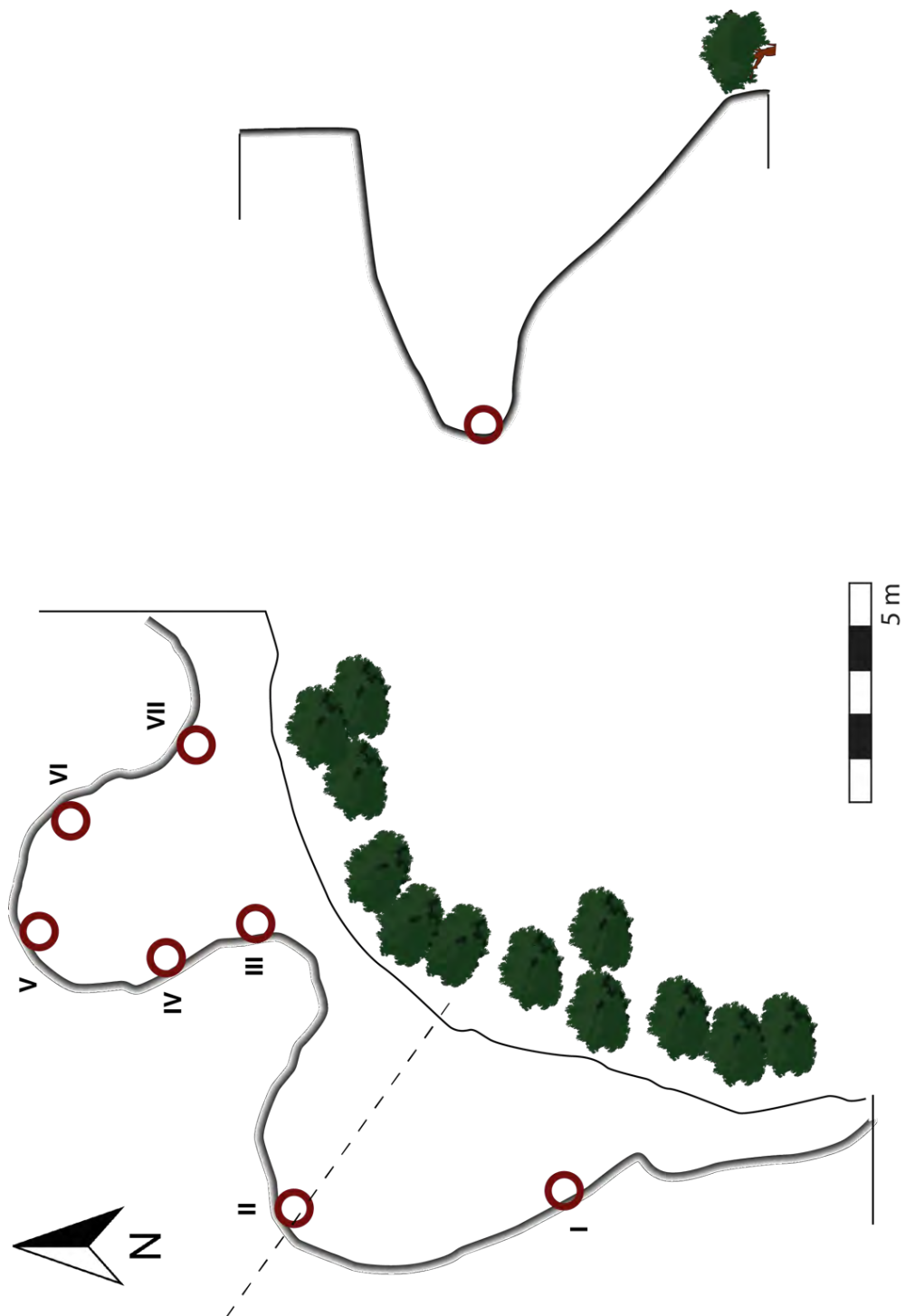
antropomorfos en dos casos y como otro posible el tercero. El panel 2 ocupa la pared del fondo de la cavidad y comprende un único motivo, muy enmascarado por el ennegrecimiento del soporte y apenas visible en la actualidad. M. Bea identificó la representación como un arquero levantino, única representación de este tipo en el conjunto (Bea *et al.*, 2016).

En la segunda cavidad se localizan los restantes paneles: el panel III comprende el conjunto de trazos lineales en negro al que nos hemos referido más arriba; el panel IV está integrado por una mancha roja informe, de grandes dimensiones; el panel V ocupa la parte más profunda del entrante rocoso y cuenta con dos motivos. Uno de ellos responde al tipo polilobulado, del que encontramos un paralelo en el abrigo de Pas de la Sabineta, situado justo enfrente, en la margen opuesta del río. En este punto el soporte se encuentra muy ennegrecido y el pigmento es apenas visible, de modo que indicamos la posibilidad de que aparezcan nuevos motivos en caso de efectuar la limpieza del abrigo. El panel VI es una simple mancha anaranjada, sobre la cual tuvimos dudas en cuanto a su origen antrópico o natural. Nuevamente la mala conservación del soporte impidió realizar mayores precisiones. El panel VII se sitúa en el límite de la cavidad, sobre una pared prácticamente vertical, lo cual complicó las tareas de documentación. Se trata del panel con mayor complejidad del abrigo, y en el cual encontramos tres grupos de motivos: en primer lugar, un conjunto de figuras que interpretamos como representaciones antropomorfas de distintos tipos. Se distinguen bilobulados y antropomorfos de “tipo golondrina”, si bien esta identificación no puede extenderse con seguridad a todos los motivos del grupo, debido a la mala visibilidad de las pinturas. La parte central superior del panel está ocupada por un antropomorfo esquemático en negro, con extremidades inferiores en ángulo y brazos en cruz. Finalmente, en la parte derecha encontramos un grupo de representaciones de manos en positivo, en número difícil de determinar debido a la mala conservación del pigmento.

Algunos tipos figurativos singularizan esta estación con respecto al repertorio conocido en los restantes abrigos oscenses, como la representación de un polilobulado, que sí cuenta con paralelos en el núcleo leridano de la comarca de La Noguera. También las representaciones de manos cuentan con el paralelo más cercano en el abrigo del Bubu (Arén), aguas arriba en el Noguera Ribagorzana, pero no encontramos figuraciones similares hacia el oeste.

Ningún elemento nos permite definir un componente escénico. Más bien al contrario, las diferencias cromáticas y técnicas hacen pensar en una acumulación de motivos. La falta de unidad estilística en el abrigo lo individualiza con respecto a las principales estaciones del núcleo de Santa Ana, Les Coves de Baldellou y Santa Ana 1. En estos abrigos, la unidad estilística, técnica e incluso cromática y la estrecha relación espacial entre las figuras, nos

sugieren la representación de composiciones, quizá con carácter escénico. Por el contrario, la heterogeneidad observada en Monderes I no permite suponer la existencia de un componente narrativo.



Panel I

El panel se ubica en la pared izquierda de la primera oquedad, a la que se accede salvando un pequeño desnivel.

U.G.1: Serie de trazos finos, lineales, de tendencia geométrica en algunos casos, así como algunos motivos subcirculares unidos por líneas rectas, todos ellos realizados en negro y empleando el colorante a modo de lápiz. El gran desarrollo de las concreciones calcáreas en esta parte del panel ha impedido realizar un calco adecuado de las representaciones, tarea para la cual sería necesario el recurso a técnicas alternativas. La presencia de concreciones nos indica que no se trata de motivos elaborados recientemente, si bien las convenciones estilísticas y la técnica empleada parecen indicar que los trazos no se adscriben al estilo esquemático. En cualquier caso, este tipo de motivos no es raro en los paneles con arte esquemático. El yacimiento de Aparets II en la comarca vecina de La Noguera presenta, junto a motivos más habituales, una figura ramiforme realizada en negro y con trazo muy fino (Castells i Camp (1990), Vol. I, fasc. 4: 8, fig. 7).

U.G. 2: Restos inidentificables.



U.G. 3: Posible antropomorfo esquemático, de brazos en arco. Está integrado por un trazo vertical y grueso, muy difuminado en la parte inferior, y un trazo curvado hacia abajo a modo de brazos, apenas visible en el lado izquierdo. Medidas: 14 cm altura; 5,4 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G. 4: Antropomorfo de tipo "golondrina", cuyo tronco presenta un ligero engrosamiento en la parte inferior.

Medidas: 11 cm altura; 3 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



Panel II

U.G.5: En la zona más profunda de este primer lóbulo del abrigo se ubica una única figura pintada, ocupando un pequeño entrante en la roca. Se trata de la que hemos interpretado como arquero de tendencia levantina, la única figura del conjunto y de todo el núcleo de Santa Ana que puede adscribirse a este estilo y a la que se ha hecho referencia de forma más extensa en otra publicación (Bea *et al.*, 2016). Se trata de una figura de gran desarrollo longitudinal -alcanza los 83 cm de longitud-, con cabeza redondeada y extremidades inferiores apenas esbozadas, si bien esta última característica podría responder al ennegrecimiento del soporte. Carece de todo detalle anatómico, aunque cabe destacar la representación individualizada de las flechas. Se trata de algo bastante excepcional en el arte

levantino y que podría ofrecer información de tipo cronocultural.

Medidas: 86 cm altura; 31 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



Panel III

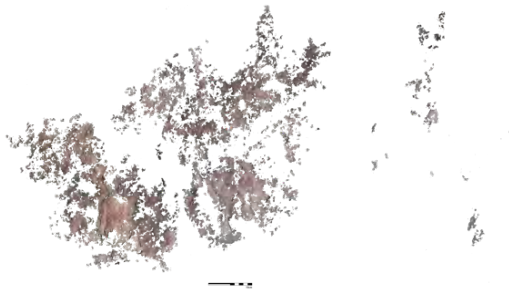
Este panel se encuentra en un punto del abrigo bastante expuesto, zona de tránsito entre las dos oquedades decoradas.

U.G.6: Las graffias se distribuyen en dos grupos, separados entre sí 80 cm. Se trata de trazos muy finos (0,3 cm de grosor) dispuestos horizontal y verticalmente en el interior de un rebaje natural en la roca. No parecen formar ninguna figura reconocible; sólo uno de los motivos responde a la tipología de ramiforme. En cuanto a la técnica empleada, las graffias podrían compararse a la Figura 1, si bien en este caso los trazos no aparecen cubiertos por la precipitación calcárea.



Panel IV

U.G.7: En la pared oeste de la segunda oquedad, se encuentra una gran mancha de pigmento rojo de grandes dimensiones, muy embebido en el soporte rocoso, que no parece responder a ningún tema reconocible. No obstante, creemos reconocer algunas digitaciones en el interior de la mancha, realizadas en pigmento rojo intenso que destaca sobre el fondo.



Panel V

Este panel se ubica en la zona más profunda de la segunda oquedad, en su parte izquierda. El soporte se encuentra especialmente degradado en este punto, de modo que la documentación del grupo resultó problemática.

U.G.8: Motivo subcircular, pintado en rojo, abierto en su parte derecha y con pequeños trazos radiados hacia el interior y uno que se prolonga hacia el exterior. Parte de la figura y su entorno parecen haber sido repicados. Por otra parte, pueden distinguirse algunas digitaciones y manchas de color en la parte superior de la figura, todas ellas visibles con dificultad.



U.G.9: 80 cm a la derecha de la figura 7 se pintó un polilobulado rojo, formado por un vástago central dispuesto en forma vertical, atravesado por varias formas circulares, dos en la parte inferior y una tercera en la superior, si bien su número resulta difícil de determinar dado el mal estado de conservación de la figura. El paralelo formal más cercano lo encontramos en el abrigo de Pas de la Sabineta, ubicado frente a Monderes, en la orilla opuesta del Noguera Ribagorzana. Asimismo, una de las figuras del panel VII de este abrigo responde a esta tipología.

Medidas: 28,9 cm altura; 6,6 cm anchura;
1,2 cm de grosor de trazo.



Panel VI

U.G.10: En la parte derecha de la zona más profunda de la segunda cavidad se encuentra una mancha de color naranja de forma alargada y dispuesta verticalmente. No descartamos que se trate de una mancha de origen natural.



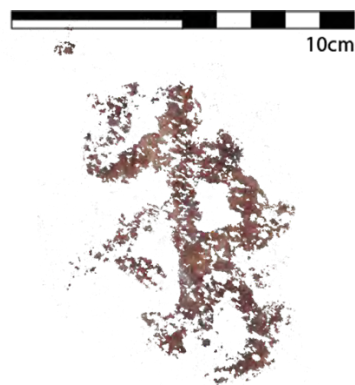
Panel VII

En un lienzo de 2,5 m de anchura y 1,98 m de altura situado en el extremo este de la segunda oquedad se disponen tres grupos de figuras.

Grupo 7.1: Serie de seis figuras, realizadas con pigmento rojo anaranjado.

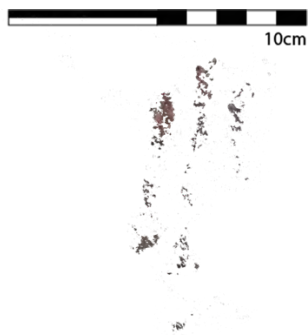
U.G.11: Antropomorfo formado por un vástago central y varios trazos circulares a ambos lados del mismo.

Medidas: 8,8 cm altura; 6 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



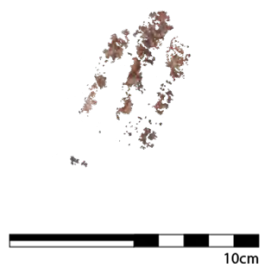
U.G.12: Antropomorfo de tipo “golondrina”. Se trata de una figura muy mal conservada, formada únicamente por tres trazos paralelos, de los cuales el central sobresale por la parte superior. Lo interpretamos como un antropomorfo de tipo “golondrina” por analogía con la figura 13, mejor conservada y en la que sí parecen haberse representado las extremidades superiores mediante un trazo curvo, con los extremos apuntando hacia abajo.

Medidas: 9,2 cm altura; 4 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



U.G.13: Antropomorfo de tipo “golondrina”, formado por un trazo recto a modo de cabeza y tronco y extremidades superiores figuradas mediante un trazo curvo, con los extremos apuntando hacia abajo.

Medidas: 5,7 cm altura; 4,3 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.



U.G.14: Trazo vertical engrosado en la parte superior derecha mediante un trazo subcircular. Si atendemos a las restantes figuras del grupo, cabría pensar que se trata de un antropomorfo, si bien el motivo se encuentra muy degradado.



U.G.15: Restos de un posible antropomorfo de tipo “golondrina”. Tres trazos paralelos, muy deteriorados, que interpretamos como antropomorfo por analogía con la figura 13.



U.G.16: Antropomorfo formado por dos círculos atravesados por un vástago central. Encontramos otro polilobulado en el propio abrigo (U.G.9), y el ya mencionado de Pas de la Sabineta, formalmente muy semejante al que nos ocupa.

Medidas: 7,4 cm altura; 5 cm anchura; 0,9 cm de grosor de trazo.



Grupo 7.2: Situado 60 cm a la derecha del grupo 7.1.

U.G.17: Antropomorfo realizado en negro, formado por un largo trazo vertical para figurar el tronco y la cabeza, ésta última muy degradada y de difícil

delimitación; dos trazos cortos y de menor grosor representando las piernas y un trazo horizontal a modo de brazos. La extremidad superior izquierda del personaje aparece engrosada en la parte terminal, quizá figurando algún objeto. No hemos encontrado paralelos exactos para este antropomorfo, aunque nos recuerda a algunas figuras de Barranc del Salt y Racó de Gorgori (Torregrosa, 1999, Vol. II: Barranc del Salt, Abrigo VI, Panel 1: Figs. 6 y 7; y Racó de Gorgori, Abrigo I, Panel 1: Fig. 6). Medidas: 17,5 cm altura; 9,7 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



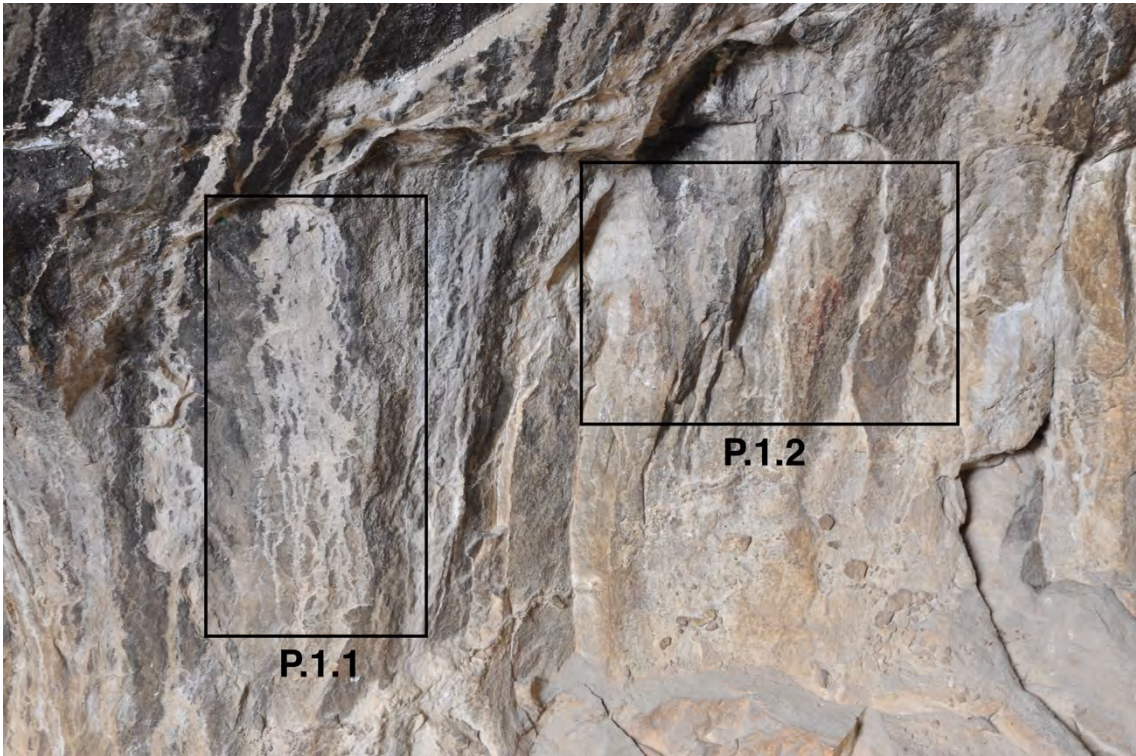
Grupo 7.3

U.G.18: Grupo de motivos realizados en pigmento rojo anaranjado, formados cada

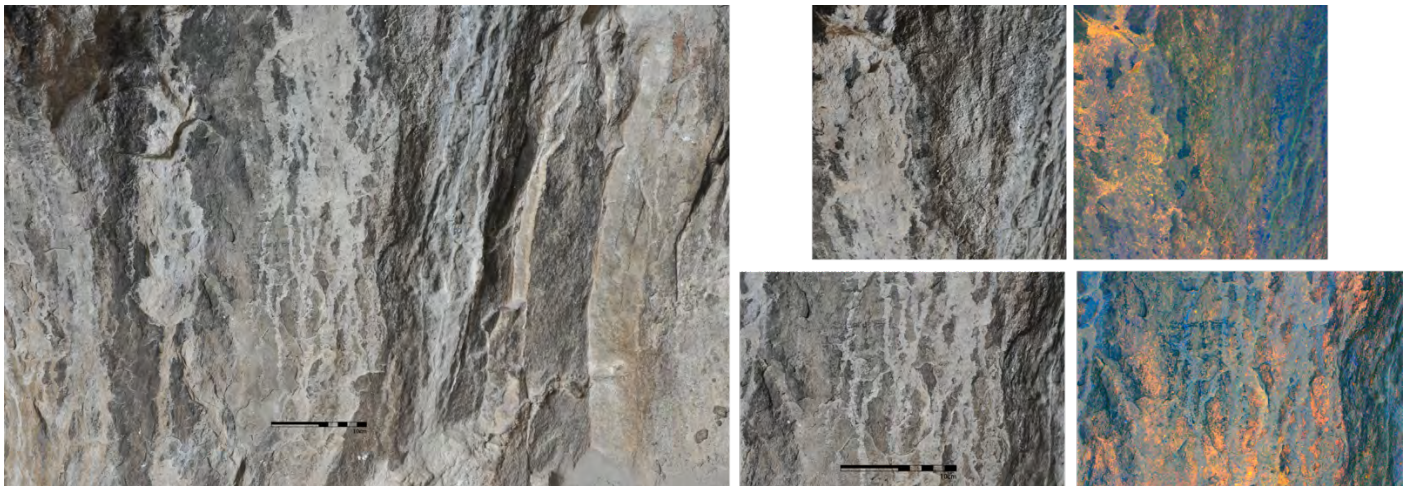
uno por un trazo dispuesto en horizontal acompañado de varios trazos perpendiculares situados en la parte superior –normalmente en número de cuatro-. Creemos que podría tratarse de representaciones de manos, si bien no es un motivo habitual en el Arte Esquemático. Pueden individualizarse hasta ocho motivos, aunque se conservan multitud de trazos muy degradados que probablemente formarían figuras semejantes a las descritas.

Medidas: 50 cm altura; 32,7 cm anchura; 0,6 cm de grosor de trazo.

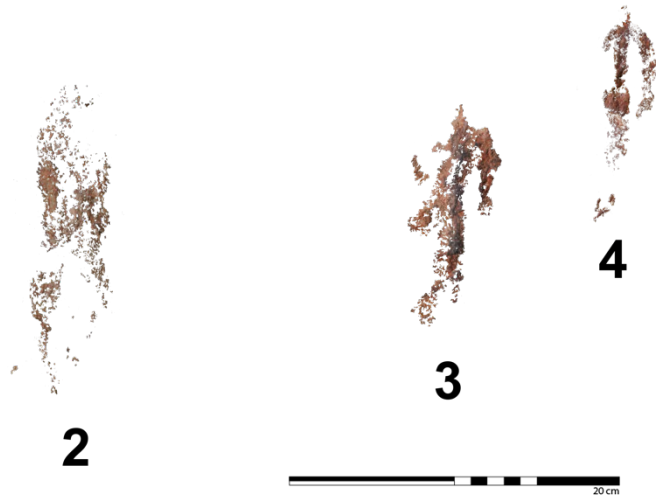




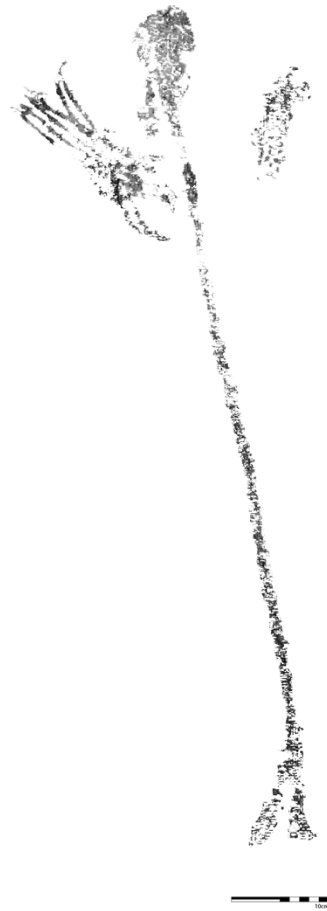
Panel I.



Panel I.1.



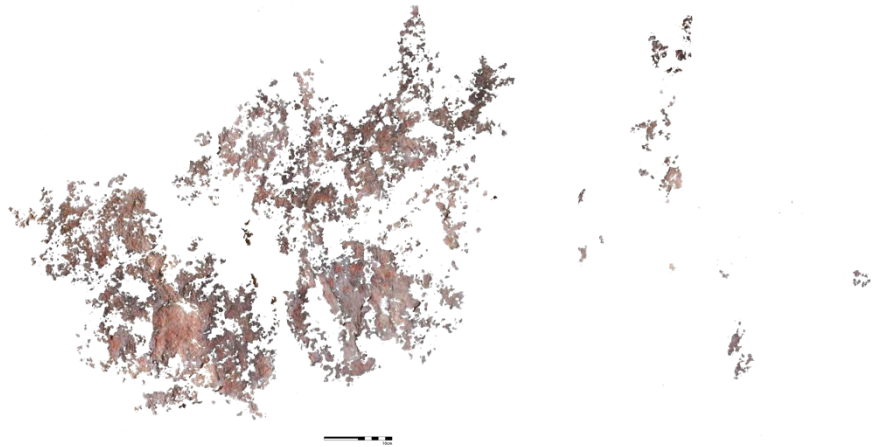
Panel I.2.



Panel II (calco de M. Bea).



Panel III.



Panel IV.



8



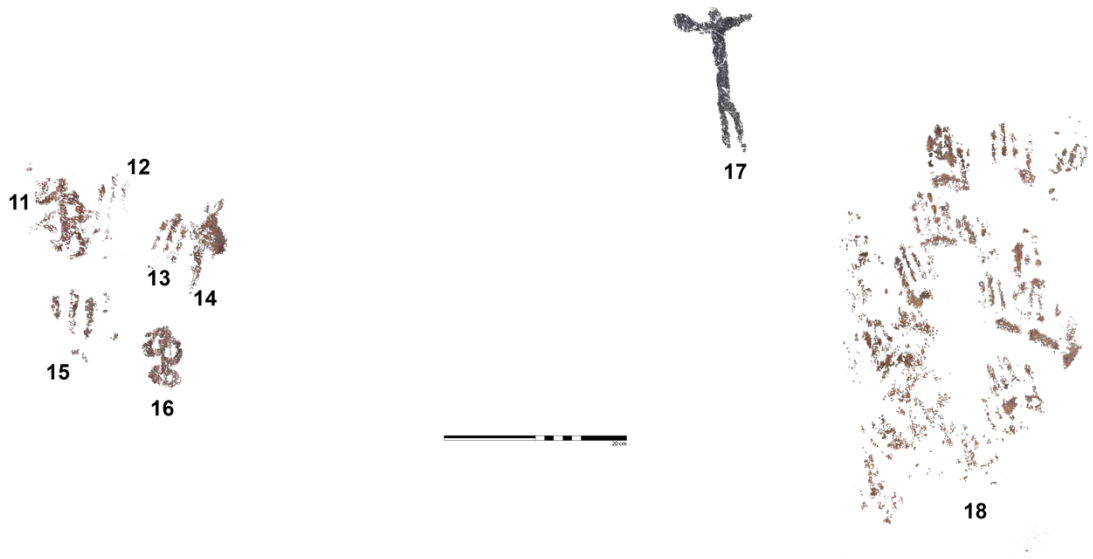
9



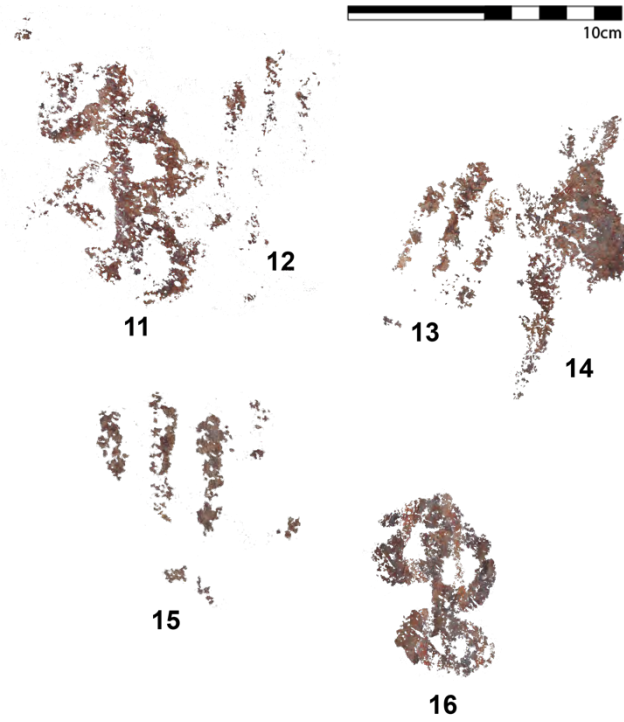
Panel V.



Panel VI.



Panel VII.



Panel VII.1.

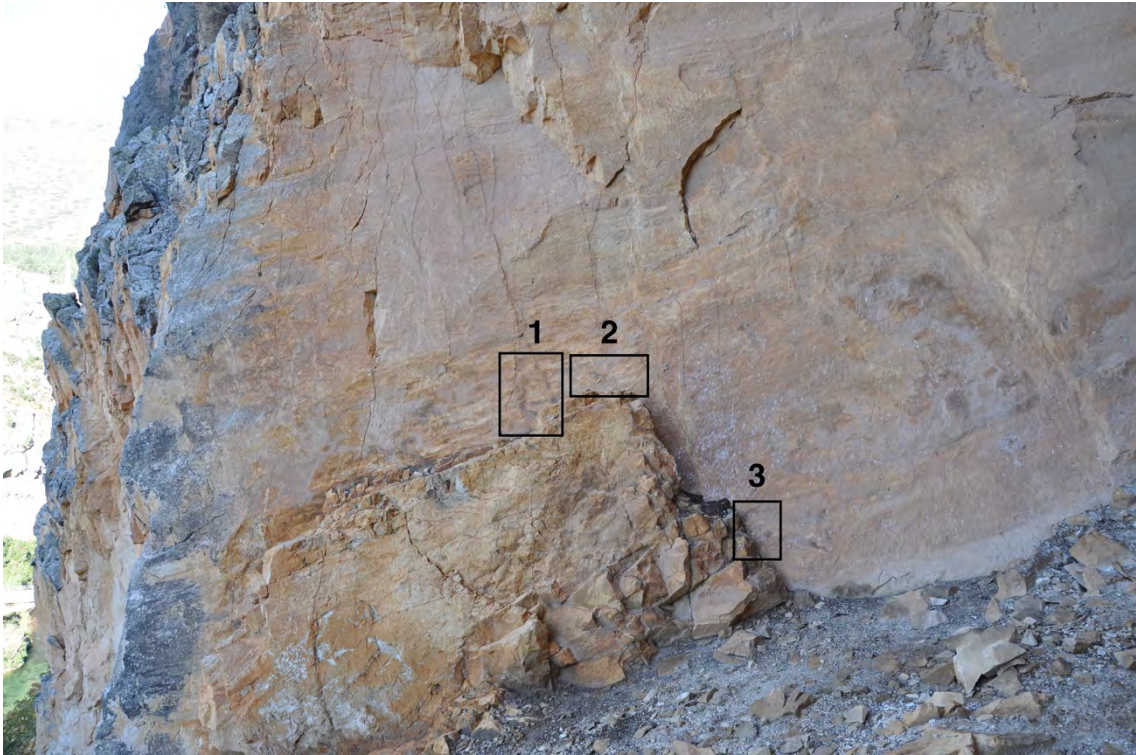


Panel VII.2.



Panel VII.3.

MONDERES II



Vista general del panel e indicación de la situación de las pinturas.

Altitud: 380

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: se trata de un entrante de grandes dimensiones abierto en el farallón rocoso, en la parte media del barranco.

Descripción de las pinturas: Los restos de pintura se localizan sobre una amplia pared vertical, orientada al este. Se trata de restos de pigmento rojo oscuro, muy degradados y en los que no se ha podido distinguir ninguna figura reconocible.

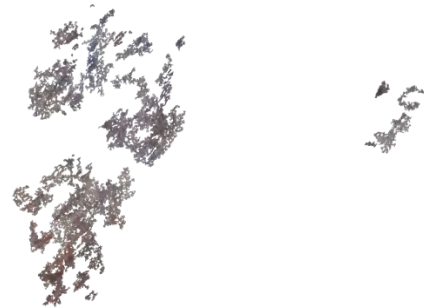
U.G.1: Restos inidentificables.



U.G.2: Restos inidentificables.



U.G.3: Restos inidentificables.



MONDERES III

Altitud: 400

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Monderes III es apenas un pequeño nicho abierto en el paredón rocoso, en la parte alta del barranco.

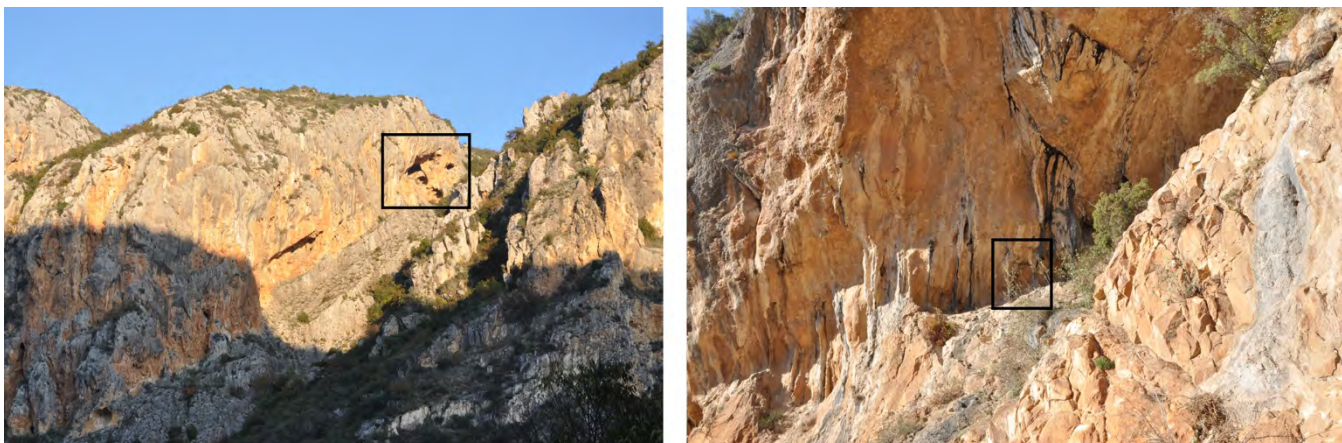
Descripción de las pinturas: Se localizaron algunas manchas de pigmento rojo, restos informes de poca entidad pero que fueron catalogados dado el contexto en que se ubican, rodeados de manifestaciones esquemáticas.

U.G.1: Mancha informe.



Detalle de los restos de pigmentos encontrados en el abrigo.

MONDERES IV



Vista general del afloramiento rocoso, con indicación de la situación del abrigo; y detalle del abrigo, con indicación del panel pintado.

Altitud: 457

Orientación: sur.

Descripción del abrigo: Se trata de un abrigo de grandes dimensiones, abierto en la parte alta del barranco. Presenta un suelo muy irregular, con multitud de alturas diferentes.

Descripción de las pinturas: A pesar de las amplias dimensiones de la cavidad, las pinturas se concentran en un pequeño sector sobre una plataforma en la pared oeste. El único contenido pictórico consiste en multitud de digitaciones y un cruciforme, todos ellos realizados en negro. En dos casos las digitaciones aparecen agrupadas, dispuestas formando figuras circulares. Las pinturas, a diferencia de lo que ocurre en Monderes I, no han sufrido agresiones antrópicas. En cambio, se encuentran bastante afectadas por las veladuras calcíticas, que en algunos casos las han enmascarado totalmente. Sólo uno de los grupos de digitaciones aparece bien conservado, al encontrarse resguardado en una pequeña hornacina que lo ha protegido de las escorrentías. Por ello, no descartamos la presencia de más pinturas bajo las concreciones calcíticas.

U.G. 1: Digitaciones agrupadas en disposición circular, acompañadas de otras digitaciones dispersas en su parte superior. Ocupa la parte alta del panel.

Medidas: 42,7 cm altura; 15,5 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Digitaciones agrupadas en disposición circular. La figura se ubica en un pequeño nicho abierto en la roca, protegido de las escorrentías. Es la figura mejor conservada y más visible del abrigo.

Medidas: 17,1 cm altura; 17,5 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



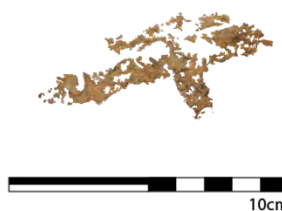
U.G.2: Digitaciones dispersas ocupando la parte baja e izquierda del panel. La zona se encuentra muy afectada por las concreciones calcáreas, que han tapado parte de las representaciones.

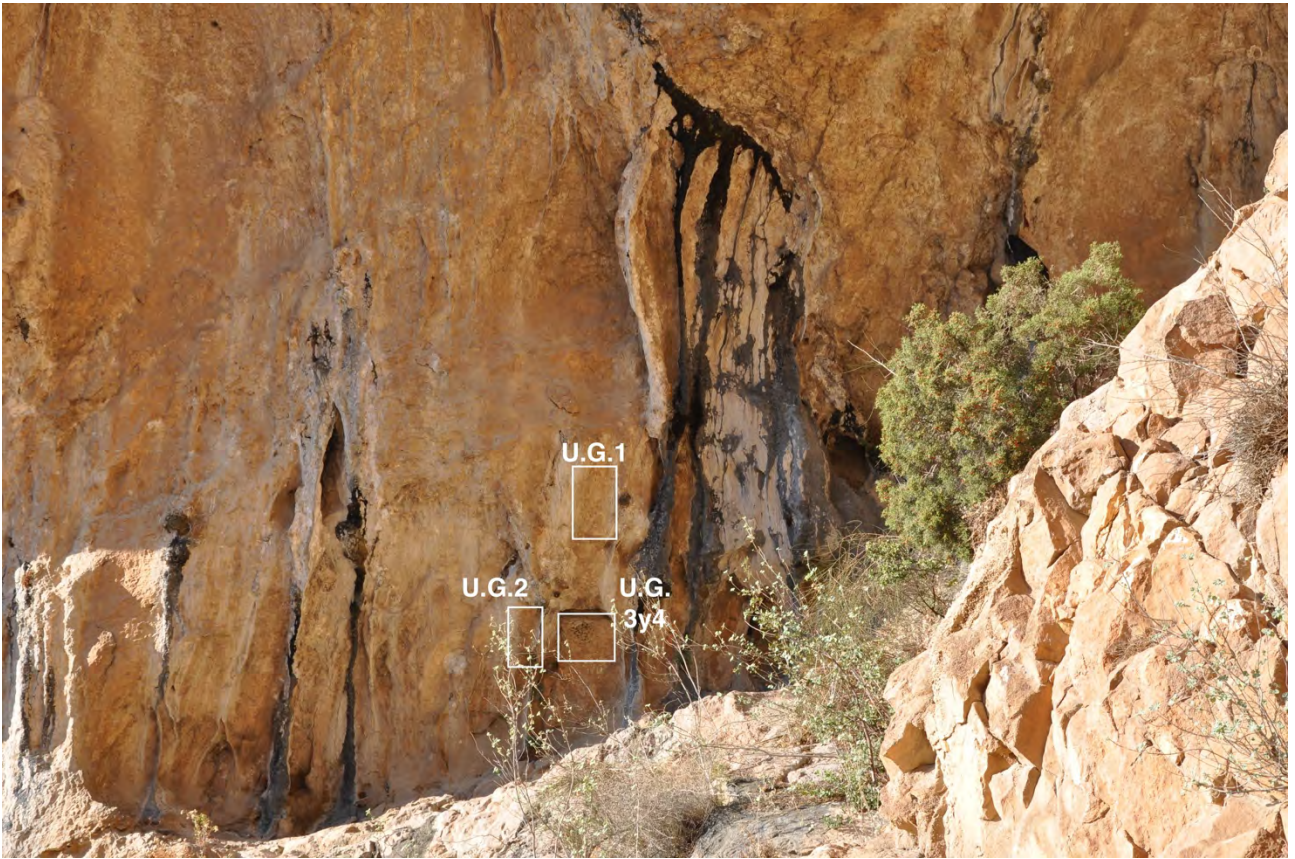
Medidas: 14,7 cm altura; 7,8 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



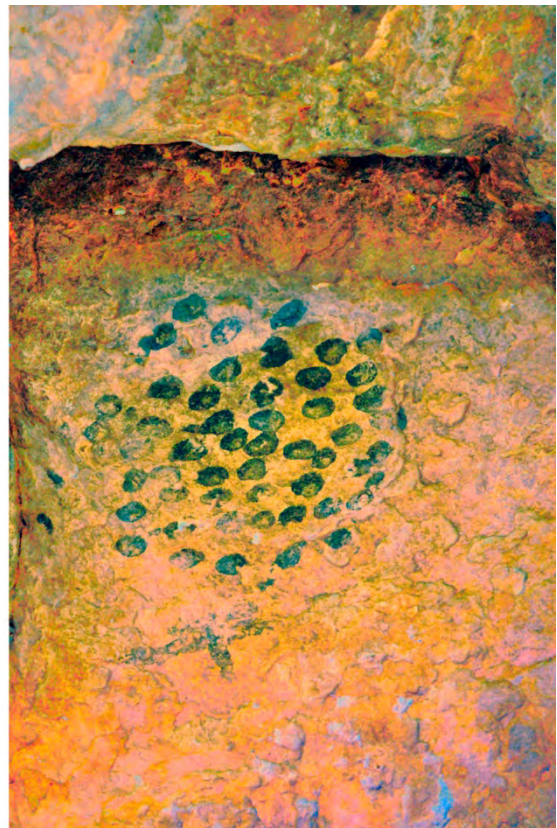
U.G.4: Motivo cruciforme, cuyo brazo largo se dispone en horizontal, estando el más corto en vertical. Se sitúa bajo la figura 3.

Medidas: 4 cm altura; 8,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.





Abrigo de Monderes IV, con indicación de la situación de las pinturas.



Detalle de las U.G. 3 y 4.

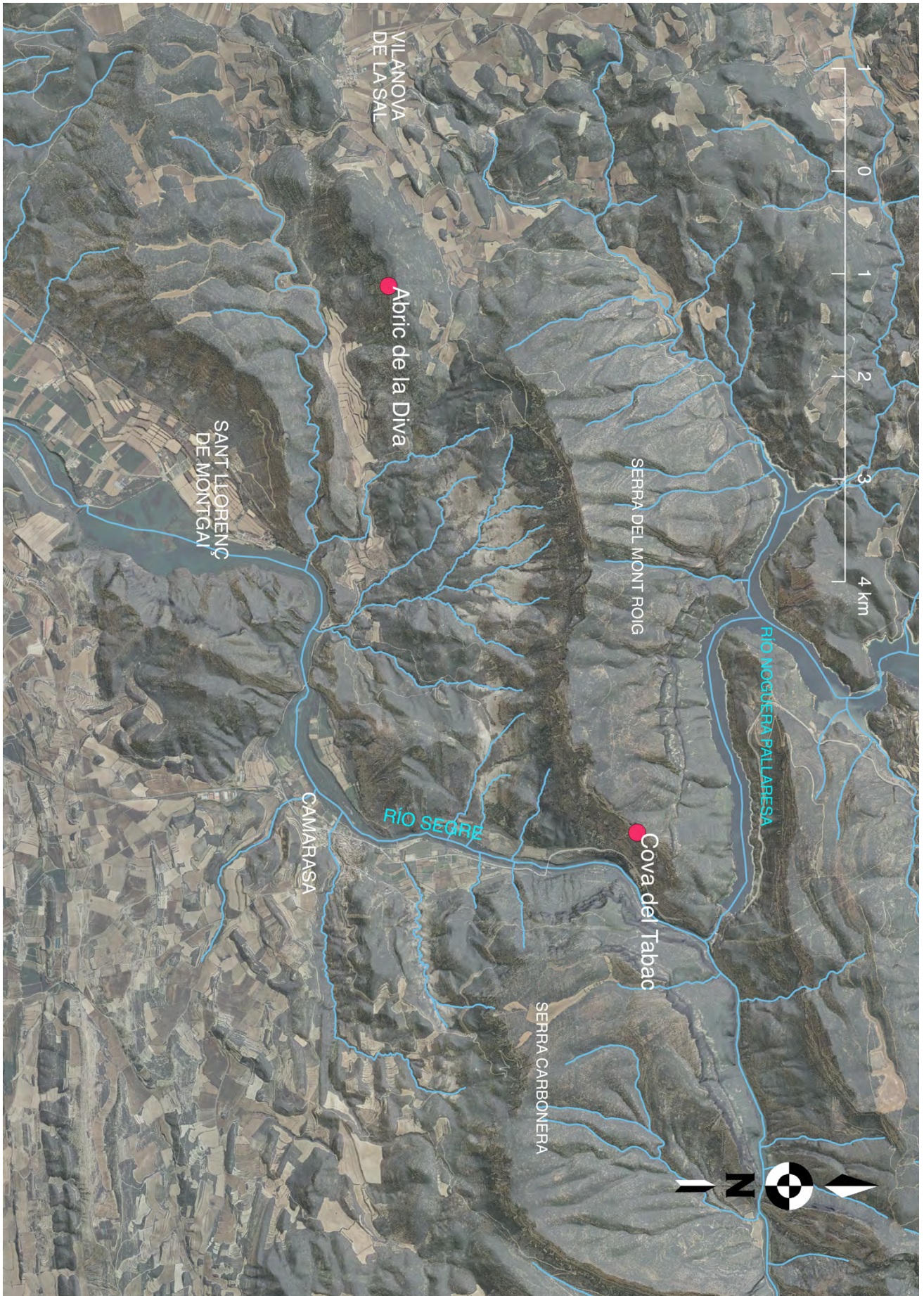
MONT ROIG



Contexto geográfico

La Sierra del Mont Roig marca el límite meridional de las Sierras Exteriores pirenaicas en su sector oriental, con relieves menos enérgicos y una altitud máxima de 950 m en el pico de Pala Alta. Presenta un desarrollo oeste-este, en paralelo a la Sierra del Montsec, situada inmediatamente al norte. Al sur se despliega la Plana de Lérida, en el valle del Segre. La Sierra recibe su nombre de la coloración característica de la roca, en tonos rojizos.

El Mont Roig se sitúa a poca distancia aguas abajo de la confluencia del río Noguera Pallaresa con el Segre. Su relieve determina una curva marcada en el curso de los ríos, que tras atravesar la formación discurren ya como uno solo en dirección suroeste.

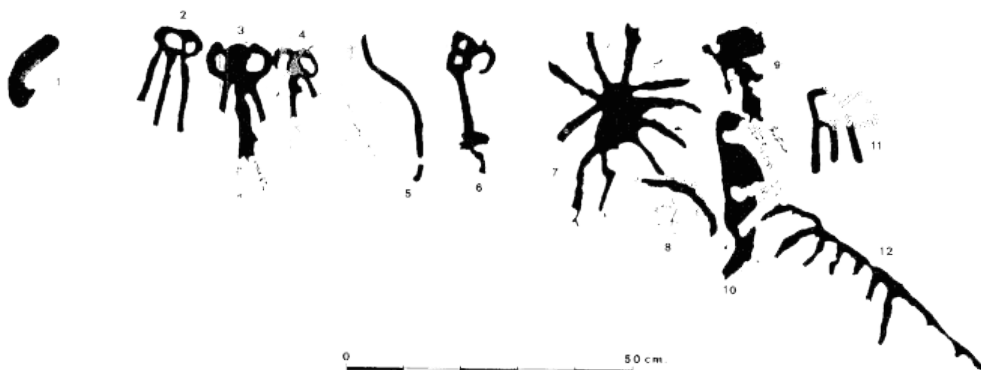


Historia de las investigaciones

El Abric de la Diva permanece inédito, por lo que no podemos hacer referencia a investigaciones anteriores. Únicamente aparece señalado el hallazgo en algunos trabajos de carácter general, sin que se hubiera abordado el estudio del abrigo hasta el momento (Viñas, 2011: 21). En septiembre de 2016 se llevó a cabo la documentación del conjunto, con la colaboración de Vanessa Villalba y de Rafael Mora, Susana Vega y Jezabel Pizarro, de la Universidad Autónoma de Barcelona.

La Cova del Tabac, en cambio, es conocida desde antiguo y encontramos referencias a ella en textos muy anteriores al descubrimiento de las pinturas. Las referencias a la presencia de materiales prehistóricos en la cueva las encontramos ya en textos del siglo XIX (Pleyán de Porta, 1880; Vidal, 1894). Aparece mencionada en las conferencias impartidas en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona y el Centre Excursionista de Catalunya por Luis Mariano Vidal, iniciador de los estudios prehistóricos ilerdenses (Vidal, 1984; Maya, 1977: 14).

Sin embargo, el descubrimiento de las grafías no se produjo hasta 1978, cuando L. Díez-Coronel efectuó una visita de comprobación al conjunto, atendiendo a las noticias que circulaban sobre la existencia de representaciones pintadas. Este mismo autor llevó a cabo el primer estudio del panel rupestre, que fue presentado en el *XVII Congreso Nacional de Arqueología* (Díez-Coronel, 1985). El hallazgo debe enmarcarse en las campañas de prospecciones sistemáticas en la zona del Montsec y sus alrededores iniciadas en la década de los setenta por investigadores como E. Sunyer y A. Borrell.



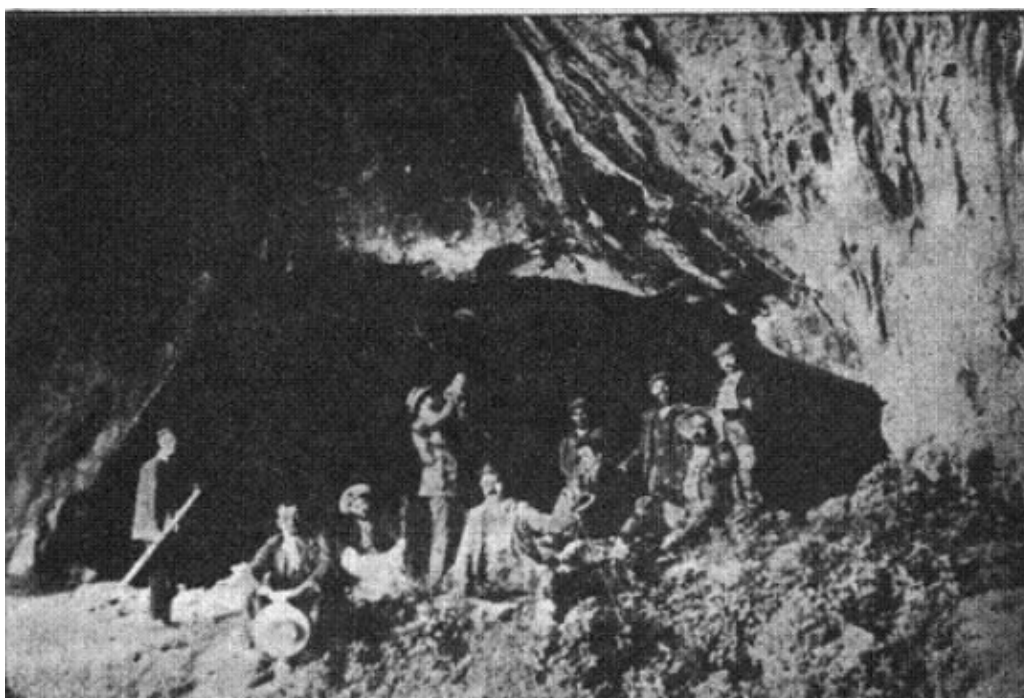
Calco de la Cova del Tabac, según Díez-Coronel (1985: 168).

A. Alonso acometió la revisión del yacimiento con ocasión de la realización del *Corpus de pinturas rupestres de Cataluña*, para el cual se actualizó la documentación de todos los yacimientos conocidos (Castells i Camp, 1990: vol. I, fasc. 7).

Se realizó un nuevo registro del conjunto entre septiembre de 2016 y octubre de 2017, con la colaboración de Vanessa Villalba, Aníbal Nevado y Jezabel Pizarro, en el marco del proyecto de estudio del poblamiento prehistórico en el Prepirineo catalán llevado a cabo por el equipo de la Universidad Autónoma de Barcelona dirigido por Rafael Mora. Se efectuó la prospección sistemática de toda la cueva y la documentación de las pinturas. Además del panel conocido, se localizaron dos nuevos motivos en un sector próximo, que fueron también registrados para su catalogación. El trabajo de revisión permanece inédito.

Contexto arqueológico

Los primeros datos de tipo arqueológico sobre la Cova del Tabac los proporciona J. Pleyán de Porta, quien recoge el hallazgo de piezas cerámicas -una de ellas llena de conchas, la mayoría perforadas- (Pleyán de Porta, 1880: 361). También Ll. M. Vidal refirió la presencia de materiales prehistóricos, tales como molinos, un fragmento de brazalete en concha, cerámicas y restos óseos, algunos de ellos humanos (Vidal, 1894: 7). Estos hallazgos fueron estudiados por C. Rocafort, J. Serra i Ràfols, J. Maluquer de Motes y J. de la Vega, y aparecen



Visitantes del Centre Excursionista de Lleida a la entrada de la Cova del Tabac (*Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*).

mencionados en obras de carácter general sobre la arqueología prehistórica de la provincia, refiriendo la presencia de cerámicas cardiales (Díez-Coronel, 1985; Fullola y Viñas, 1988: 128).

En el curso de las tareas de documentación de las grafías se recuperaron en superficie algunos materiales de gran interés, entre ellos dos cantos con restos de ocre en color rojo vivo, que podrían estar en relación con las pinturas. Además, en el verano de 2018 se efectuó una campaña de excavación sistemática de la cueva que, a buen seguro, aportará datos interesantes para nuestro estudio.



Cantos con restos de ocre encontrados en superficie en la Cova del Tabac.

En lo que se refiere a manifestaciones de arte rupestre, la Cova del Tabac forma parte de los abrigos que jalonan el valle del Segre, comenzando en el norte por Roc de Rumbau en Peramola y pasando por Cogulló (Vilanova de Meià), Antona (Baldomar) y Aparets (Alòs de Balaguer) y la Balma del Pantà (Camarasa) hasta llegar al Tabac. En torno al río Farfanya, situado entre el Noguera Ribagorzana y el Segre y afluente de este por su margen derecha, se sitúa también el yacimiento de Els Vilasos (Os de Balaguer), con pinturas seminaturalistas y

esquemáticas. Cabe mencionar que en Alòs de Balaguer se sitúa igualmente la cueva de El Parco, con materiales de Paleolítico Superior, Neolítico Antiguo y Edad del Bronce. Aguas abajo en el Segre se ubican Vall de la Coma y Cueva de los Puntos (L'Albi), Roca del Rumbau (Peramola), y Roques Guàrdies (Borges Blanques) (Viñas y Alonso, 1977; Díez-Coronel, 1979; Fullola y Viñas, 1988; Castells i Camp, 1990).

Bibliografía

Castells i Camp, J. (1990), *Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya. Corpus de Pintures Rupestres*, Vol. I, La Conca del Segre, Barcelona, Generalitat de Catalunya y Diputació de Lleida.

Díez-Coronel i Montull, L. (1979), “Pinturas rupestres esquemáticas en el Valle del Segre (Lérida)”, *XV Congreso Nacional de Arqueología: Lugo, 1977*, Zaragoza: Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales, pp. 409-428.

Díez-Coronel i Montull, L. (1985), “Pinturas rupestres esquemáticas en la Cova del Tabac, en Camarasa (Lérida)”, en *XVII Congreso Nacional de Arqueología (Logroño 1983)*, Zaragoza: Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales, pp. 161-170.

Fullola i Pericot, J. M^a y Viñas i Vallverdú, R. (1988), “Dernières découvertes dans l'art préhistorique de Catalogne (Espagne)”, *L'Anthropologie*, 92, n° 1, pp. 123-132.

Maluquer de Motes, J. (1972), “Nuevas pinturas rupestres en Cataluña. La Bauma dels Vilars en Os de Balaguer (Lérida)”, *Pyrenae*, Vol. 8, pp. 151-161.

Maya González, J.L. (1977): *Lérida Prehistórica*, Cultura Ilerdense. Serie Arte e Historia, Dilagro, Lérida.

Pleyán de Porta, J. (1880), “Camarasa”, en J. Pleyán de Porta y F. Renyé y Viladot, *Album històric, pintoresch y monumental de Lleyda y sa Província*, Lérida, pp. 359-373.

Vidal, Ll. M. (1894), *Coves prehistòriques de la Província de Lleyda*, Barcelona, pp.1-31.

Viñas, R. (2011), “Les manifestacions rupestres de Catalunya: un patrimoni per conèixer i gaudir: notes sobre historiografia, conservació i divulgació”, *Podall*, n° 1, pp. 14-50.

Viñas, R. y Alonso, A. (1977), “Noticia sobre el primer ramiforme del Prepirineo catalán. Alòs de Balaguer (Lérida)”, *Pyrenae*, n° 13-14, pp. 67-74.

ABRIG DE LA DIVA



Vista del afloramiento rocoso e indicación de la situación del abrigo (izquierda); vista general del abrigo e indicación de los sectores delimitados (derecha).

Término municipal: Sant Llorenç de Montgai (Camarasa).

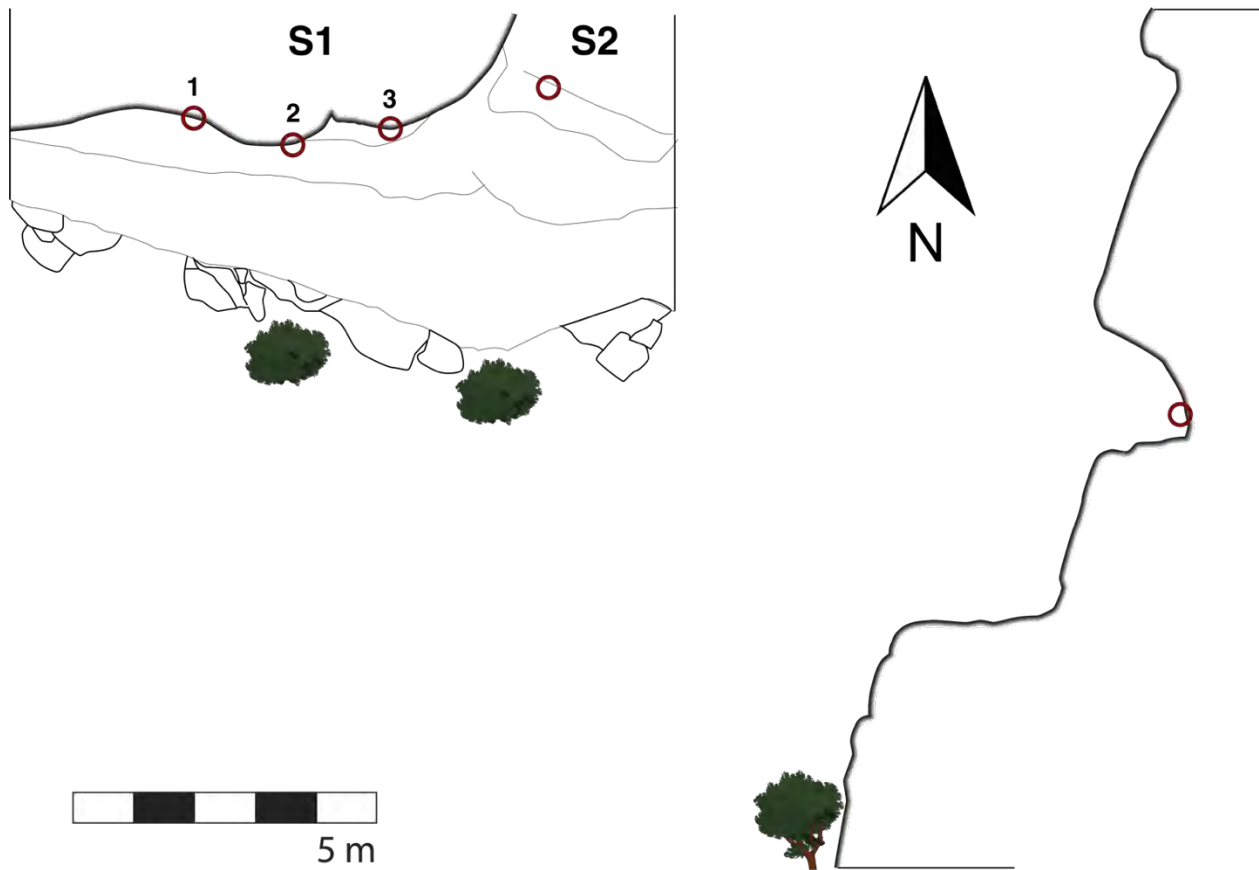
Comarca: Noguera.

Altitud: 630

Orientación: sur.

Localización: Se sitúa en un afloramiento rocoso en la cara sur de la Sierra de la Diva, prolongación al suroeste de la Serra de Mont Roig, entre las poblaciones de Vilanova de la Sal y Sant Llorenç de Montgai. El abrigo se abre en la base del farallón, sobre una ladera en suave pendiente.

Descripción del abrigo: Se trata de un entrante en la base del paredón rocoso, prácticamente vertical. Los frisos pintados se encuentran en una estrecha repisa, a 3 m sobre la base del farallón.



Descripción de las pinturas: Todos los motivos están pintados en negro y corresponden al ciclo Esquemático. Las pinturas se encuentran bastante desvaídas, estando algunas de ellas prácticamente desaparecidas. No obstante, no se aprecian agresiones antrópicas. Hemos distinguido dos sectores, separados por una grieta vertical, y tres paneles dentro del sector 1. Presentamos la descripción de los paneles y los motivos de izquierda a derecha (oeste a este).

Entre los temas representados en el sector 1, en el panel 1 se observa una agrupación de digitaciones en disposición subcircular; el panel 2 está formado por dos series de digitaciones ubicadas en la parte superior y en la parte inferior de una grieta horizontal; mientras que en el panel 3 se aprecia una composición más compleja. Los motivos identificados son cuadrúpedos de tipo esquemático, dos antropomorfos ancoriformes con los brazos curvados hacia arriba y una agrupación de digitaciones. Además, se han catalogado motivos incompletos cuya identificación resulta difícil de establecer debido a la mala conservación. La parte central del panel se encuentra muy degradada. El sector 2 cuenta únicamente con 7 grupos de digitaciones, dispuestas en forma subcircular o subcuadrangular.

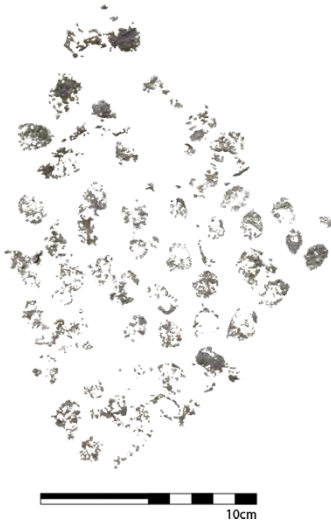
Sector 1

Friso en la parte izquierda del abrigo, de unos 3 m de desarrollo total y sobre una estrecha repisa. Hemos distinguido tres paneles, basándonos en la separación espacial.

Panel 1

U.G.1: Grupo de puntiformes dispuestos en forma más o menos ovalada.

Medidas: 21,3 cm altura; 15 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



Panel 2

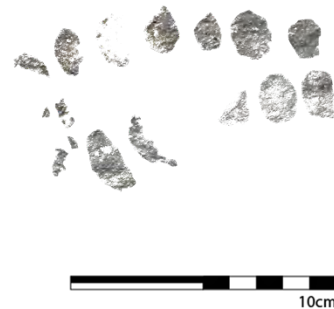
U.G.2: Serie horizontal de 23 digitaciones, repartidas en dos filas. Se encuentra en el borde superior de una grieta horizontal. El pigmento se encuentra muy desvaído y parcialmente velado por una concreción calcítica.

Medidas: 6,3 cm altura; 23,6 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.3: Serie horizontal de 11 digitaciones y restos de otras en número indeterminado, repartidas en dos filas. El motivo se encuentra bajo una grieta horizontal, bajo la U.G.2. El pigmento se encuentra muy desvaído y parcialmente velado por una concreción calcítica.

Medidas: 6,9 cm altura; 12 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.

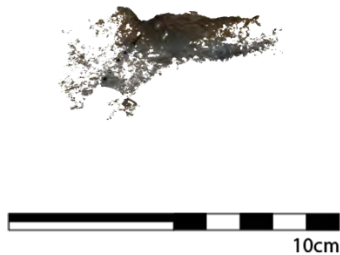


Panel 3

U.G.4: Restos inidentificables.



U.G.5: Mancha informe, en color negro, siguiendo la forma de un desplazado.



U.G 6: Motivo indeterminado formado por tres barras subverticales y paralelas entre sí. Hemos optado por considerarlo una alineación de tres barras, si bien contemplamos la posibilidad de que se haya perdido pigmento en la parte superior y la parte derecha, y que se trate en realidad de los restos de un cuadrúpedo o de un motivo antropomorfo de tipo ancoriforme.

Medidas: 4,3 cm altura; 4,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Motivo antropomorfo de tipo ancoriforme. Un trazo recto y vertical figura el tronco, mientras que las extremidades superiores se representan mediante un arco con los extremos apuntados hacia arriba. En la parte derecha de la figura aparece un puntiforme.

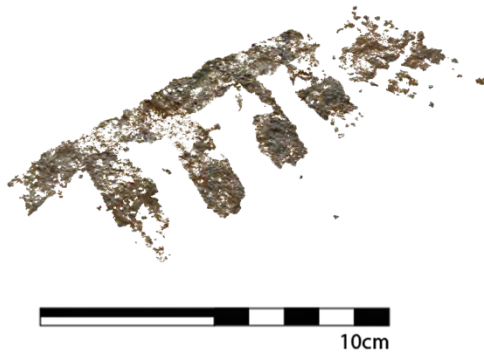
Medidas: 4,6 cm altura; 10 anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, pintado en negro. Presenta un trazo recto a modo de tronco, que se prolonga en la parte izquierda, quizá para representar la cola; y cuatro trazos como patas, además de un quinto en el extremo derecho, muy difuso, que

podría corresponder a la representación de la cabeza.

Medidas: 6,3 cm altura; 13,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Restos inidentificables. Podrían estar en relación con la U.G.10 y U.G.13, pero esta parte del panel se encuentra muy degradada y resulta difícil delimitar estas figuras.



U.G.10: Restos de cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático. Se aprecia un tronco recto, que se curva en la parte izquierda hacia abajo, y en la parte derecha hacia arriba, figurando cola y cabeza. Las patas se representan mediante

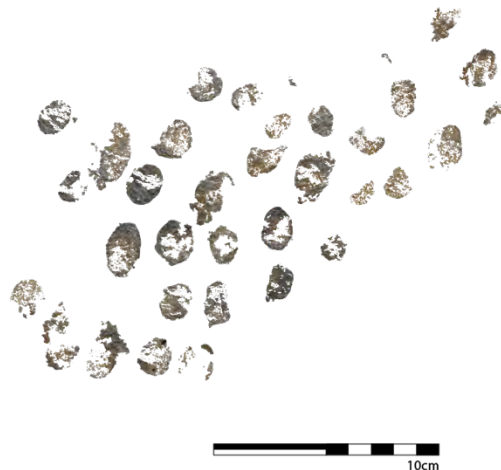
cuatro trazos rectos, apenas diferenciados actualmente.

Medidas: 10,5 cm altura; 10,5 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.11: Grupo de digitaciones dispuestas sin seguir un orden, aparentemente.

Medidas: 16,7 cm altura; 22 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



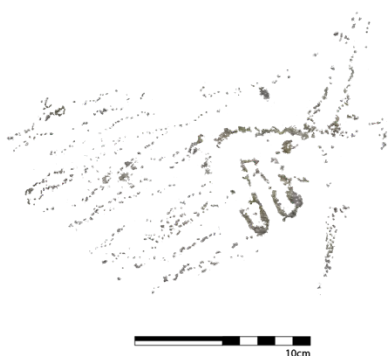
U.G.12: Motivo antropomorfo de tipo ancoriforme, con cuerpo recto y extremidades superiores en forma de arco, cuyos extremos se curvan hacia arriba. Asociados, dos digitaciones en la parte inferior izquierda, una en la parte superior derecha, en el interior de la curva descrita

por el brazo; y una última en el extremo terminal del brazo izquierdo, formando parte de él.

Medidas: 10,5 cm altura; 8,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.13: Restos inidentificables. Parece conservarse únicamente el contorno de los trazos, mientras que el pigmento de la parte interna se ha perdido. Se aprecian trazos zigzagueantes y parte de un posible cuadrúpedo.



U.G.14: Motivo en forma de ángulo con el extremo apuntado hacia la izquierda.

Medidas: 5 cm altura; 4,2 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.15: Cuadrúpedo indeterminado de tipo esquemático, orientado a derecha. El tronco se representa mediante un trazo recto, que se prolonga en la parte posterior para figurar la cola, y se dobla en ángulo en la parte anterior a modo de cabeza; sobre ella, dos trazos cortos, dispuestos en forma de "V", podrían ser la figuración de cuernos u orejas. Sobre el lomo del cuadrúpedo se aprecian dos trazos cortos y paralelos entre sí.

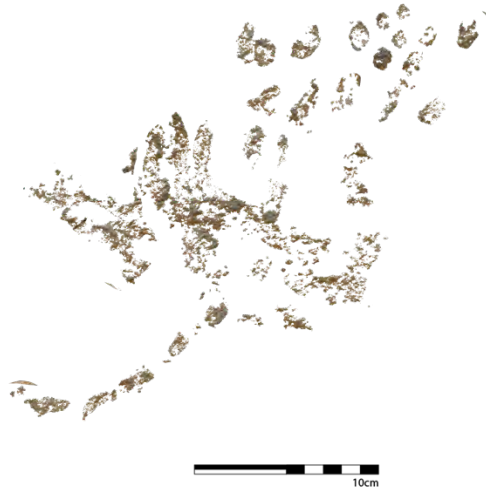
Medidas: 11,4 cm altura; 13,9 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



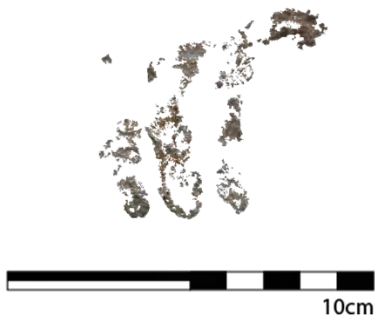
U.G.16: Motivo complejo formado por una serie de digitaciones en la parte inferior, una mancha negra en la parte central, terminada en varios trazos rectos apuntados hacia arriba en su izquierda; y

un grupo de digitaciones, muy desvaídas, en la parte superior. No podemos asignarlo a ninguna categoría conocida.

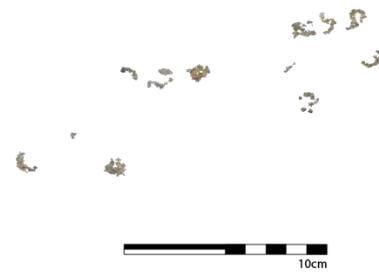
Medidas: 23 cm altura; 26 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



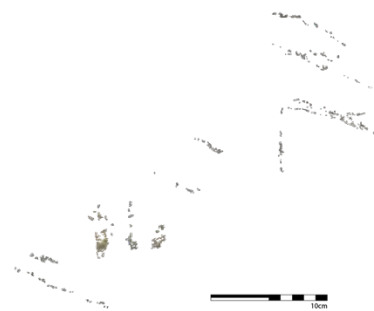
U.G.17: Restos de un posible cuadrúpedo de tipo esquemático. Únicamente se aprecian tres trazos verticales y parte de uno horizontal.



U.G.18: Restos de una serie de digitaciones, apenas visibles en la actualidad.

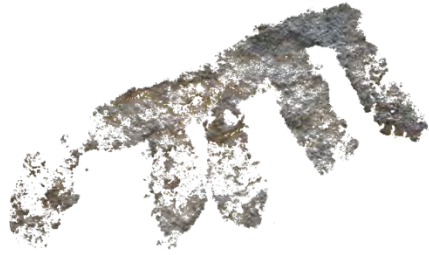


U.G.19: Restos inidentificables. Se aprecia el contorno de un trazo zigzagueante.



U.G.20: Cuadrúpedo de tipo esquemático, formado por cuatro trazos rectos a modo de patas y un trazo para el tronco, que se prolonga en el extremo izquierdo, curvándose hacia abajo. Esta prolongación podría corresponder a la figuración de la cabeza o, más probablemente, del rabo.

Medidas: 5,5 cm altura; 9,8 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.21: Tres series verticales de digitaciones, paralelas entre sí (de izquierda a derecha, 5, 7 y 5 digitaciones, respectivamente).

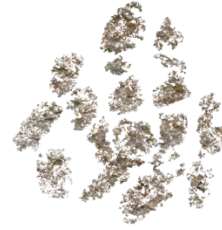
Medidas: 13,3 cm altura; 6 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.

Sector 2



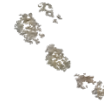
U.G.22: Grupo de digitaciones, en número imposible de determinar debido a la mala conservación del pigmento, y en disposición subcircular.

Medidas: 8,1 cm altura; 7,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.23: Serie de tres digitaciones dispuestas en oblicuo.

Medidas: 6,2 cm altura; 3,7 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



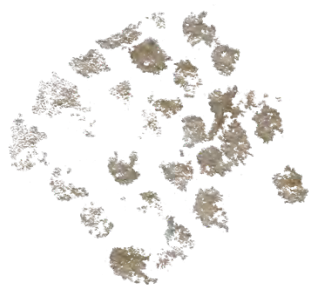
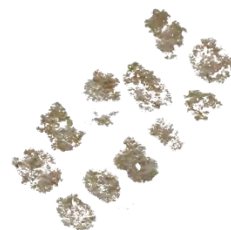
U.G.24: Tres series de digitaciones, verticales y paralelas entre sí (9 digitaciones en cada una de las series).

Medidas: 15,3 cm altura; 9,3 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.25: Grupo de digitaciones, en número difícil de determinar debido a la mala conservación del pigmento en esta zona del panel. Se distribuyen formando seis líneas rectas y paralelas entre sí.

Medidas: 12,3 cm altura; 13,3 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.

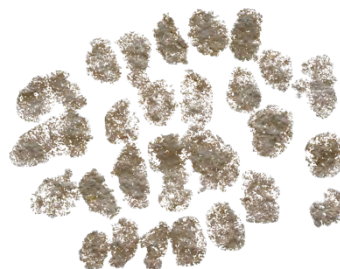


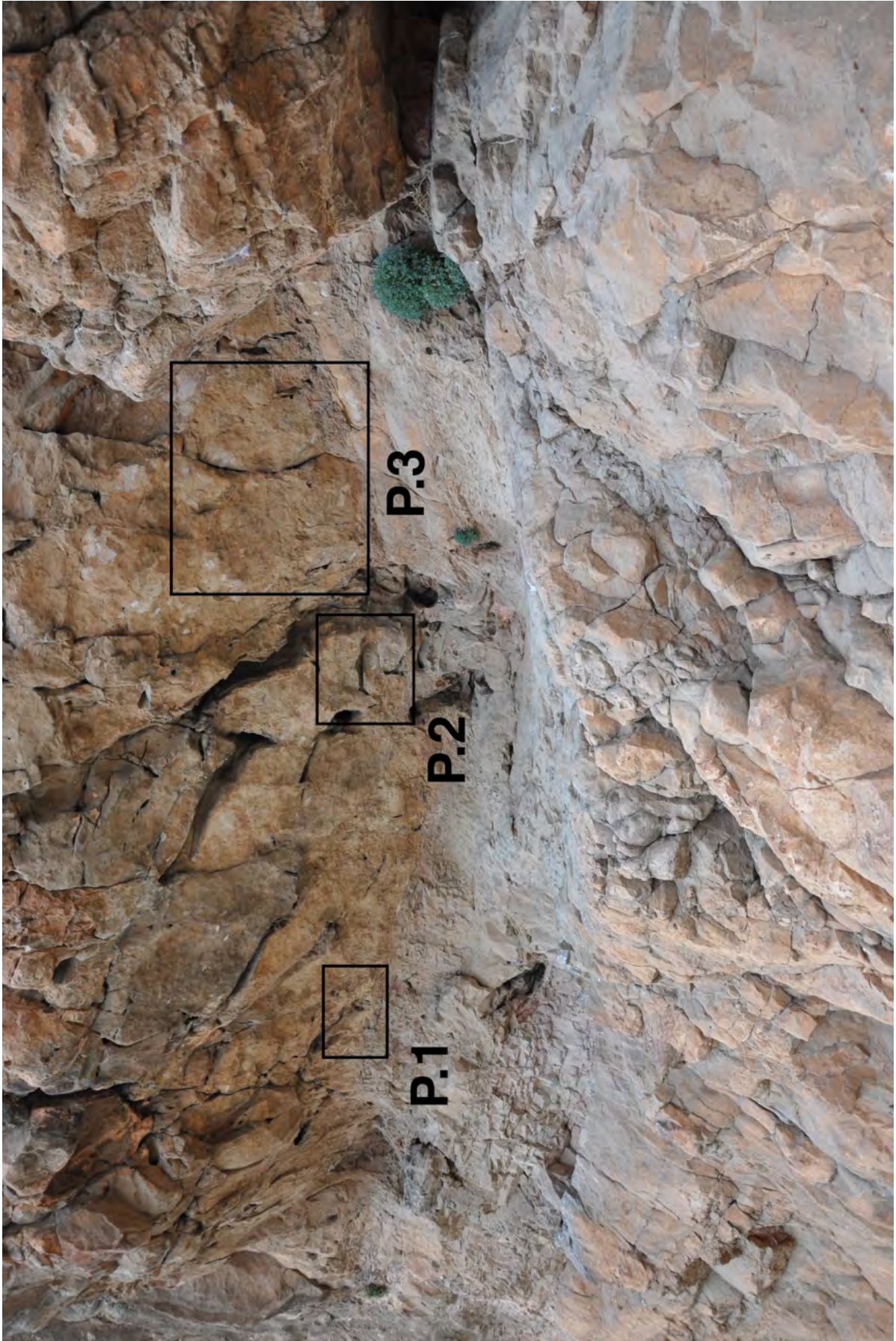
U.G.26: Dos series de digitaciones (5 y 6, respectivamente), rectas y paralelas entre sí.

Medidas: 9,3 cm altura; 9 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.

U.G.27: Grupo de 29 digitaciones, dispuestas en forma ovalada.

Medidas: 12,4 cm altura; 16 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.





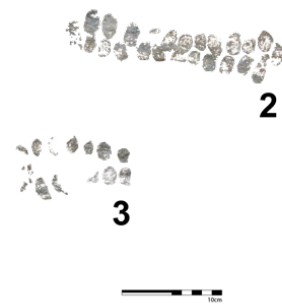
Sector 1, con indicación de los paneles.



Sector 1, Panel 1.



Sector 1, Panel 2.





Sector 1, Panel 3.



Sector 1, Panel 3.



Vista general del Sector 2, con indicación de la situación de las pinturas.



24

Sector 2.

Bibliografia

Viñas, R. (2011), “Les manifestacions rupestres de Catalunya: un patrimoni per conèixer i gaudir: notes sobre historiografia, conservació i divulgació”, *Podall*, n° 1, pp. 14-50.

COVA DEL TABAC



Vista del afloramiento rocoso e indicación de la situación de la cueva.



Boca de la cueva y paisaje que se domina desde la misma, el valle del Segre.

Término municipal: Camarasa.

Comarca: Noguera.

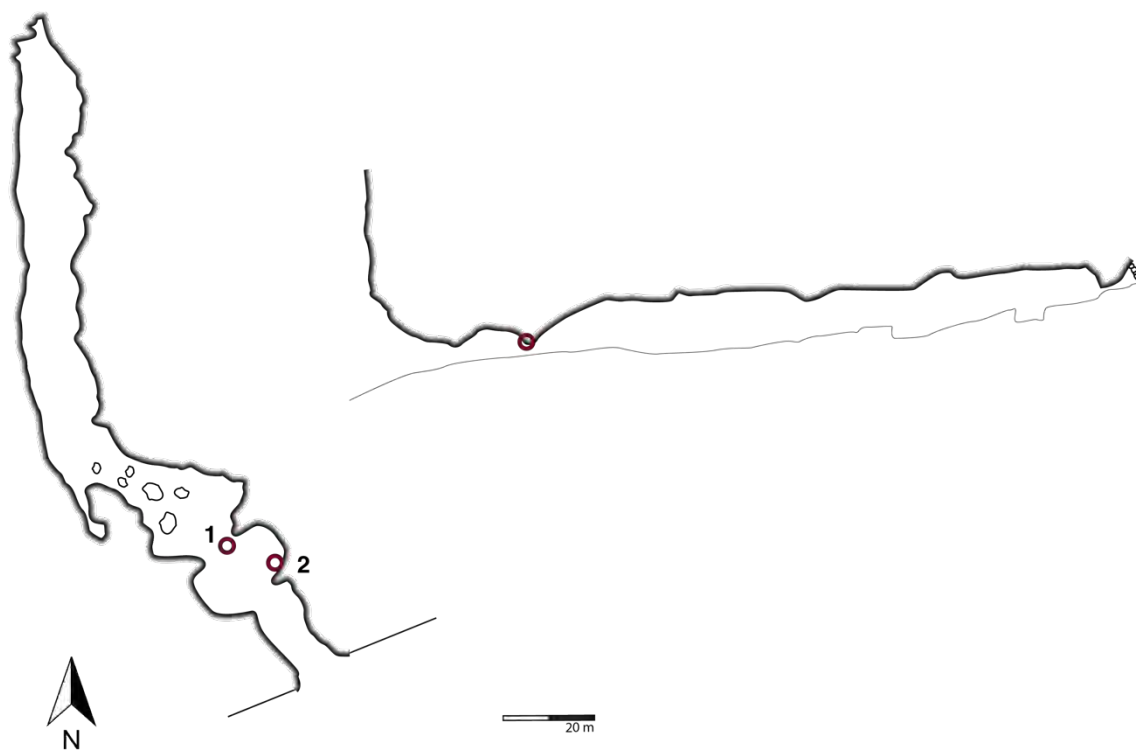
Altitud: 630

Orientación: sureste.

Localización: La cueva se ubica en el sector oriental de la Sierra de Mont Roig, que se desarrolla de oeste a este. Se sitúa en la vertiente sur de la elevación, de pendiente muy pronunciada y culminada en forma de imponentes paredones rocosos. La cavidad se abre en la base del afloramiento, unos 300 m por encima del *tabweg*. A los pies del farallón discurre el río Segre, que acaba de recibir las aguas del Noguera Pallaresa, quedando la cueva en la

margen derecha. El macizo impone una curva pronunciada en el curso del río, que atraviesa en este punto un congosto flanqueado por la sierra del Mont Roig al oeste y las sierras lo Palomar y Carbonera en la parte oriental, para después continuar en dirección suroeste.

El acceso a la cueva se realiza actualmente por una senda que parte junto a la presa de Camarasa y asciende por la ladera oriental hasta alcanzar la base del farallón. El primer tramo de la senda es fácilmente accesible, mientras que en la parte última presenta algunos pasos expuestos. No obstante, la vía se encuentra equipada con grapas metálicas o cadenas en los tramos más complicados. La cueva ha sido recientemente cerrada mediante una valla, con el fin de evitar las agresiones provocadas por los múltiples visitantes.



Descripción de la cueva: La cueva cuenta con una amplia boca, de 15 m de anchura en la base y 20 m de altura máxima, llegando casi hasta los 200 m de desarrollo total. Las pinturas se sitúan a 36 m de la boca de la cavidad, donde todavía reciben luz natural. El grueso de las pinturas se concentra en un friso sobre un arco formado en la propia roca, orientado hacia la boca, en el punto de transición entre la galería de entrada y la zona más oscura de la cavidad. Este arco tiene 8,7 m de anchura máxima y 3,6 m de altura máxima. Las pinturas se sitúan a 2,4 m sobre el actual nivel del suelo, si bien hay que tener en cuenta que

el piso se ha visto profundamente modificado, apreciándose varias excavaciones irregulares. Nuestra topografía se basa en la de J. Ll. Gàsquez, publicada en la revista *Grallera* en 1992.

Descripción de las pinturas: Las pinturas están repartidas en dos paneles diferentes: el primero de ellos se sitúa sobre el arco de roca mencionado más arriba, adoptando la forma de friso horizontal orientado hacia la boca de la cavidad; el segundo grupo se sitúa en un pequeño nicho abierto en la pared este del abrigo, próximo al Panel 1, y sus figuras se orientan hacia el fondo de la cueva. El segundo panel fue descubierto en el curso de una de las visitas a la cavidad y no aparece recogido en anteriores trabajos.

El friso pintado, igual que toda la galería de entrada de la cueva, se encuentran muy afectados por grafitis de varias épocas, además de manchas negras de humedad, que incluso podrían estar enmascarando figuras pintadas en la parte izquierda del panel decorado. En octubre de 2017 el equipo de E. Guillamet realizó una limpieza del panel pintado con el objetivo de eliminar algunas grafitas modernas (A. Nevado, comunicación personal). La revisión del conjunto y la aplicación de tratamiento digital de la imagen llevaron a una nueva lectura de algunos de los motivos.

Además de las manchas y trazos ilegibles, el tema más representado es el antropomorfo, que presenta distintos tipos. El primero corresponde con la figura mejor conocida del Tabac, el antropomorfo que fue dado a conocer como oculado (Díez-Coronel, 1985), aunque autores posteriores han rechazado esta identificación (Alonso, 1990). Al menos tres motivos en este panel responden a este tipo figurativo, las figuras 2, 3 y la 9, situada en la parte derecha del sector y aislada con respecto al resto y que ha podido ser identificada mediante tratamiento digital de la imagen. La figura 4 responde probablemente al mismo modelo, pero se encuentra muy perdida y resulta imposible asegurarlo. Las figuras 2 y 4 se sitúan a los lados de la 3 y presentan un tamaño un poco menor, subrayando la preeminencia del motivo central. Observando el motivo 3, el mejor conservado, vemos que el antropomorfo se representó mediante un trazo central y de mayor grosor para figurar el cuerpo, redondeado en la parte superior a modo de cabeza, y con las extremidades en forma de ángulo. A ambos lados de la cabeza se observan sendos trazos curvos que unen la parte superior de la misma con los hombros, que podrían ser la representación de un tocado (Alonso, en Castells i Camp, 1990) o bien un segundo par de brazos, dirigidos hacia arriba y figurando movimiento, a semejanza del motivo de los “orantes”.

Los restantes antropomorfos presentan diferentes tipos: la U.G.6 está formada por un vástago central con dos engrosamientos, a modo de bilobulado; observamos también un ancoriforme, un tipo que se interpreta frecuentemente como representación antropomorfa;

y encontramos un último ejemplo en el Panel 2, acompañado de un signo en forma de cayado como únicas figuras del sector. La figura responde al tipo en “Y”, con representación de la cabeza. Las demás figuras reconocibles responden a los tipos de esteliforme y pectiniforme.



Vista general del Panel 1, donde se aprecia la mala conservación del grupo.

Panel 1

Ocupa el friso central, situado a 36 m de la boca de la cueva, en la parte superior de un arco rocoso que marca el inicio del sector de la cavidad al que no llega la luz natural.

U.G.1: Restos inidentificables. Actualmente sólo se aprecia un trazo curvado hacia la derecha en su parte superior.



U.G.2: Restos de un motivo antropomorfo, del que se conserva únicamente parte de la mitad superior. El motivo se encuentra muy degradado y sólo puede identificarse por analogía con la U.G.3, contigua y mejor conservada. Se aprecia un trazo recto a modo de tronco, dos trazos rectos y apuntados hacia abajo a modo de brazos, y un trazo en forma de asa en la parte superior derecha, junto a la zona correspondiente a la cabeza, que podría interpretarse como la representación de un segundo brazo, elevado sobre la cabeza; o bien como un tocado. La parte superior izquierda del

motivo se encuentra muy afectada por el ennegrecimiento del soporte.



U.G.3: Antropomorfo esquemático de extremidades en ángulo, pintado en rojo. A ambos lados de la cabeza presenta sendos trazos en forma de asa, que podrían interpretarse como la representación de unos brazos elevados sobre la cabeza, o bien como un tocado o peinado. Constituye el motivo más visible del conjunto, a pesar de que el pigmento se encuentra bastante desvaído.

Medidas: 27 cm altura; 11,6 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.4: Restos de un posible antropomorfo esquemático, del mismo tipo que la U.G.3. El motivo se encuentra muy perdido y no es posible asegurar esta

identificación; no obstante, se conservarían la parte superior del tronco, parte de los brazos, y parte del trazo en forma de asa, en la parte derecha de la cabeza.



U.G.5: Restos inidentificables. Se aprecia un trazo en forma de ángulo con el extremo apuntado hacia arriba, el trazo de la parte izquierda recta y el trazo de la derecha, sinuoso.



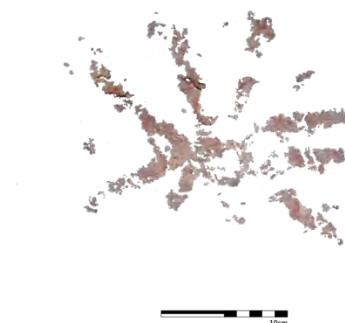
U.G.6: Posible motivo antropomorfo formado por un trazo vertical, engrosado en la parte alta y la parte baja, a modo de extremidades.

Medidas: 25,4 cm altura; 6,2 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.

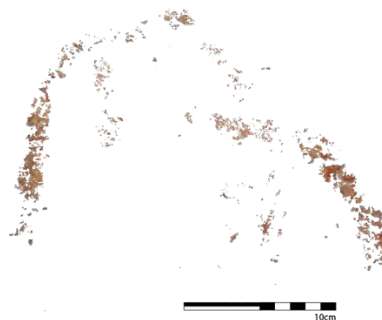


U.G.7: Soliforme o esteliforme integrado por un círculo central del que parten trazos radiados. Aparece flanqueado por dos motivos antropomorfos de diferentes tipos.

Medidas: 19 cm altura; 21,5 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.8: Restos inidentificables. Se aprecian restos de trazos curvos.



U.G.9: Motivo antropomorfo esquemático, pintado en rojo. Corresponde al mismo tipo que la U.G.3, con extremidades en ángulo y dos trazos en forma de asa a ambos lados de la cabeza, a modo de brazos elevados o tocado.

Medidas: 24,6 cm altura; 11 cm anchura; 1,5 cm de grosor de trazo.



U.G.10: Restos inidentificables. Es visible una serie vertical de trazos cortos o digitaciones dispuestos en forma oblicua.

Medidas: 21 cm altura; 7,8 cm anchura; 2,5 cm de grosor de trazo.



U.G.11: Posible representación antropomorfa del tipo llamado

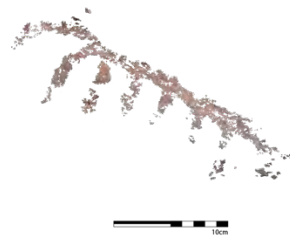
“ancloriforme”. Un trazo central representaría el cuerpo, mientras que otro trazo curvado y con los extremos hacia abajo sería la figuración de las extremidades superiores. La parte central de motivo se encuentra muy degradada.

Medidas: 15,3 cm altura; 11,5 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.12: Motivo del tipo “pectiniforme”. De un trazo horizontal parten siete pequeños trazos verticales en la parte inferior. En ocasiones se interpretan como representaciones de cuadrúpedos.

Medidas: 15,3 cm altura; 24,5 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



Panel 2

Agrupada dos figuras no recogidas en los calcos publicados hasta el momento. Se ubican en un pequeño nicho abierto en la pared este del abrigo, junto al

arco que alberga el panel principal. Las pinturas, realizadas en pigmento rojo y de carácter esquemático, se sitúan concretamente entre la pared y el techo, en una pequeña chimenea, un elemento geológico habitual en este sector. El panel se orienta hacia el fondo de la cueva, justo al contrario que las figuras del panel principal.

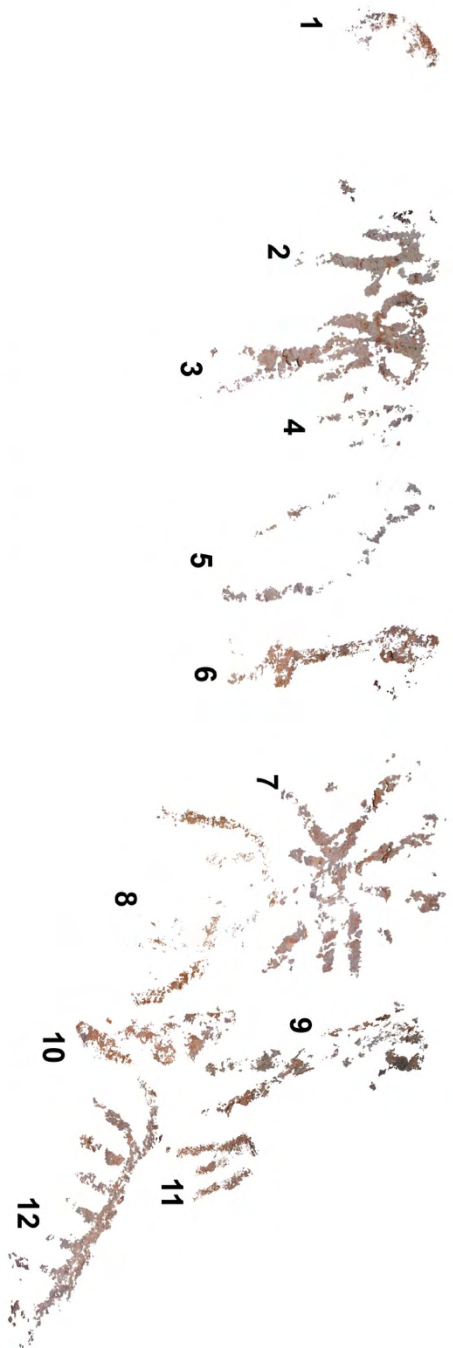
U.G. 13: Motivo antropomorfo integrado por un trazo vertical, piernas en forma de ángulo y brazos orientados hacia arriba, a modo del tipo de “orante” comentado anteriormente.

Medidas: 29,3 cm altura; 12,7 cm anchura; 1,6 cm de grosor de trazo.



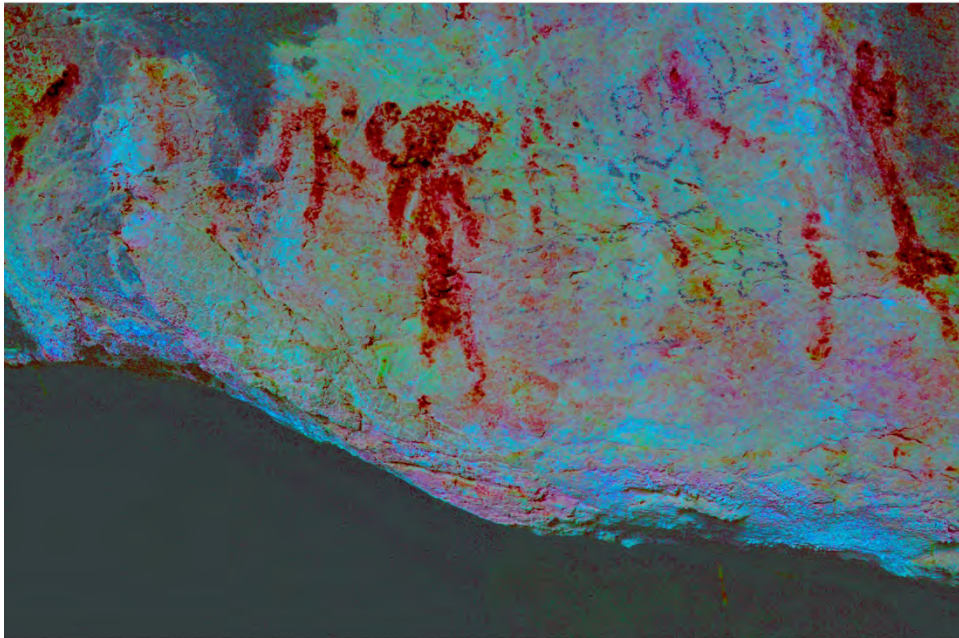
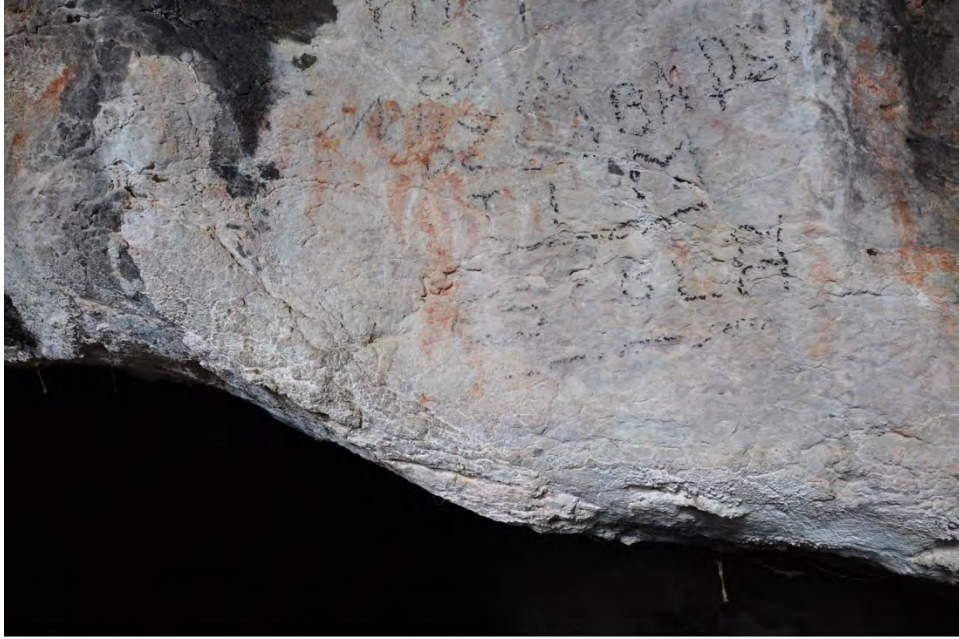
U.G.14: Trazo vertical curvado hacia abajo en su parte superior, a modo de cayado.



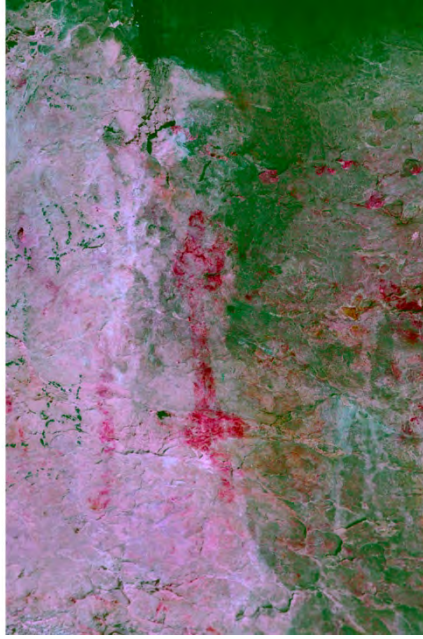


Panel 1.

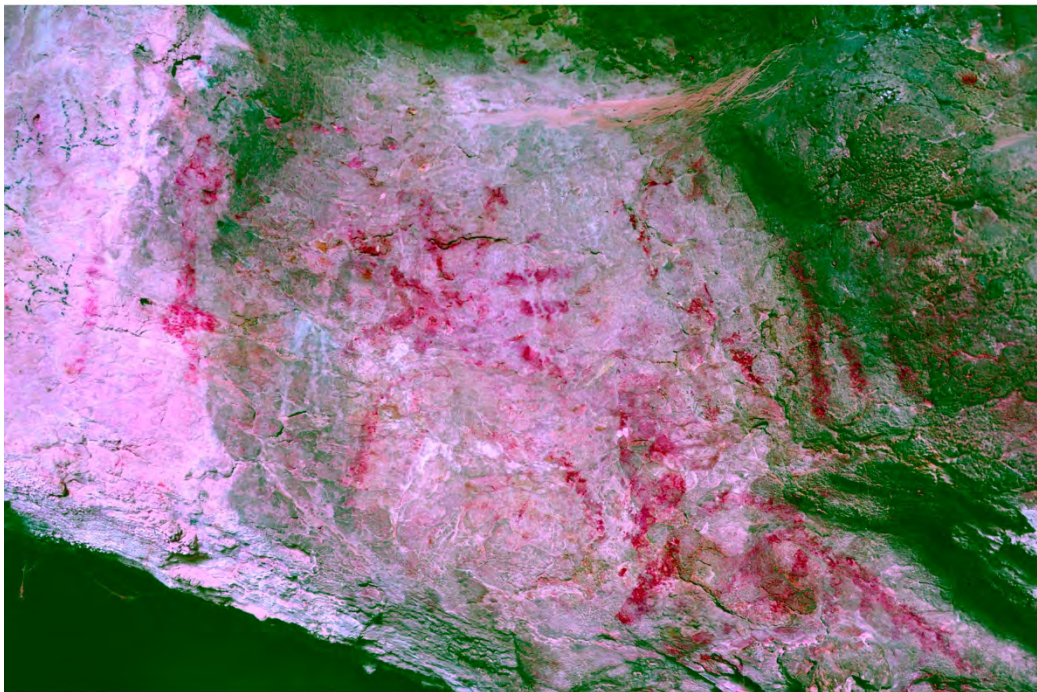




Detalle de las figuras 2, 3 y 4.



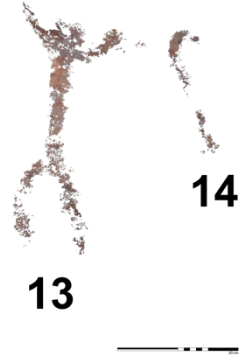
Detalle de la figura 6.



Detalle del sector derecho del Panel 1.



Panel 2.



Bibliografía

Castells i Camp, J. (dir.) (1990), *Corpus de pintures rupestres, I. La Conca del Segre*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Direcció General del Patrimoni Cultural. Servei d'Arqueologia, Barcelona.

Díez-Coronel y Montull, L. (1985), “Pinturas rupestres esquemáticas en la Cova del Tabac, en Camarasa (Lérida)”, *XVII Congreso Nacional de Arqueología*, 1983, Logroño, pp. 161-170.

Pleyán de Porta, J. (1880), “Camarasa”, en J. Pleyán de Porta y F. Renyé y Viladot, *Album històric, pintoresch y monumental de Lleyda y sa Província*, Lérida, pp. 359-373.

Vidal, Ll. M. (1894), “Coves prehistoriques de la Província de Lleyda”, *Conferencia del Centro Excursionista de Catalunya*, pp. 1-31.

UNA MIRADA AL SUR DEL EBRO: LOS ESTRECHOS



Vista de la pared donde se abre el abrigo, desde la margen opuesta del barranco.



Indicación de la zona con pinturas.

Término municipal: Albalate del Arzobispo.

Comarca: Bajo Martín.

Altitud: 429

Orientación: sur.

Localización: El abrigo se abre en la margen izquierda del río Martín, en un tramo en que el río discurre entre profundos cañones, en dirección oeste-este, entre las estribaciones nororientales de la Sierra de Arcos y la actual población del Albalate del Arzobispo. Se sitúa en el punto de mayor estrechamiento del cañón, en la parte terminal del mismo, apenas 150 metros aguas abajo de la central eléctrica de Rivera. Está incluido dentro del espacio protegido del Parque Cultural del río Martín y actualmente puede llegarse hasta él siguiendo la ruta de los Estrechos habilitada por el Parque. Unos cincuenta metros aguas arriba se localiza el abrigo de Los Estrechos II, con pinturas de tipo naturalista y abstracto.

Historia de las investigaciones: Las primeras noticias sobre la existencia de las pinturas se remontan a 1985. En 1989 se publicó un avance del estudio de las mismas, con calcos elaborados a partir de fotografías tomadas desde una escalera (Beltrán, 1989a). Se realizaron nuevas tareas de calco y estudio en 1996, con la colaboración de un grupo espeleológico de Montalbán, lo que permitió que buena parte de las figuras se calcasen de forma directa. El estudio fue objeto de una publicación monográfica, junto a los abrigos de Los Chaparros y Recodo de los Chaparros (Beltrán y Royo, 1997). Finalmente, el yacimiento fue incluido en el Corpus de arte rupestre del río Martín (Beltrán, 2005: Ficha 1). En junio de 2018 realizamos una nueva revisión de las pinturas, tarea para la cual contamos con la colaboración del Centro de Espeleología de Aragón (Mario Gisbert) y del grupo espeleológico El Farallón, de Montalbán (J. C. Gordillo, V. León).

Descripción del abrigo: El abrigo se sitúa en un amplio entrante descrito en el farallón rocoso que flanquea el río Martín, de unos 60 m de desarrollo longitudinal. La parte inferior, cercana al curso del río, presenta una pendiente pronunciada, mientras que la parte superior del farallón se presenta en forma de pared vertical. Las pinturas se disponen a modo de friso sobre una estrecha cornisa abierta en el paredón, completamente colgada en el vacío, a unos 6 metros por encima de la base del abrigo. No cuenta con protección física en forma de vallado, puesto que su inaccesibilidad se considera suficiente para evitar las agresiones antrópicas. Al pie del abrigo se conservan restos de estructuras, como estancias excavadas en la roca, mechinales o paredes revocadas.



Restos de revoque y grabados.

Descripción de las pinturas: Las pinturas se distribuyen en un friso horizontal, bajo el que se sitúa una estrecha cornisa que no permite estar en pie sobre ella, a unos 6 metros sobre la siguiente repisa más baja, y a unos 35 metros sobre el cauce del río. El acceso resulta imposible actualmente sin el recurso a técnicas de progresión en cuerda. Se aprovecharon los puntos de anclaje empleados en instalaciones previas y tan sólo se realizaron perforaciones en los casos en que fue estrictamente necesario. Se guardó una distancia prudencial con respecto al friso pintado y se emplearon anclajes de poco calibre, de modo que al retirar las chapas el agujero resulta prácticamente imperceptible. Las pinturas presentan un buen estado de conservación en la mayoría de los casos y son bien visibles desde la base del abrigo.

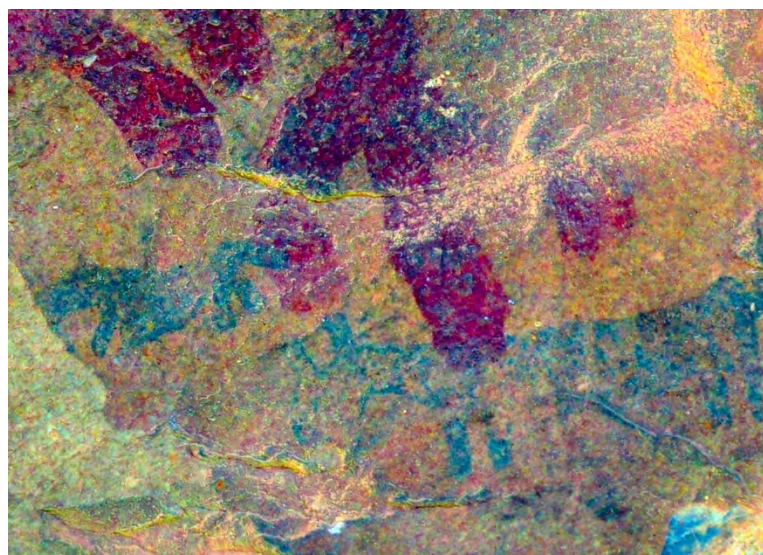
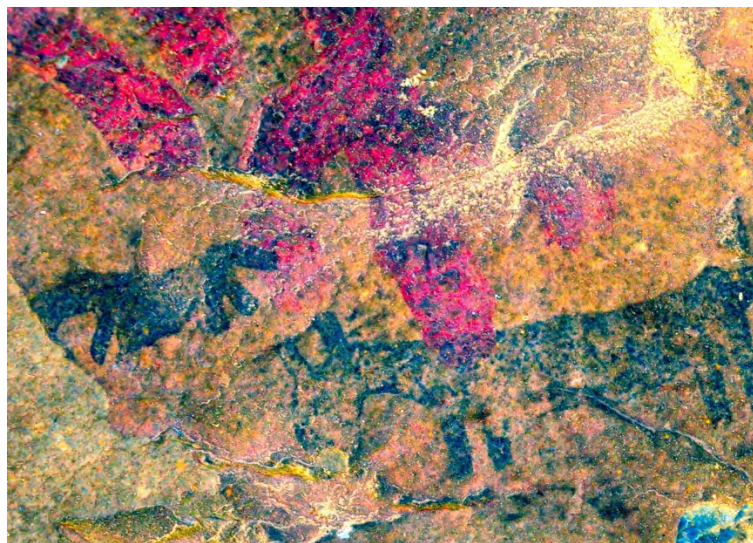
De las 85 figuras catalogadas anteriormente, se ha pasado a las 105 que incluimos en la presente revisión. Hemos distinguido 8 paneles, en función de la distribución espacial de los motivos. Presentamos los grupos de izquierda a derecha. Los 7 primeros se disponen en un mismo friso, mientras que el panel 8 se dispone en un plano inferior, estando sus motivos distribuidos en un espacio completamente abierto al vacío.

Las pinturas responden a tipos esquemáticos y seminaturalistas. Todos los motivos de tipo seminaturalista están pintados en negro mientras que los de tipo esquemático aparecen en rojo o negro. Los motivos en negro quedan restringidos al panel 3, el friso central. Se pintaron cuadrúpedos, antropomorfos y diferentes motivos de tipo abstracto. Se ha observado la figuración de un mismo tema en diferentes subestilos: la representación de un antropomorfo sobre un cuadrúpedo, de tipo esquemático-abstracto, en rojo (UG 8 y 9) y de tipo seminaturalista en negro (UG21), en el panel 3; y de tipo esquemático, en rojo (UG4, en el panel 1), este último calcado gracias a la aplicación del tratamiento digital de la imagen. Los paneles 1, 2, 4, 5, 6, 7 y 8 muestran homogeneidad cromática y estilística entre sí, mientras

que el panel 3, el friso más conocido y más representativo del yacimiento, presenta una gran complejidad. En él se aprecia la superposición de diferentes estilos y colores, especialmente en el panel 3c, donde ha resultado imposible desentrañar por completo la secuencia gráfica. A continuación se presenta una relación de las superposiciones observadas, aunque debemos indicar que no existe homogeneidad en cuanto a qué subestilo o qué color aparece por encima, dándose superposición de rojo sobre negro y viceversa.

- En el Panel 3a, la figura 5 (de tipo esquemático, en negro), aparece infrapuesta a los motivos 7 (mancha roja) y 6 (de tipo esquemático-abstracto, en rojo y en trazo fino);
- En el mismo panel, la figura 9 (de tipo esquemático, en rojo), aparece infrapuesta al motivo 10 (de tipo esquemático-abstracto, en negro y en trazo fino); y la figura 16 (de tipo esquemático, en negro), aparece bajo un trazo indeterminado, en rojo (UG17).
- En el Panel 3b, aparentemente la figura 20 (barras negras) aparece infrapuesta a la mancha naranja UG18; mientras que la figura 19 (antropomorfo esquemático en negro) aparece sobre la misma. No obstante, sería necesario realizar análisis para confirmar este punto, puesto que el pigmento naranja se encuentra muy diluido y podría estar por encima de la UG19, siendo ésta última visible por ser de color más oscuro.
- También en el Panel 3b, la UG27 (restos de motivo de tipo esquemático, en color negro muy diluido), aparece sobre la figura 28 (posible cuadrúpedo de tipo esquemático, rojo).
- La UG29, cuadrúpedo seminaturalista en negro, aparece sobre un cuadrúpedo esquemático rojo (UG30).
- El cuadrúpedo seminaturalista negro UG34 aparece bajo el trazo rojo 35 (según Beltrán y Royo, 1997, la superposición se da a la inversa).
- En el panel 3c, el antropomorfo esquemático UG42 aparece sobre el cuadrúpedo seminaturalista UG44. No está tan claro en el caso la figura 43. Cabe pensar que la secuencia sea la misma que en el caso anterior, el antropomorfo rojo esquemático sobre el cuadrúpedo seminaturalista negro, si bien algunas imágenes tratadas con *DStretch* parecen indicar lo contrario. Esto podría deberse a que el pigmento rojo se encuentra bastante diluido en este punto, por lo que podría dejar traslucir el pigmento negro infrapuesto.

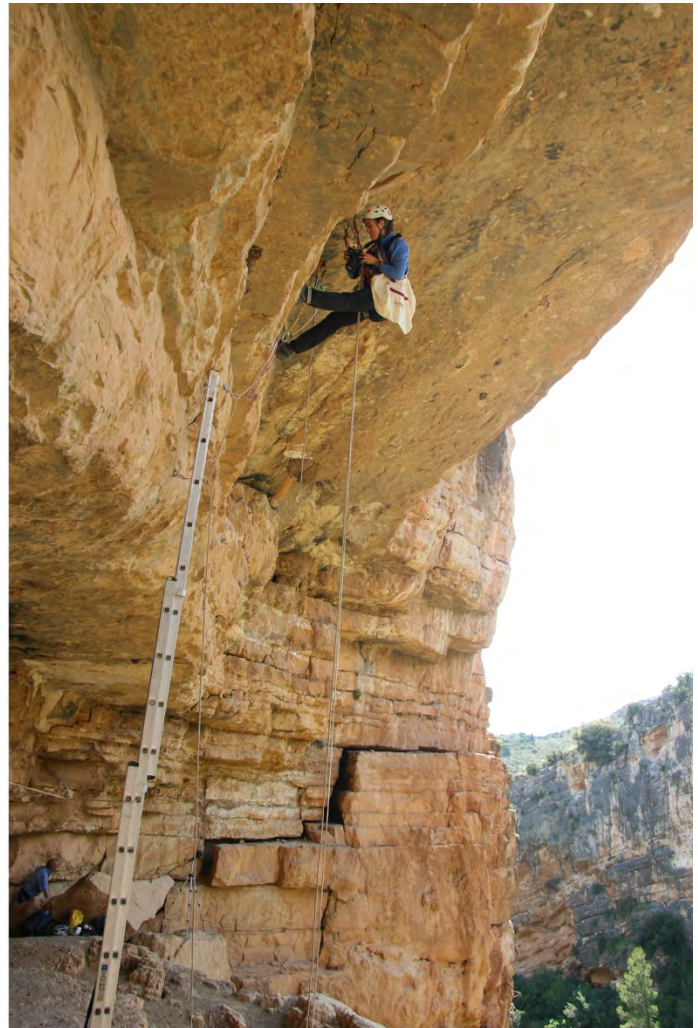
- En el mismo panel, la UG50, un antropomorfo negro de tipo salamandra, aparece sobre una mancha roja (UG49), aunque resulta difícil asegurarlo dado que el pigmento se conserva muy mal en este punto.
- Junto a ellos, las UG 51 y 52, antropomorfos esquemáticos en rojo, aparecen infrapuestos a la UG53, esquematización antropomorfa en negro.
- La parte derecha del panel 3c es la que ofrece un panorama más complejo. Se presenta a modo de palimpsesto, con superposición de motivos de diferentes colores, de modo que resulta muy difícil realizar una correcta lectura de los motivos y de la secuencia en que fueron realizados.



Detalle de las UG 42, 43 y 44 en dos imágenes tratadas mediante *DStretch*.



Vista del barranco de Los Estrechos desde el abrigo pintado.



Trabajos de documentación. A la izquierda, Mario Gisbert realiza la instalación que permite acceder al abrigo; a la derecha, la autora.

Panel 1

Ocupa el extremo izquierdo de la zona en la que se han encontrado pinturas.

U.G.1: Restos inidentificables pintados en rojo.

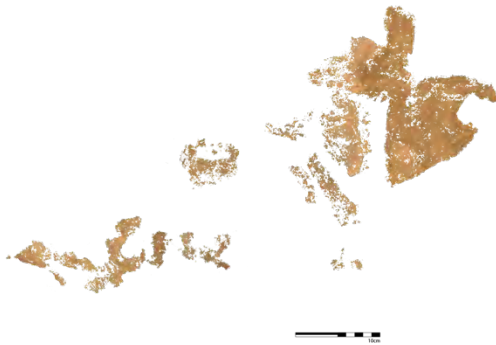


Panel 2

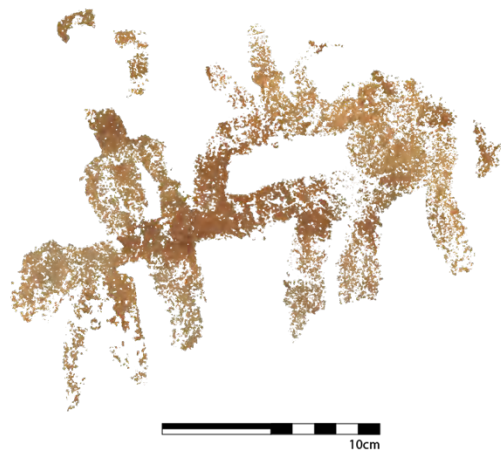
U.G.2: Restos inidentificables.



U.G.3: Restos inidentificables.



U.G.4: Restos de un motivo en el que pueden distinguirse un pectiniforme en la parte inferior, posible cuadrúpedo; y un antropomorfo incompleto, de tipo salamandra, situado en la parte superior. La zona derecha del motivo son restos inidentificables, entre los que se aprecia un trazo curvado hacia abajo, con tres trazos verticales en la parte superior.



Panel 3

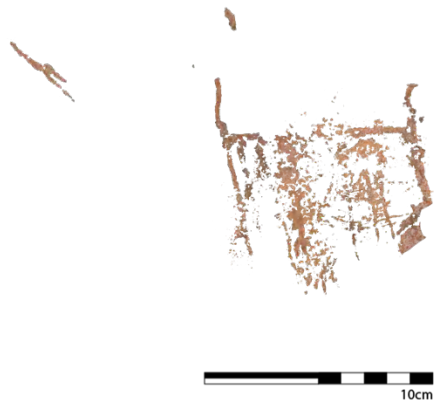
U.G.5: Antropomorfo esquemático pintado en negro. Responde al tipo general en “salamandra”, aunque presenta los dedos de manos y pies representados de forma individualizada, y la cabeza redondeada.

Medidas: 19 cm altura; 9,5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.6: Motivo indeterminado, pintado en rojo en trazo fino. Se superpone a la UG5. Está formado por un trazo horizontal, delimitado por dos verticales que sobresalen por la parte superior. Bajo el trazo horizontal aparece una serie de trazos verticales, más finos que el resto y en número indeterminado, dado que esta zona presenta el pigmento muy difuso.

Medidas: 9,2 cm altura; 9,5 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G.7: Restos indeterminados. Se superpone a la UG5.



U.G.8: Antropomorfo de tipo ancoriforme, pintado en rojo. Está formado por un trazo vertical, cruzado por dos curvados hacia abajo en la parte superior y un tercero curvado hacia arriba, en la parte inferior. Este motivo y la UG9 se dibujan sobre una mancha del mismo pigmento, muy difuminada, que dificulta la observación de los contornos precisos de las figuras.

Medidas: 14,3 cm altura; 13,5 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.



U.G.9: Posible cuadrúpedo incompleto, formado por un trazo horizontal y de grosor ligeramente superior a las cuatro líneas verticales que representan las patas. Los extremos izquierdo y derecho se encuentran afectados por sendos desconchados. Está infrapuesto a la UG10.



U.G.10: Motivo indeterminado, pintado en negro en trazo fino. Está formado por un trazo horizontal, cruzado por tres verticales, sobresaliendo el central por la parte superior. Otros trazos cortos y finos y dos puntiformes alineados verticalmente se disponen en los espacios dejados por los trazos verticales. Superpuesto a la UG9.

Medidas: 6 cm altura; 8,5 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.

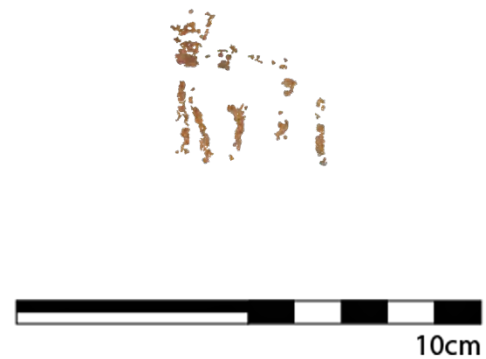


U.G.11: Antropomorfo pintado en negro integrado por un trazo vertical, redondeado en la parte superior para figurar la cabeza y prolongado en la inferior para representar el sexo. Las extremidades están figuradas mediante trazos curvados hacia abajo y los dedos de las manos aparecen representados de manera individualizada y con gran tamaño. Bajo la mano derecha se aprecia un pequeño puntiforme. La parte inferior se encuentra parcialmente afectada por un desconchado.

Medidas: 6,9 cm altura; 5,8 cm anchura; 0,8 cm de grosor de trazo.



U.G.12: Restos inidentificables en color rojo, en forma de trazos verticales y muy finos. Están situados en la parte izquierda de la UG13, de las que los separa un desconchado.

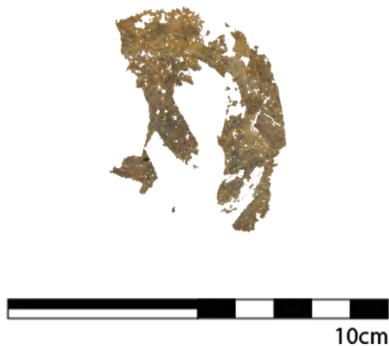


U.G.13: Posible cuadrúpedo, pintado en rojo, incompleto, afectado en la parte izquierda por varios desconchados.

Medidas: 7,7 cm altura; 16,3 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.14: Restos inidentificables de un motivo pintado en negro, afectado en la parte izquierda por un desconchado.



U.G.15: Restos de un motivo pintado en negro, de aspecto fusiforme en la parte izquierda y terminado en un trazo fino en la parte derecha, separado del resto de la figura por un desconchado.



U.G.16: Motivo antropomorfo pintado en negro. Presenta una morfología semejante a la UG5, con un trazo recto figurando tronco y sexo y dos trazos curvados hacia abajo a modo de extremidades, con indicación de los dedos de las manos. La cabeza aparece representada mediante un

círculo y rodeada de trazos radiados, finos. Presenta un engrosamiento en la zona correspondiente a la cadera. La parte izquierda se encuentra afectada por un desconchado. Beltrán y Royo la interpretaron como un motivo femenino (1997).

Medidas: 11,2 cm altura; 5 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



U.G.17: Motivo indeterminado pintado en rojo, en forma de "L" orientada hacia la izquierda.

Medidas: 8,3 cm altura; 3 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.18: Mancha informe en color rojo muy diluido, infrapuesta a la UG19.

Medidas: 8,7 cm altura; 9,9 cm anchura.



U.G.19: Antropomorfo pintado en negro, con trazo fino. Se aprecia únicamente la parte superior del cuerpo, formada por un trazo recto a modo de tronco, terminado en forma redondeada en la parte superior, figurando la cabeza. Un trazo con los extremos alargados y orientados hacia abajo figuran los brazos. En la parte derecha se sitúa una serie de trazos radiados, que podrían representar algún tipo de adorno corporal.

Medidas: 6,7 cm altura; 3,8 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



U.G.20: Restos inidentificables de un motivo pintado en negro, del que sólo se aprecian dos trazos verticales, paralelos.



U.G.21: Motivo complejo formado por un cuadrúpedo orientado a la izquierda, con dos antropomorfos apoyados en la parte superior, correspondiente al lomo. El conjunto está pintado en negro. El cuadrúpedo está formado por un trazo grueso a modo de cuerpo, cuatro trazos verticales a modo de patas y un quinto como cola, zigzagueante; cabeza orientada hacia abajo y dos apéndices a modo de cuernos, que sugieren la identificación del zoomorfo como un bóvido. Los antropomorfos presentan una morfología semejante a la UG11, con cabeza

redondeada, extremidades orientadas hacia abajo e indicación exagerada de los dedos de las manos.

Medidas: 6 cm altura; 10,4 cm anchura.

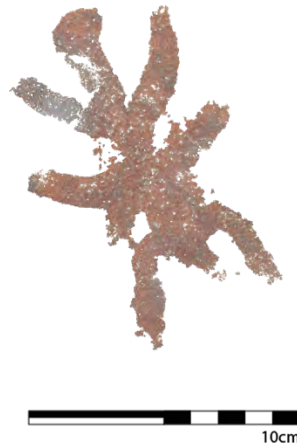


U.G.22: Restos de pigmento rojo infrapuestos a la UG21.



U.G.23: Posible antropomorfo esquemático, pintado en rojo. Está formado por un trazo vertical a modo de tronco y sexo, terminado en forma redondeada en la parte superior, representando la cabeza. Un trazo curvado hacia abajo representa las piernas, mientras que dos trazos curvados hacia arriba podrían ser la representación de las extremidades superiores.

Medidas: 12,5 cm altura; 10 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.24: Motivo indeterminado, pintado en color rojo anaranjado. Está formado por un trazo horizontal, del que parten tres trazos verticales en la parte superior, y dos en la inferior

Medidas: 8,2 cm altura; 10 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.25: Motivo ancoriforme pintado en rojo, de múltiples brazos, cuatro, curvados hacia arriba.

Medidas: 11,5 cm altura; 10,5 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.26: Cuadrúpedo orientado a izquierda, pintado en negro. Se encuentra incompleto, afectado en la parte derecha por un desconchado. El cuerpo, de mayor grosor, se reduce en el extremo izquierdo para figurar la cabeza, orientada hacia abajo y bifurcada en la parte del morro, representando la boca abierta. Las orejas aparecen figuradas en forma de dos apéndices triangulares, mientras que las patas son dos finos trazos verticales.



U.G.27: Restos indeterminables de un motivo pintado en negro. Únicamente se aprecian dos trazos curvados hacia arriba y un puntiforme en la parte superior, que sugieren una posible identificación como

antropomorfo con los brazos y piernas abiertos y alzados, o bien como ramiforme. Se encuentra superpuesto a la UG28.

Medidas: 12 cm altura; 6,5 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.28: Cuadrúpedo esquemático orientado a izquierda, formado por un trazo horizontal figurando tronco y cabeza, y cuatro verticales a modo de patas. En la parte superior aparecen dos trazos cortos verticales, uno de los cuales podría corresponder a la representación de orejas o cuernos. Infrapuesto a la UG27. Medidas: 14 cm altura; 17 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.29: Cuadrúpedo indeterminado orientado a izquierda, seminaturalista y pintado en negro. El cuerpo aparece representado en tinta plana y los detalles anatómicos con trazo simple y fino. El morro aparece curvado hacia abajo y sobre la cabeza aparecen dos pequeños apéndices a modo de orejas o cuernos. La cola es larga y aparece curvada hacia abajo. Sobre la cabeza se aprecia un pequeño puntiforme, realizado en el mismo color. Medidas: 5,2 cm altura; 10,5 cm anchura; 0,5 cm de grosor de trazo.



U.G.30: Cuadrúpedo indeterminado, de tipo esquemático, pintado en rojo y orientado a la izquierda. Está formado por un trazo horizontal, figurando cabeza con el morro hacia abajo, tronco y cola; cuatro trazos verticales agrupados en dos y dos a modo de patas, y dos apéndices sobre la cabeza representando orejas o cuernos. Además, sobre el lomo se aprecia un trazo vertical. Infrapuesto a la UG29. Beltrán y Royo distinguieron en esta unidad gráfica

dos figuras, una esquematización humana sobre un cuadrúpedo.

Medidas: 17,2 cm altura; 18 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.31: Restos de un motivo esteliforme pintado en negro. El pigmento se encuentra muy diluido y resulta apenas visible.

Medidas: 8 cm altura; 9,5 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.32: Cuadrúpedo indeterminado orientado a izquierda, seminaturalista y pintado en negro. Presenta una morfología semejante a la UG29 e igualmente a aparece asociado a un pequeño puntiforme, situado en la parte superior izquierda.

Medidas: 4 cm altura; 7 cm anchura; 0,3 cm de grosor de trazo.



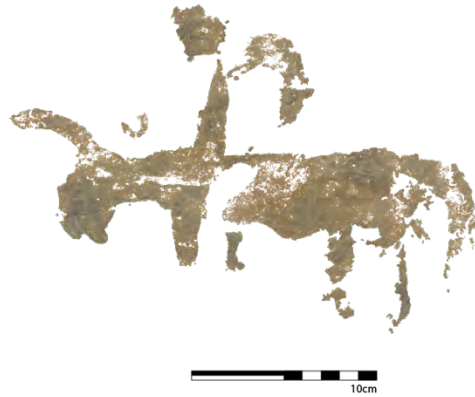
U.G.33: Mancha informe en color rojo.



U.G.34: Cuadrúpedo indeterminado de tipo seminaturalista, orientado a izquierda, pintado en negro. Aparece afectado por varios desconchados en la parte superior izquierda, el centro y la parte inferior derecha. Presenta un tronco grueso, más ancho en la parte trasera; cabeza orientada hacia abajo y bifurcada en la parte del morro, sugiriendo la identificación como una boca abierta. Sobre la cabeza, un trazo vertical orientado a la izquierda figura un cuerno u oreja; la cola aparece curvada hacia abajo y las patas aparecen representadas mediante cuatro trazos

rectos. Sobre el lomo del animal aparece un trazo vertical bifurcado en dos extremos divergentes, posible representación de un antropomorfo.

Medidas: 17 cm altura; 25 cm anchura.



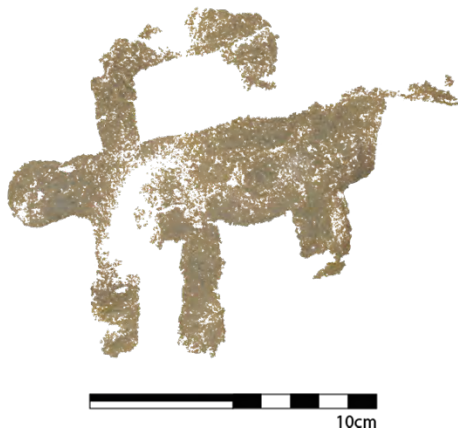
U.G.35: Trazo oblicuo pintado en rojo, superpuesto a la UG34 (aparece sobre el desconchado que afecta a parte de este motivo).

Medidas: 10 cm altura; 6 cm anchura; 1,8 cm de grosor de trazo.



U.G.36: Cuadrúpedo indeterminado orientado a izquierda, pintado en negro. Presenta un tronco grueso y recto, redondeado en el extremo izquierdo a modo de cabeza. Se aprecian tres patas

rectas, mientras que la cuarta podría haberse perdido como consecuencia del desconchado que afecta a la parte trasera. En la parte superior, un trazo largo y curvado hacia atrás podría ser la representación de un cuerno de cáprido.

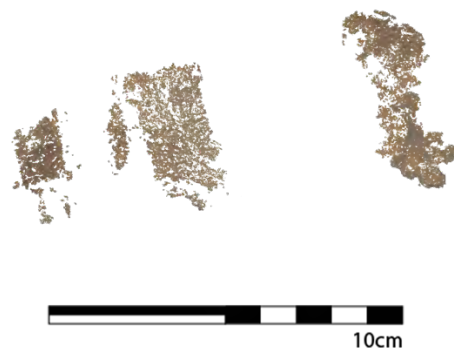


U.G.37: Antropomorfo esquemático, de tipo salamandra, pintado en rojo. Está formado por un trazo recto, que se prolonga en la parte inferior a modo de sexo; y dos trazos curvados hacia abajo. Junto a la mano derecha presenta un trazo indeterminado, que podría ser una rectificación del trazo o bien algún tipo de instrumento portado por el antropomorfo. El motivo se encuentra afectado por pequeños piqueteados de aspecto reciente.

Medidas: 15,8 cm altura; 7,4 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.38: Restos inidentificables pintados en color rojo.



U.G.39: Cuadrúpedo indeterminado orientado a izquierda, de tipo seminaturalista y pintado en negro. Presenta un cuerpo recto, ligeramente engrosado en la parte ventral, cuatro patas rectas, agrupadas de dos en dos, y una cola curvada hacia abajo. La parte anterior se encuentra parcialmente velada por una concreción, que dificulta la visión de toda la figura.



U.G.40: Cuadrúpedo indeterminado orientado a izquierda, inclinado hacia abajo. Está pintado en negro. Presenta tronco recto, cola curvada hacia abajo, patas cortas y rectas, morro ligeramente apuntado y dos apéndices a modo de orejas.

Medidas: 2,4 cm altura; 4 cm anchura.



U.G.41: Antropomorfo esquemático, pintado en rojo. La parte superior e izquierda se encuentra afectada por un desconchado. Presenta un tronco recto y extremidades en forma de trazos curvados hacia abajo. Resulta imposible determinar si corresponde al tipo salamandra, debido a los desconchados.



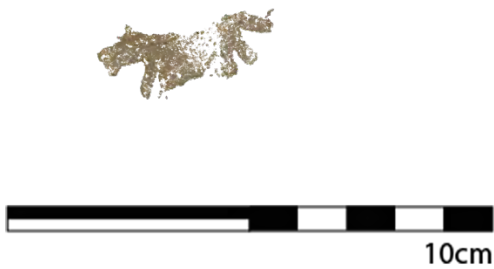
U.G.42: Antropomorfo esquemático, pintado en rojo. Responde al tipo salamandra, sin representación de la cabeza. Infrapuesta a las UG43 y 44.

Medidas: 9,6 cm altura; 8 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.43: Cuadrúpedo indeterminado orientado a izquierda, pintado en negro, de tipo seminaturalista. Presenta patas cortas y cola curvada hacia abajo, mientras que la parte del morro se encuentra incompleta debido a un desconchado.

Medidas: 1,8 cm altura; 3,7 cm anchura.



U.G.44: Cuadrúpedo indeterminado orientado a izquierda, pintado en negro, de tipo seminaturalista. Presenta patas cortas y cola curvada hacia abajo, morro redondeado y dos apéndices a modo de orejas.

Medidas: 2,7 cm altura; 8 cm anchura.



U.G.45: Cuadrúpedo indeterminado, formado por un tronco curvado hacia abajo en los extremos y cuatro trazos verticales a modo de patas. La figura es simétrica, de modo que no se puede determinar hacia qué lado se orienta.

Medidas: 1,8 cm altura; 3,7 cm anchura.



U.G.46: Antropomorfo de extremidades en arco. Está formado por un vástago central, engrosado en la parte inferior, figurando quizá el sexo; y cuatro trazos curvados hacia abajo, que podrían ser representaciones múltiples de las extremidades, o bien la figuración de algún tipo de adorno sobre la cabeza.

Medidas: 19 cm altura; 8,7 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.47: Motivo indeterminado formado por trazos finos pintados en negro. Se encuentra superpuesto a la UG46.

Medidas: 12 cm altura; 3,7 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G.48: Posible esteliforme integrado por una circunferencia central y trazos radiados. La parte derecha podría estar afectada por un gran desconchado en la pared, de modo que no resulta posible determinar si el motivo está completo.

Medidas: 15 cm altura; 7,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.49: Mancha informe en color rojo. Resulta difícil determinar si se encuentra por encima o por debajo de la UG50, dada la mala conservación del pigmento en esta parte del panel, aunque nos inclinamos por la segunda opción.



U.G.50: Antropomorfo de tipo salamandra, pintado en negro.

Medidas: 17,7 cm altura; 11 cm anchura; 1,7 cm de grosor de trazo.



U.G.51: Antropomorfo de tipo esquemático, pintado en rojo. Aparece unido al antropomorfo UG52 y ambos están infrapuestos a la UG53. La parte inferior está afectada por un desconchado, de modo que las figuras aparecen incompletas.

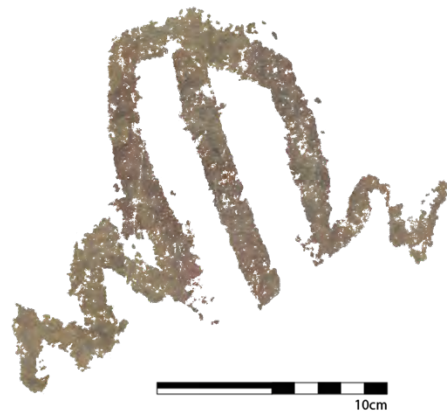


U.G.52: Antropomorfo de tipo esquemático, pintado en rojo. Aparece unido al antropomorfo UG51 y ambos están infrapuestos a la UG53. La parte inferior está afectada por un desconchado, de modo que las figuras aparecen incompletas.



U.G.53: Antropomorfo de tipo golondrina, cuyos brazos se prolongan en trazos sinuosos hacia los laterales. Está pintado en negro y se superpone a los motivos UG 51 y 52. La parte inferior aparece cortada por un desconchado.

Medidas: 17 cm altura; 18,4 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



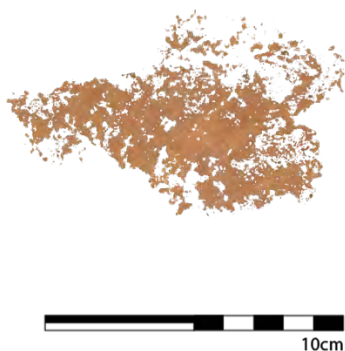
U.G.54: Antropomorfo de extremidades en arco, pintado en rojo anaranjado y en un pigmento muy diluido, apenas visible. Presenta un vástago central, redondeado en el extremo superior a modo de cabeza, y tres trazos curvados hacia abajo, cuyo tamaño decrece desde el superior hacia el inferior. La parte de abajo está afectada por un desconchado.



U.G.55: Mancha informe en color rojo anaranjado.



U.G.56: Mancha informe en color rojo anaranjado.

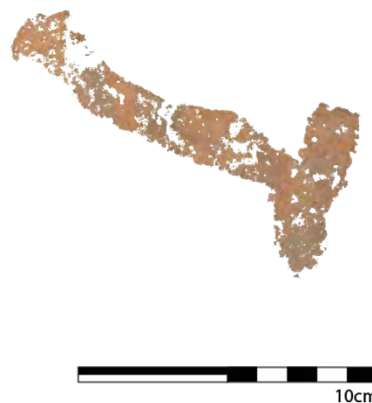


U.G.57: Cuadrúpedo esquemático indeterminado, orientado a izquierda, en color rojo anaranjado. Presenta un tronco recto, cuatro trazos verticales a modo de patas y dos trazos curvados hacia atrás sobre la cabeza, que cabría identificar como cuernos de cáprido. El contorno inferior resulta difícil de definir, dado que el pigmento se mezcla con la mancha de color que subyace en todo el panel.

Medidas: 12,8 cm altura; 13,2 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.58: Motivo indeterminado pintado en rojo anaranjado. El pigmento está muy difuminado y resulta muy difícil marcar los límites.



U.G.59: Cuadrúpedo esquemático orientado a izquierda, pintado en negro. El pigmento se encuentra muy desvaído, de manera que la figura es apenas visible. Presenta una morfología semejante a la UG57. El morro aparece unido a la UG53 (trazo serpentiforme unido a antropomorfo tipo golondrina).

Medidas: 13 cm altura; 16 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.



U.G.60: Restos inidentificables en color negro. Los trazos situados en la parte derecha podrían corresponder a un antropomorfo de tipo golondrina, si bien la mala conservación del grupo impide asegurarlo.



U.G.62: Restos inidentificables en color negro.



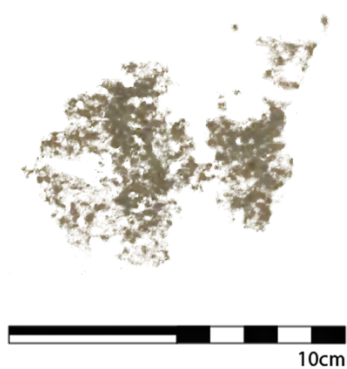
U.G.61: Antropomorfo de tipo esquemático, con las extremidades en arco. Presenta una cabeza redondeada y un pequeño apéndice a modo de sexo. Medidas: 14 cm altura; 7,6 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.63: Restos inidentificables en color negro.



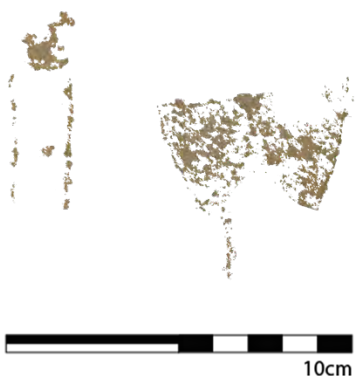
U.G.64: Restos inidentificables.



U.G.65: Restos inidentificables en color negro. La parte central está afectada por un desconchado. Beltrán lo definió como una estilización humana incompleta (Beltrán, 1997: 56, Fig.19).



U.G.66: Restos inidentificables en color negro.



U.G.67: Cuadrúpedo seminaturalista orientado a la izquierda, pintado en negro. La parte derecha se encuentra perdida a causa de un desconchado. Presenta dos

pequeños apéndices sobre la cabeza, que sugieren la identificación como cánido.



U.G.68: Posible antropomorfo en color rojo anaranjado. Está formado por un vástago central a modo de cabeza y tronco; el brazo derecho se curva hacia abajo y el izquierdo se presenta recto, portando un elemento en forma de trazo vertical en la mano. Las extremidades inferiores resultan difíciles de definir debido a la superposición de colores. Parece infrapuesto a los motivos 69 y 70 (en color negro), aunque debido a la mala conservación de la pintura resulta imposible asegurarlo a partir de una observación directa.

Medidas: 16,8 cm altura; 12,4 cm anchura; 1,4 cm de grosor de trazo.



U.G.69: Cuadrúpedo indeterminado orientado a izquierda, pintado en negro. Presenta cuerpo recto, patas cortas, cola larga y gruesa y dos largos apéndices a modo de orejas. Parece superpuesto a la UG68.

Medidas: 4 cm altura; 7,4 cm anchura.



U.G.70: Restos inidentificables, en color negro. Superpuesto al motivo 68.



U.G.71: Posible cuadrúpedo orientado a izquierda. Podría tratarse en realidad de dos motivos diferentes, cuyos límites no podemos establecer con seguridad debido a la superposición de pigmentos en este panel, ya que el número de trazos verticales alcanza los seis. La zona del morro parece estar infrapuesta al motivo 68.

Medidas: 6,4 cm altura; 14,2 cm anchura; 1,2 cm de grosor de trazo.



U.G.72: Mancha informe en color rojo anaranjado.



U.G.73: Posible antropomorfo esquemático de tipo indeterminado, pintado en color rojo anaranjado. La mitad superior se presenta como una simple mancha de color, de tendencia circular y con un apéndice en la parte superior derecha, mientras que en la parte inferior podemos apreciar la representación de las

extremidades en forma de arco, y el sexo en la parte central. Aparece infrapuesto a la UG71.

Medidas: 9,3 cm altura; 7,6 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.74: Trazo fino y horizontal, pintado en negro.

Medidas: 0,3 cm altura; 2 cm anchura.



Panel 4

U.G.75: Restos inidentificables en color negro y trazo fino.



U.G.76: Restos inidentificables, en color rojo.



U.G.77: Posible antropomorfo de brazos en asa, pintado en rojo. El vástago central apenas sobresale por la parte inferior, lo que hace dudosa esta identificación y sugiere la posibilidad de que se trate simplemente de un motivo abstracto.

Medidas: 2,2 cm altura; 2,8 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.

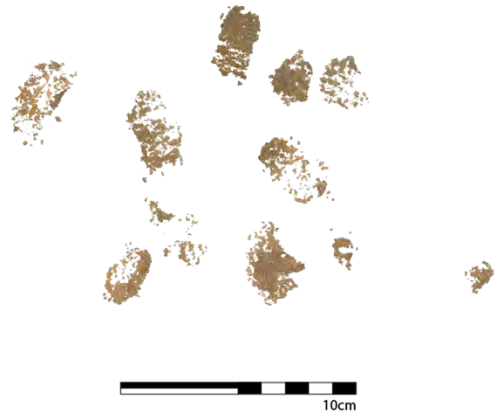


U.G.78: Barra vertical en color rojo.

Medidas: 3 cm altura; 0,5 cm anchura.



U.G.79: Pectiniforme doble, pintado en rojo. Los trazos verticales se concentran en la parte derecha del trazo horizontal. Medidas: 4,5 cm altura; 5 cm anchura; 0,4 cm de grosor de trazo.



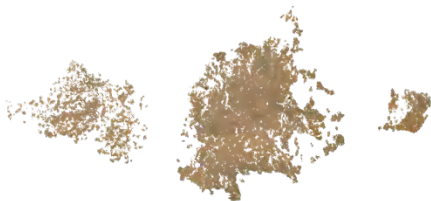
U.G.83: Trazos indeterminados, uno de ellos en forma de "T".

U.G.80: Restos inidentificables en color rojo.



Panel 5

U.G.81: Restos inidentificables en color rojo.

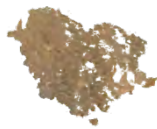


U.G.84: Restos inidentificables en color rojo.



U.G.82: Grupo de digitaciones rojas, en número difícil de precisar, debido a la mala conservación del pigmento.

U.G.85: Mancha informe en color rojo.



U.G.86: Restos inidentificables en color rojo.

pared. En la parte superior se aprecian restos informes del mismo pigmento. Medidas: 2 cm altura; 6,5 cm anchura; 1,1 cm de grosor de trazo.



U.G.89: Restos inidentificables en forma de finos trazos rojos.



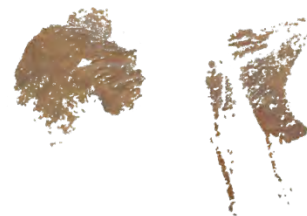
U.G.87: Restos inidentificables, en color rojo. Se encuentran afectados por un desconchado en la parte media.



U.G.90: Restos inidentificables, en color rojo.



U.G.88: Serie horizontal de seis digitaciones en rojo, contiguas y dispuestas sobre una línea de relieve de la



U.G.91: Mancha informe, en color rojo.



Panel 6

U.G.92: Motivo abstracto en forma de “pi” griega pintado en rojo.

Medidas: 4,3 cm altura; 4,6 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.93: Motivo complejo formado por un antropomorfo situado en la parte central, con extremidades en arco y un trazo recto que parte de su rodilla izquierda y se prolonga mediante un trazo en forma de arco por encima del antropomorfo. Además, se aprecian tres puntiformes: uno junto al brazo derecho del antropomorfo; el segundo, de mayor tamaño, entre el tronco y el trazo vertical situado a la izquierda; y un tercero bajo el sexo del personaje.

Medidas: 17 cm altura; 17,6 cm anchura; 1,3 cm de grosor de trazo.

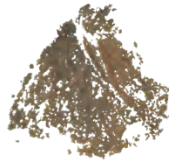


U.G.94: Posible cuadrúpedo situado en la parte derecha de la UG93, con cinco trazos rectos en forma de patas y rabo, y un trazo orientado hacia atrás a modo de cuerno, que podría identificarse como cáprido.

Medidas: 8,8 cm altura; 9 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.95: Mancha informe en color rojo.

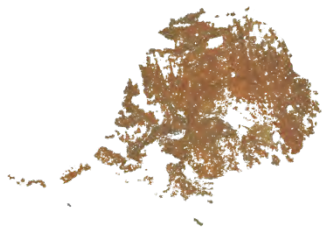


U.G.96: Motivo indeterminado, pintado en color rojo. Presenta un trazo grueso y horizontal, en forma oval, del que parten cuatro trazos verticales hacia abajo. La parte inferior está afectada por un desconchado.



Panel 7

U.G.97: Mancha informe en color rojo.



U.G.98: Cérvido esquemático, realizado en rojo y en trazo fino, orientado a izquierda. Presenta cuatro patas y una

gruesa cola curvada hacia abajo y que sobrepasa la altura de las patas por debajo. La cornamenta es de grandes dimensiones pero resulta apenas visible debido a que el pigmento de la parte izquierda del motivo se encuentra muy difuminado.

Medidas: 5 cm altura; 6 cm anchura; 0,2 cm de grosor de trazo.



U.G.99: Trazos dispersos en pigmento rojo.



Panel 8

U.G.100: Posible antropomorfo de brazos en asa, pintado en rojo.



U.G.101: Motivo antropomorfo en rojo, con las extremidades inferiores en ángulo y las superiores rectas. El motivo se encuentra parcialmente cubierto de concreciones calcínicas.

Medidas: 9,1 cm altura; 10 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.102: Posible antropomorfo de brazos en asa. El motivo se encuentra parcialmente cubierto de concreciones calcínicas.

Medidas: 6 cm altura; 5,7 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



U.G.103: Motivo abstracto formado por un trazo vertical que se incurva hacia la derecha y arriba en el extremo inferior, y un trazo curvado hacia abajo en la parte superior.

Medidas: 5,4 cm altura; 5 cm anchura; 1 cm de grosor de trazo.



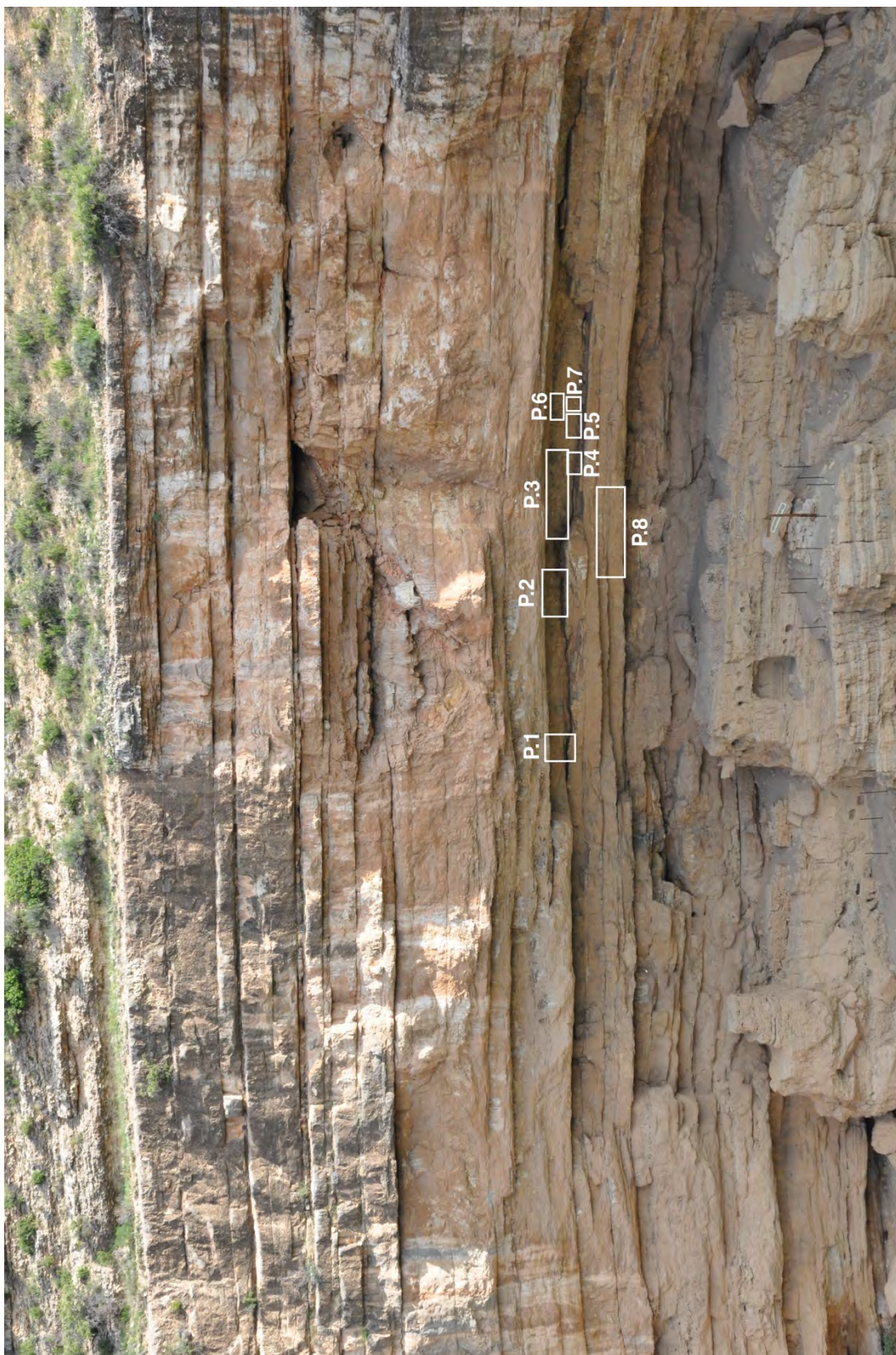
U.G.104: Restos inidentificables, en color rojo.



U.G.105: Posible antropomorfo de brazos
en asa.

Medidas: 7,5 cm altura; 7,5 cm anchura; 1
cm de grosor de trazo.



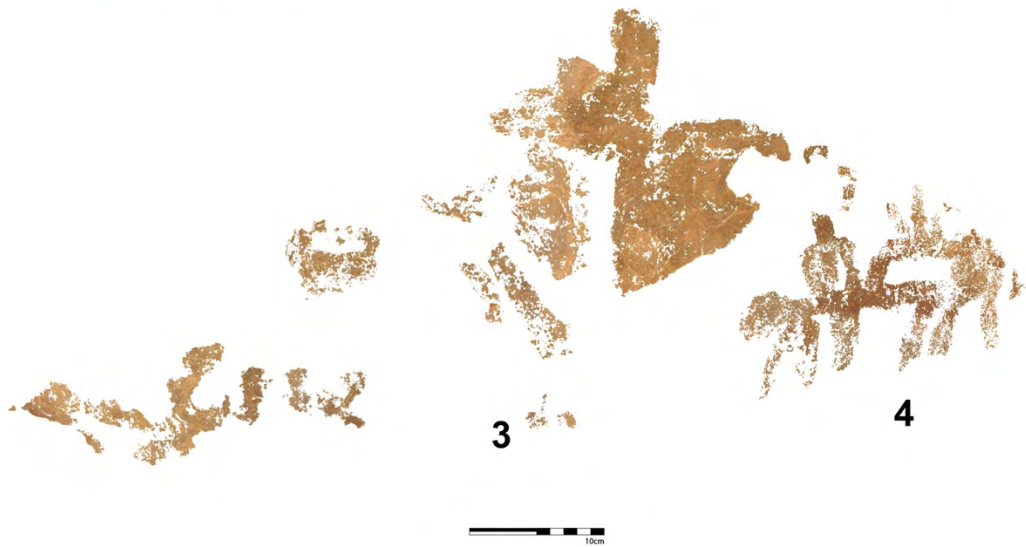
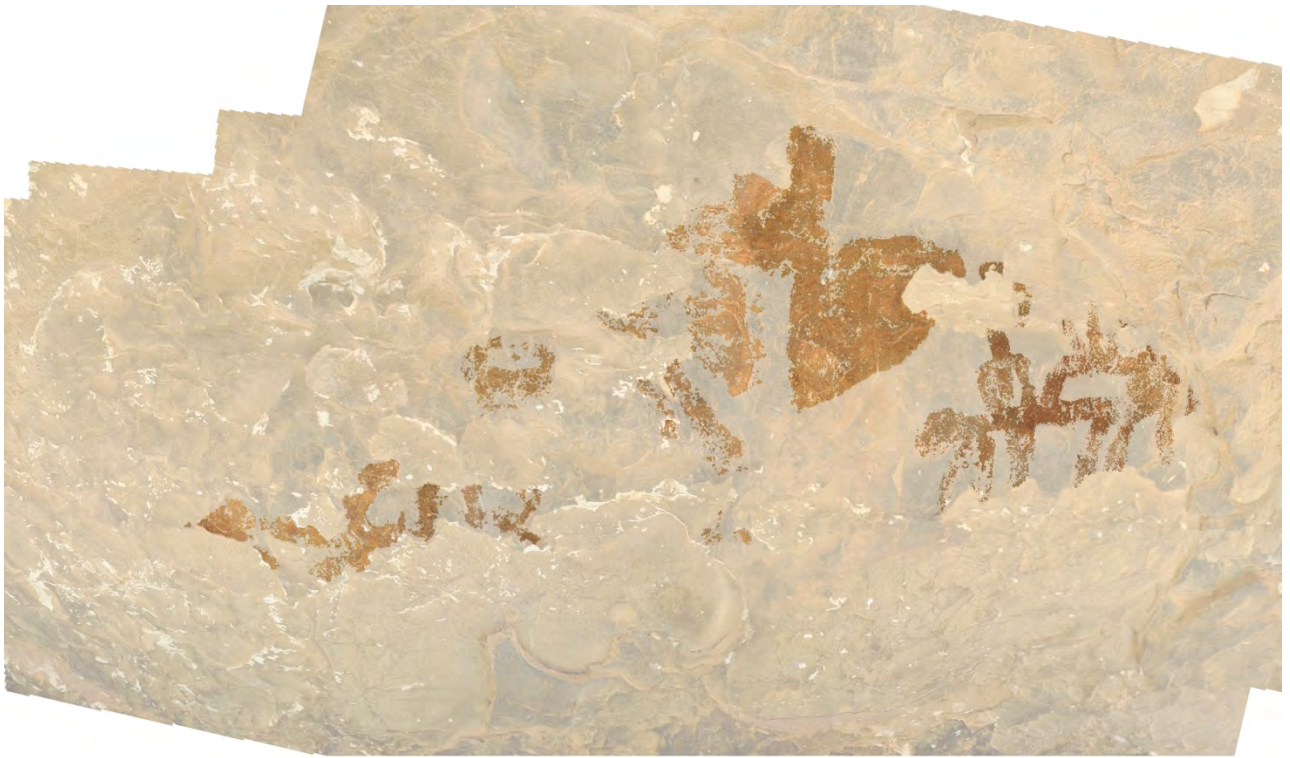


Distribución de los paneles decorados.



1

Panel 1.



Panel 2. Figuras 3 y 4.



Detalle de la figura 4.



Panel 3. Subsectores.



Panel 3. Subsectores.



Detalle del panel 3a.



Panel 3a. Detalle.



Panel 3a. Detalle.



Panel 3a. Detalle.



Panel 3a. Detalle.



Panel 3a. Detalle.



Panel 3b.



Panel 3b.



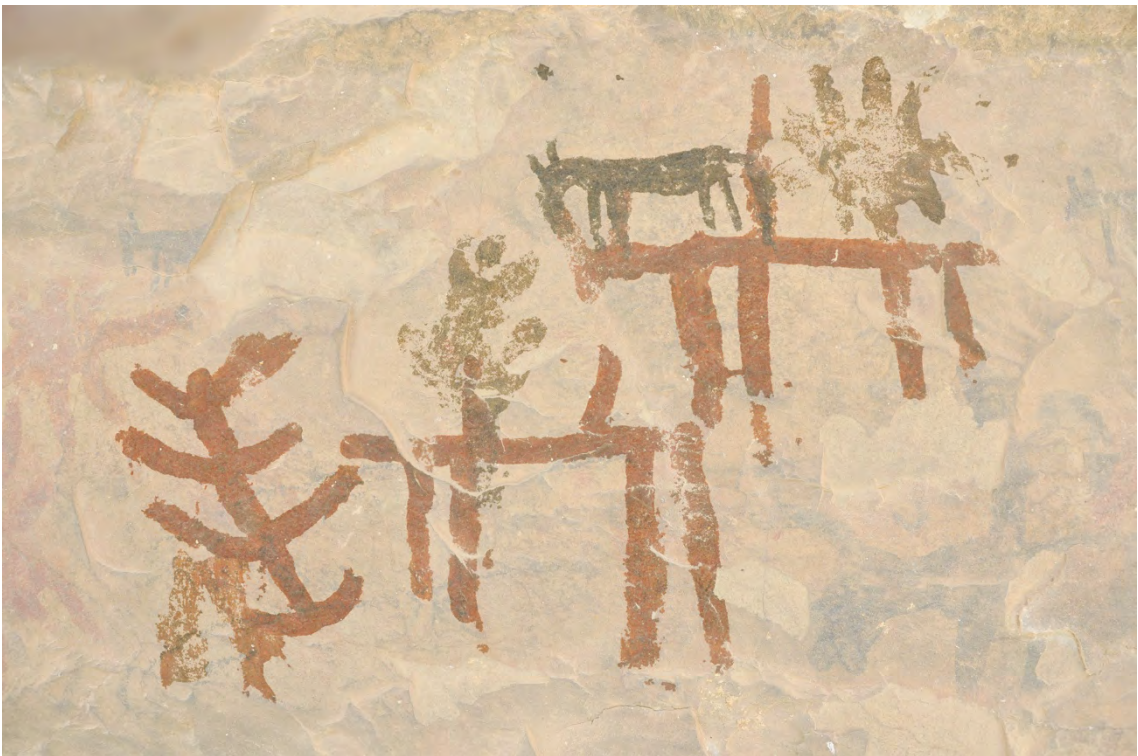
Panel 3b. Detalle.



Panel 3b. Detalle.



Panel 3b. Detalle.



Panel 3b. Detalle.



Panel 3b. Detalle.



Panel 3c.



Panel 3c.



Panel 3c. Detalle.



Panel 3c. Detalle.



Panel 3c. Detalle.



Panel 3c. Detalle.



Panel 3c. Detalle.



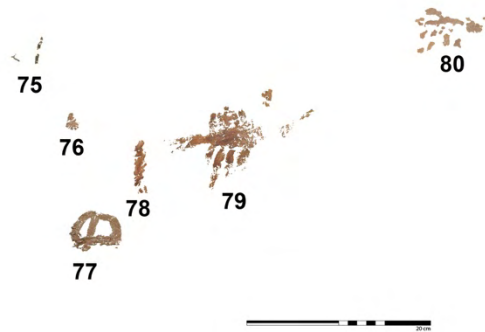
Panel 3c. Detalle.



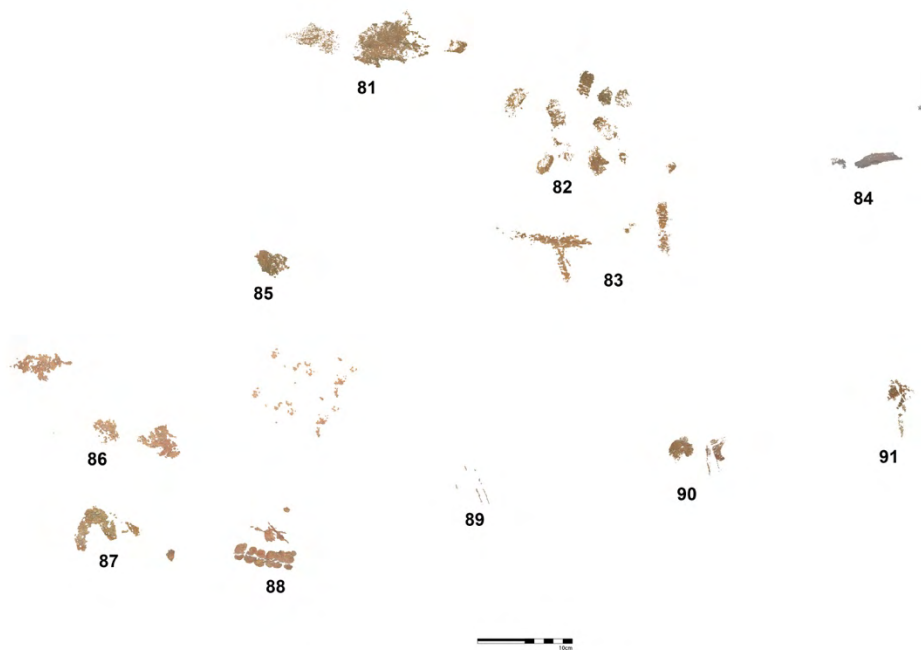
Panel 3c. Detalle.



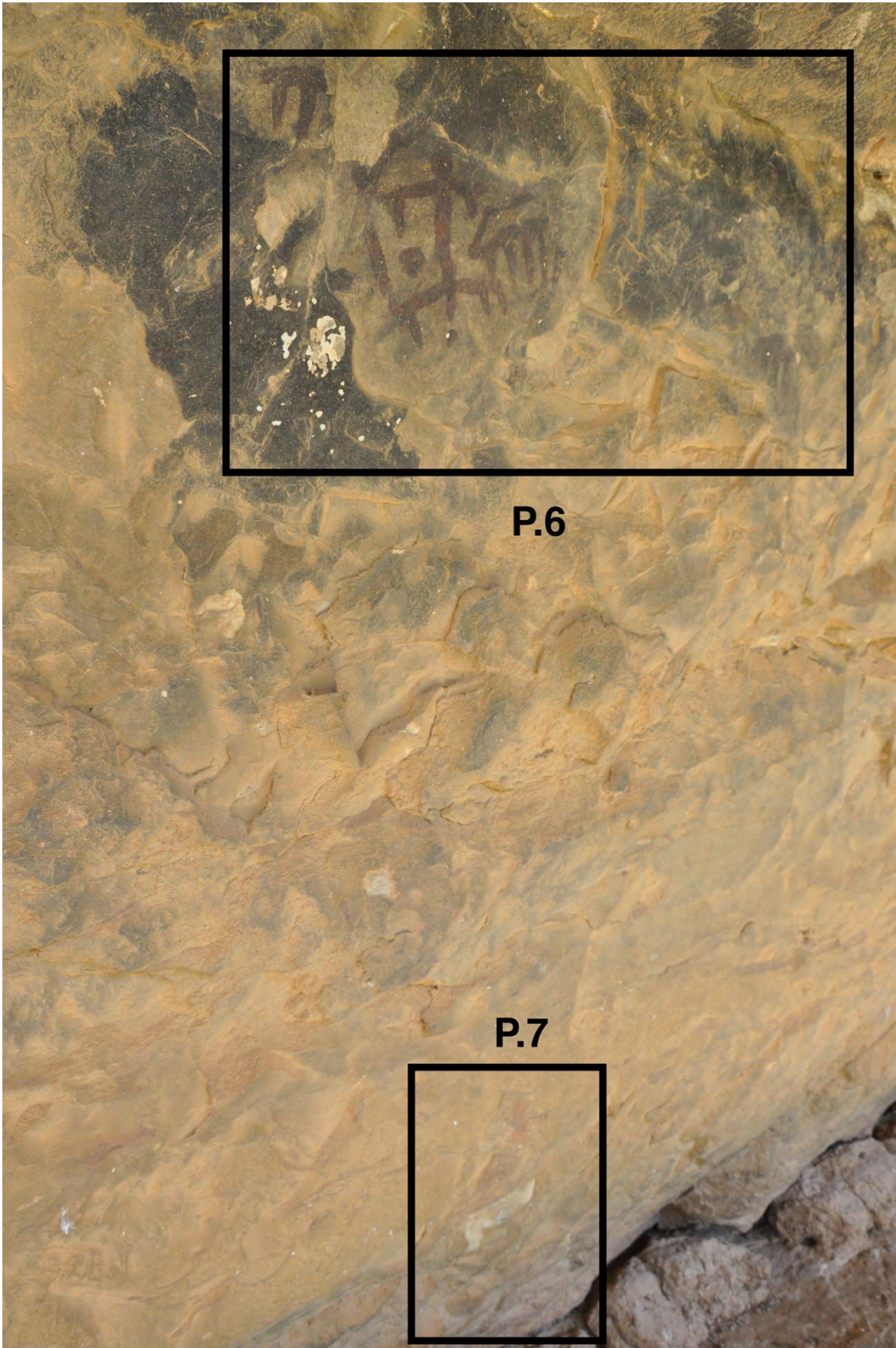
Panel 3d.



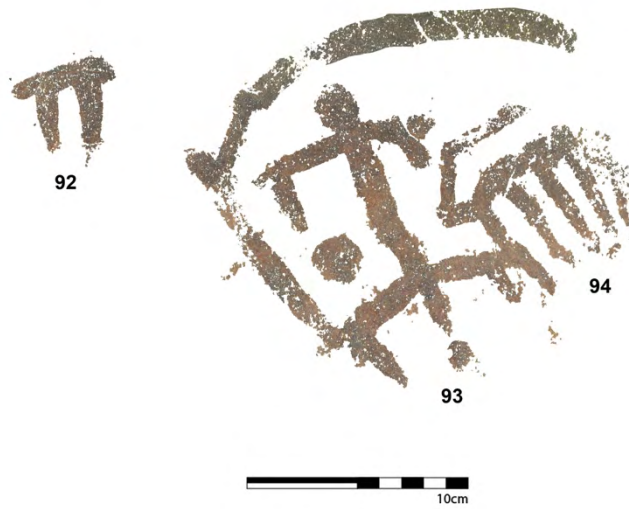
Panel 4.



Panel 5.



Situación de los Paneles 6 y 7.



Detalle del panel 6.



95



96

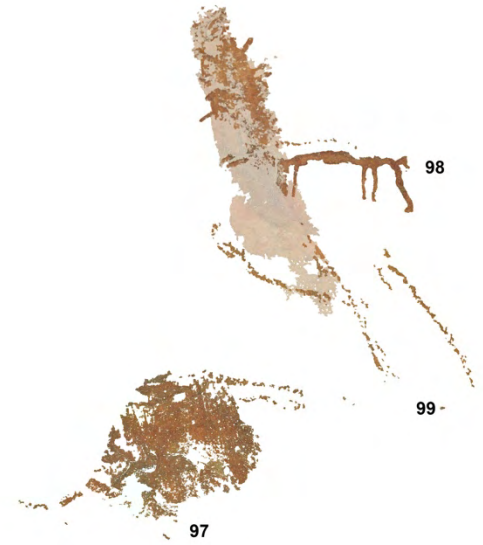


10cm

Detalle del panel 6.

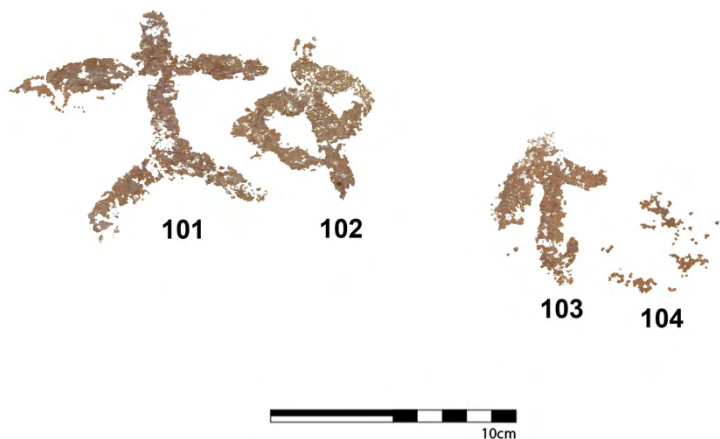
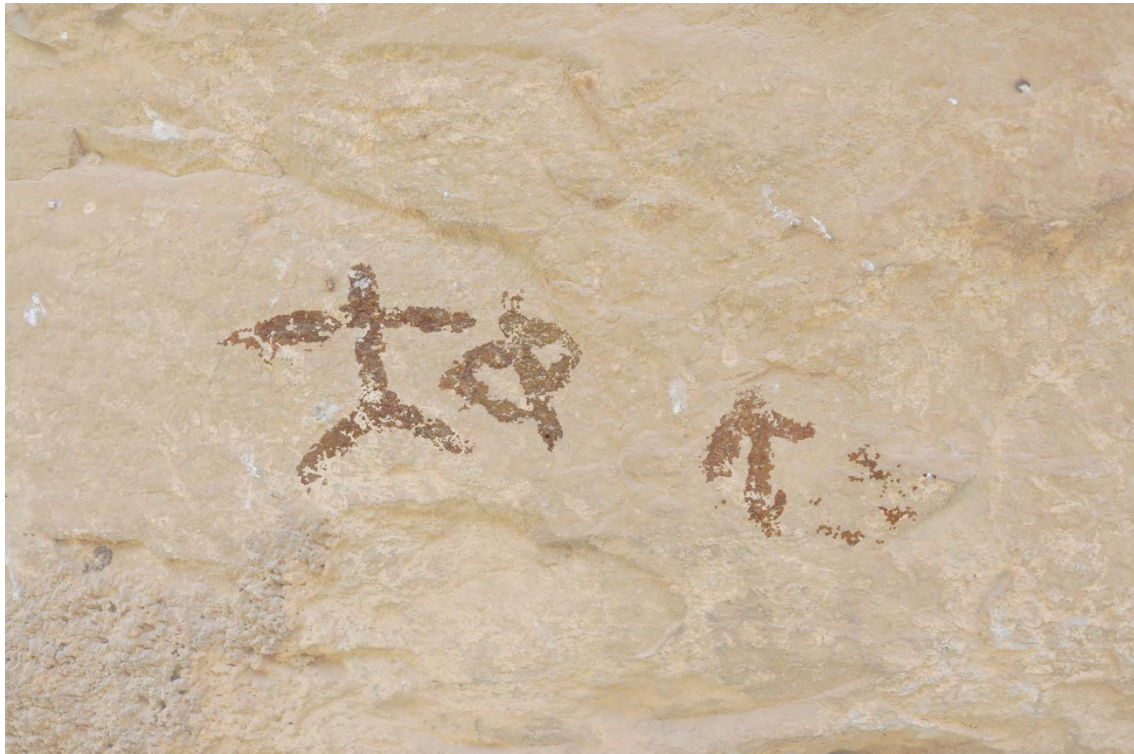


Panel 7.





Panel 8. Fig. 100.



Detalle del panel 8.

Bibliografía

Beltrán, A. (1989a), *El arte rupestre aragonés. Aportaciones a las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 117-133.

Beltrán, A. y Royo, J. (1997), *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel)*, Colección “Parque Cultural del río Martín”, Zaragoza, Ayuntamiento de Albalate.

Beltrán, A. (dir.) (2005), *Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del río Martín*, Asociación Parque Cultural del Río Martín. Centro de Arte Rupestre “Antonio Beltrán” Ariño (Teruel).



1542

Universidad
Zaragoza