

Cauce

Nº 29. Año IX. Julio/Agosto 2008 - 2,50 Euros.

Boletín Informativo y Cultural del Parque Cultural del Río Martín

Parques Culturales y Arte Rupestre. Conservación y Protección

HOMENAJE AL PROFESOR D. ANTONIO BELTRÁN

Especial monográfico

XXIV EDICIÓN

UNIVERSIDAD DE VERANO
DE TERUEL. 2008

Curso del 3 al 6 de Julio.

Centro de Arte Rupestre
"Antonio Beltrán".

Ariño (Teruel)

Editorial

El presente curso sobre "Parques Culturales y Arte Rupestre. Conservación y Protección" en homenaje al profesor Antonio Beltrán, se propuso a la Universidad de Verano de Teruel desde el Patronato del Parque Cultural del río Martín y el Gobierno de Aragón, por tres razones fundamentalmente:

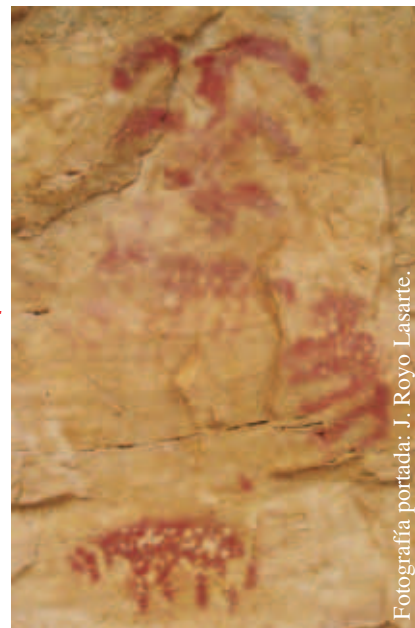
1.- Rendir homenaje al profesor D. Antonio Beltrán, Presidente Honorífico del Parque Cultural del río Martín, alma mater de los Parques Culturales en Aragón, y uno de los mejores especialistas mundiales en Arte Rupestre.

2.- El desarrollo de un curso sobre "Parques Culturales" debería organizarse en un espacio protegido como Parque Cultural, y el Parque Cultural del río Martín fue ejemplo y modelo tanto en su estructura organizativa como en su funcionamiento para que los parlamentarios aragoneses aprobasen una modélica Ley sobre los Parques Culturales Aragoneses que ha venido a regular y normalizar la existencia de éstos.

3.- Cuando la temática elegida viene aparejada al Arte Rupestre, entendemos que el Parque Cultural del río Martín es un espacio privilegiado por la gran riqueza de abrigos con arte rupestre que atesora, declarados Patrimonio Mundial, todos ellos estudiados, documentados y protegidos, que hacen de este entorno físico –con gran variedad de rutas en torno al Patrimonio cultural y natural–, que toma como nexo de unión el arte rupestre y los cañones del tramo medio del río Martín, uno de los espacios protegidos más espectaculares de Aragón en cuanto a este frágil Patrimonio. Además la sede del Parque alberga un Centro de Arte Rupestre, puntero en investigaciones, con una rica biblioteca especializada en la temática del curso y por contar con los espacios socioculturales y medios técnicos necesarios para la organización de este tipo de eventos.

Por otro lado este curso pretende, no sólo ser una herramienta más en la conservación del patrimonio cultural de los Parques Culturales en general y del Arte Rupestre en particular, sino que además, como reza la ley de Parques Culturales, estimular el conocimiento público, promoviendo la información y la difusión cultural y turística de los valores patrimoniales, desarrollando este tipo de actividades pedagógicas sobre el patrimonio cultural orientado a universitarios, guías culturales y turísticos y público en general, divulgando también los resultados propios de la investigación científica.

Pinturas rupestres en el abrigo de los Chaparros. Albalate del Arzobispo. Parque Cultural del río Martín. Teruel.



Fotografía portada: J. Royo Lasarte.

Los objetivos: Conocer los Parques Culturales Aragoneses y la legislación al respecto. Valorar el Patrimonio cultural y natural de los Parques Culturales con Arte Rupestre. Conocer la legislación en temas de Patrimonio Cultural. Conocer las características generales del arte rupestre al aire libre del arco mediterráneo. Aprender los mecanismos de estudio, conservación y protección del Arte Rupestre al aire libre del arco mediterráneo, cronologías, metodologías. Conocer las formas de vida, creencias y concepciones artísticas de las poblaciones prehistóricas.

Dedicamos pues, monográficamente, este número 29 especial Julio/Agosto de Cauce a publicar un resumen de las conferencias que impartirá el profesorado especializado en la materia objeto de este curso, y a sentar las bases para que estos cursos sobre Parques Culturales –dentro de la Universidad de Verano de Teruel–, y en homenaje y en memoria a nuestro querido profesor D. Antonio Beltrán, se institucionalicen año tras año tocando las múltiples facetas patrimoniales, testimonios fundamentales de nuestra realidad aragonesa de la que el profesor Beltrán fue su gran defensor.

Los directores del Curso:
Miguel Beltrán Lloris
José Royo Lasarte



Año 9; n.º 29
 Julio/Agosto 2008
 BOLETÍN **cauce**
 INFORMATIVO
 CULTURAL
 DEL PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN.

Director en funciones:

José Royo Lasarte

Consejo de Redacción:

Cipriano Gil Gil

Beatriz Serrano Larrodé; *Secretaria*

Sara Faló; *Entrevistas*

José I. Canudo y G. Cuenca; *Paleontología*

Juan Carlos Gordillo; *Mundo Subterráneo*

F. Gabarrús; *Cultura Popular*

Isabel Tirado; *Historia del Arte*

Jonathan Díaz; *Fauna*

Fotografía:

Juan Carlos Gordillo

Diseño y Maquetación:

Centro de Interpretación de Arte Rupestre
 “Antonio Beltrán” del Parque Cultural del Río
 Martín, con la colaboración de la fundación
 SAMCA.

Ariño (Teruel). Tlf.: 978 81 70 42

e-mail: ciar@parqueriomartin.com

Redacción y Administración:

Parque Cultural del Río Martín

Centro de Arte Rupestre “Antonio Beltrán”.

C/ Tiro del Bolo

Ariño (Teruel). Tlf.: 978 817042

e-mail: cauce@parqueriomartin.com

I.S.S.N.: 1575-1570 D.L.: Z. 1253-00

Impresión:

COMETA, S. A.

Ctra. Castellón, Km. 3,400 – 50013 Zaragoza

Cauce no se responsabiliza de las opiniones, teorías o conclusiones de los autores en los artículos publicados. Asimismo queda prohibida la reproducción total o parcial sin el permiso expreso de los autores de los mismos y en su caso del Consejo de Redacción de Cauce.

Sumario

ESPECIAL MONOGRÁFICO

- 01 EDITORIAL.
- 04 **Presentación del Curso: Parques culturales y arte rupestre. homenaje al profesor D. Antonio Beltrán.** D. Miguel Beltrán Lloris.
- 08 **El Parque Cultural del río Martín como modelo de la Ley de Parques Culturales. Un espacio sacralizado desde la Prehistoria en torno al arte rupestre.** D. José Royo Lasarte.
- 18 **Arte rupestre y modos de vida.** D. Manuel Martínez Bea.
- 24 **Arte rupestre y cronología.** D. Vicente Baldellou Martínez.
- 27 **Estudio y metodología del arte rupestre.** D. Miguel Ángel Mateo Saura.
- 33 **Museología y arte rupestre.** D. José Guillermo Morote Barberá.
- 36 **Los grabados rupestres. Problemática de significación y datación.** D. Juan Ángel Paz Peralta.
- 49 **La expresión esquemática del arte rupestre en el Sureste de Francia. Elementos comapartivos espaciales.** D. Albert Painaud Guillaume.
- 55 **El Parque Cultural de Albarracín y el arte rupestre.** D. Pedro Luis Hernando Sebastián.
- 59 **El Parque Cultural del río Vero y el arte rupestre: la puesta en valor del patrimonio prehistórico y su contribución al desarrollo del territorio.** Dña. Nieves Juste Arruga.
- 65 **Los seminarios de la RACV y de la SEAV de la diputación de Valencia: Sistema de estudio, investigación, coordinación y divulgación del arte rupestre levantino.** D. José Aparicio Pérez.

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

CARGOS PATRONATO

Presidente:

D. FRANCISCO EMILIO GARCÍA EZPELETA

Vicepresidente

D. CIPRIANO GIL GIL

Vocal-Secretario:

D. ANA M.^a ESTEBAN TORRES

CARGOS CONSEJO RECTOR

Presidente:

D. JOAQUÍN NOÉ SERRANO

Vicepresidente

D. ANTONIO DEL RÍO MACIPE

Vocal

D. PEDRO MILLÁN CAMPANALES



Parque Cultural del Río Martín

www.parqueriomartin.com

Centro de Arte Rupestre "Antonio Beltrán".
C/ Tiro del Bolo
44547 Ariño (Teruel)

Tel. 978 81 70 42

e-mail de Cauce:

cauce@parqueriomartin.com

**CENTRO DE ARTE
RUPESTRE
"ANTONIO
BELTRÁN"**

www.parqueriomartin.com

Tiro del Bolo s/nº
44547 Ariño
(Teruel)

Tel. 978 81 70 42

e-mail:

ciar@parqueriomartin.com

Boletín de suscripción de Cauce

Nombre y apellidos: _____ N.I.F.: _____

Domicilio: _____

C.P.: _____ Localidad: _____ Provincia: _____ Tel: _____

Suscripción Nacional (6 Euros anuales)

No es necesario que recortes este boletín, puedes presentar fotocopia.

Suscripción en el Extranjero (8,20 Euros anuales)

Solicitud de Números atrasados (ver pág 69 de la revista)

CÓDIGO CUENTA CLIENTE (C.C.C.)

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Titular de la cuenta _____

N.I.F del Titular _____

Banco o Caja _____

Domicilio _____

Población _____

Provincia _____

Código Postal _____

Distinguido señor director:

Por la presente vengo a solicitar que sea atendido el recibo anual que remitirá la ASOC. PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN contra mi cuenta arriba referenciada por el concepto de suscripción anual a "Cauce" y/o solicitud números atrasados hasta nuevo aviso.

Firma:

--

ESPECIAL MONOGRÁFICO DE CAUCE SOBRE EL CURSO:

"Parques Culturales y Arte Rupestre. Conservación y Protección".

HOMENAJE AL PROFESOR D. ANTONIO BELTRÁN.

XXIV EDICIÓN

Universidad de Verano de Teruel. 2008

20 horas.

Del 3 al 6 de julio

Centro de Arte Rupestre "Antonio Beltrán" del Parque Cultural del río Martín. 44547 Ariño. (Teruel).

Con el Patrocinio de la Universidad de Zaragoza (Universidad de Verano de Teruel), el Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y la Comunidad Europea.

Homologaciones.

Las actividades de la Universidad de Verano de Teruel son homologables por trece Universidades (U. Zaragoza, U. de Valencia, U. Politécnica de Valencia, UNED y las Universidades del G 9) como créditos de libre elección, de acuerdo con su propia normativa.

Parques culturales y arte rupestre.

Homenaje al profesor D. Antonio Beltrán.

M. BELTRÁN LLORIS.

Director del Museo de Zaragoza.



*Centro de Arte Rupestre "Antonio Beltrán"
del Parque Cultural del río Martín.*

Fotografía: J. Royo Lasarte.

Una vez más las bondades de los amigos del Parque Cultural del Río Martín dificultan la tarea que se me ha encomendado, en mi condición de director, más honorífico que efectivo, de este curso dedicado a los Parques Culturales y el Arte Rupestre, centrados en su conservación y protección y todo como homenaje al profesor D. Antonio Beltrán Martínez, mi padre. Vaya pues, por delante y de forma emocionada, mi agradecimiento profundo y sincero a todas las gentes reunidas en torno a este Parque Cultural y a su territorio, que han decidido dedicar a la memoria, siempre presente, de Antonio Beltrán la edición de este curso, impregnando una vez más con su nombre este lugar, que ya se evidencia además en la denominación del Centro y que, por si fuera poco, nos contempla desde su efigie en la cabecera del Barranco del Mortero, junto a las pinturas que nuestros antepasados nos dejaron en los barrancos del río Martín.

El Parque Cultural del Río Martín constituyó para mi padre una especie de segundo hogar, maravillo-

so por su contenido, sugestivo por su significado y entrañable por las personas, las buenas personas, que en él trabajan ahora y conviven, demostrando el poder de las ideas y el valor del trabajo bien hecho.

El número extraordinario de la revista Cauce, el Boletín Informativo y Cultural del Parque Cultural del Río Martín, de agosto de 2006, encerraba en sus páginas algunas de las cuestiones que me vienen a la mente al hablar de Antonio Beltrán y sobre todo la labor del Parque y de sus gentes. No voy a repetir las, los nombres que desfilan por sus páginas desgranando vivencias en torno al homenajeado, son los que mi padre tenía en los labios de forma constante cuando hablaba de sus alcaldes y las gentes de sus pueblos, que tonificaban la labor del Parque Cultural: Carlos Clavero (alcalde de Ariño), Begoña Pastor (alcaldesa de Alacón, antes lo fue el inol-

vidable Francisco Andreu), Antonio del Río (alcalde de Albalate), Cipriano Gil (alcalde de Alcaine), Ana María Esteban (alcaldesa de Torre las Arcas), Pedro Millán (alcalde de Oliete), Félix Rubio (alcalde de Montalbán) y además José Royo, Juan Carlos Gordillo, Miguel Villuendas, Juan Ángel Paz, Esperanza Ortiz... a todos ellos corresponde el pensamiento que Antonio Beltrán hacía público en una de sus entrevistas: "*No sé que es la sabiduría, pero flota en el ambiente, está en las casas, en las piedras, en los libros, se aprende de las personas...*".

Antonio Beltrán, ya lo hemos dicho, contribuyó al alumbramiento de los Parques Culturales, en cuyos ámbitos no solo vio ocasión de progreso, como él mismo decía, sino de auténtica poesía, como recoge de sus labios Pepe Royo, cuando evocaba los paisajes del río Martín: "*... con el aroma de una flor silvestre o con el encanto indefinible de un paraje solitario, junto a unos árboles, con el murmullo de las aguas del Martín o la limpidez de cualquiera de sus fuentes...*".

En el Parque Cultural del Río Martín confluyó de forma espontánea su pasión por el arte rupestre y la naturaleza y con la diligentísima colaboración de su amigo y discípulo José Royo primero y después también con Esperanza Ortiz, Juan Paz y Carlos Gordillo, dio a conocer en la última etapa de su vida una importante serie de trabajos en los que sintetiza el extraordinario mundo que encierra el Parque. Así, en 1994, vio la luz el trabajo *El abrigo de la Higuera o del Cabezo del Tío Martín, en el Barranco de Estercuel, Alcaine, Teruel: Avance a su estudio* y un año más tarde, en 1995, otro monográfico sobre *Las pinturas esquemáticas del frontón de la Tía Chula (Oliete) y del Recodo de los Chaparros (Albalate del Arzobispo), Alcañiz.*, además de *El abrigo de la Cañada de Marco en Alcaine, Alcañiz.*

Continuó, continuaron, en 1997 con *Los Abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel), Zaragoza y Las pinturas rupestres de la cabecera del barranco del Mortero (Alacón, Teruel), Teruel* y finalmente en el año 2000 *La Cueva del Tío Garroso en el cerro Felío, Alacón (Teruel)*, en la revista *Cauce* número 6; en el 2002 tiene lugar una importante revisión: *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz, Zaragoza.* Las últimas publicaciones fueron sendas monografías en el año 2005, sobre *Las pinturas rupestres del cerro Felío, Alacón (Teruel)*, Alacón y de forma especial el trabajo extraordinario, resumen y síntesis de todo lo anterior: *Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del Río Martín.*

Además de estos trabajos de índole monográfica dio a conocer la interpretación de los conjuntos en obras tan significativas como la "Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre del río Martín" (1999), "El arte rupestre en el Parque Cultural del río Martín. Patrimonio Mundial" (2005), "Shamanismo y mitología en la pintura prehistórica de la zona sacralizada del río Martín" (2001-2002) y en otras muchas aportaciones que no son ahora de este lugar.

En todas ellas nos dejó sus últimas y relevantes conclusiones sobre "la expresión gráfica de las ideas" (como definió magistralmente al arte rupestre), concibiendo su comprensión dentro del espíritu que animó a la creación del Parque Cultural, es decir, como un camino imprescindible para situar la gestación de dicho arte a partir de una mejor comprensión de la naturaleza y el medio ambiente, que animó en su creatividad al hombre primitivo, dependiente de las fuerzas naturales y de su propia reflexión y finitud. Volvió una vez más a evocar las premisas que enunciara en su clásico trabajo sobre *El Arte Rupestre Levantino* (1968), ahora matizadas por el tiempo, insistiendo en los problemas de la cronología, replanteando las secuencias formales de las representaciones y analizando los criterios de evolución y significado de este fabuloso mundo, cuyo mensaje ha recogido el "Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Ariño".

Así volvieron a ponerse sobre el tapete de las discusiones los problemas de los estilos que parecen convivir en las representaciones de determinados abrigos, como las figuras esquemáticas y naturalistas de la Higuera de Estercuel, el denominado macroesquematismo del *Frontón de la Tía Chula* o el seminaturalismo del *Recodo de los Chaparros*. Se puso en valor igualmente la importancia de las superposiciones en el estudio de los conjuntos del Barranco del Mortero o la *cueva del tío Garroso* y de forma muy importante en la notable revisión de *Val del Charco del Agua Amarga*, cuyas conclusiones son de enorme interés en su aplicación a los esquemas generales evolutivos del arte rupestre levantino, incluidas las interpretaciones sobre determinadas representaciones figuradas, como la del interesantísimo y enigmático personaje que porta sobre sus hombros un conjunto de pieles.

*** *** ***

De haber tenido que sintetizar el perfil humano y científico o el de especialista en arte rupestre de Antonio Beltrán, sobre el que se acaban de escribir líneas más acertadas que las mías¹, podríamos acudir a su entrañable amigo, también especialista en arte rupestre, Jean Clottes, que destacó del personaje "*su amistad*

segura y fiel, la rectitud de su trabajo científico, su humor y su alegría de vivir, pero sobre todo tres elementos de su personalidad, siempre aparentes en sus escritos: su eclecticismo, la extensión de sus conocimientos y su modestia como investigador, siempre dispuesto a interrogarse, a volver sobre los problemas antiguos y a admitir y corregir los propios errores".

Así, de entre sus muchos apellidos, además del de humanista, polígrafo, viajero incansable, o numismata, sin duda alguna el de analista de las ideas y de las concepciones de la humanidad prehistórica a través de su arte rupestre, debería situarse en lugar privilegiado, eso sí, junto a las cosas menudas de la vida (*parva non pereant*) con las que se deleitó a lo largo de su centenaria vida... El legado de Antonio Beltrán al mundo del arte prehistórico, nuevamente en palabras de Jean Clottes, ha sido de una importancia excepcional: *Quedará en las memorias como uno de los grandes nombres en la historia de la disciplina, habiendo contribuido no solo a su autenticación, sino también al conocimiento de lugares particulares, a su comparación, al estudio de los grandes problemas y a la evolución de las ideas así como a la enorme difusión del mismo, no solo entre los especialistas sino entre el gran público.* Su legado persistirá para siempre entre nosotros, alentado por las hermosas frases que dedicara a este arte en el que fue su último artículo² escrito para la exposición *Arte Rupestre en Aragón*, con la vehemencia y entusiasmo que siempre ha sabido contagiarnos: *"El arte rupestre: legado de la Humanidad"*.

*** *** ***

Quien les habla se dedica al mundo de los museos como quehacer profesional más importante y por lo tanto desde la preocupación inherente a todas nuestras instituciones museísticas, que como todos Vds. tienen presente, se centran en el desarrollo de esa extraordinaria definición que de nuestros museos diera el ICOM, hace ya muchos años y desde la inspiración y consejo, siempre afortunados, de G. Henri Riviere, padre de la museología moderna. Nuestros museos en opinión del Consejo Internacional de los Museos y de cuantos han venido investigando sobre estas cuestiones, debían distinguirse por su dedicación a la conservación, la investigación, la exposición y la mejor difusión de su contenido, todo ello con la finalidad de mejorar nuestras condiciones intelectuales de vida y por supuesto dedicados al mejor deleite de los ciudadanos, reconfortados con la conservación de su patrimonio y enriquecidos por el caudal extraordinario que encierra y significa.

Todas estas fueron preocupaciones naturales en la persona de Antonio Beltrán, cuyo inmenso humanis-

mo quiso transmitirnos a través de sus buenas y numerosas acciones a lo largo de toda su vida. Entre ellas y por estar donde estamos, la figura del Parque Cultural se alza con valores propios. Antonio Beltrán fue impulsor e ideólogo de los Parques Culturales, en uno de sus más acertados proyectos, que contaba en Aragón con la magnífica propuesta, desde el año 1987 de Vicente Baldellou sobre el Río Vero³. Estos principios anticiparon con mucho líneas de conducta que serán asumidas posteriormente con enorme éxito, por cuanto significa unir en un concepto unitario territorio y patrimonio⁴.

Así a comienzos de la década de los ochenta, Antonio Beltrán aludía de forma vehemente sobre las estaciones de arte rupestre localizadas en Aragón, resaltando que en su gran mayoría correspondían a abrigos al aire libre y haciendo ver por lo tanto, que los problemas que interesaban directamente a nuestro territorio estaban en *"las pinturas y grabados expuestos directamente a la acción directa de los destructores agentes naturales, o lo que es peor, a las injurias de los hombres, con la escasa protección que les brindaban no siempre viseras o salientes rocosos."* En palabras de Antonio Beltrán a comienzos de los ochenta, *"la urgente protección de los conjuntos de arte rupestre al aire libre se exigía en Aragón por la comprobada destrucción, total o parcial, con general indiferencia de autoridades y de la sociedad, de muchas pinturas, como las de Els Secans o las Caidas de Salbime (Mazaleón, Teruel), en fecha reciente; las de Calapatá o els Gascons (Cretas) arrancadas hace años y trasladadas a las vitrinas del Museo de Barcelona o a colecciones privadas, y por la degradación de casi todas hasta resultar poco visibles por frotamientos y lavados, como sucede en Val del Charco del Agua Amarga (Valdealgorfa), o por picados como los sufridos por las de la Cañada de Marco de Alcaine, o acribilladas a perdigonadas por los señoritos ociosos y cazadores, como en varios abrigos de Albarracín o a pedradas como en el Pudial de Ladruñan, o bien amenazadas por un pantano como en el Plano del Pulido de Caspe... ... la escasa visibilidad de la mayor parte de los conjuntos hace que sean mojados para avivar los colores al impregnarse las capas de carbonato cálcico que los cubren, con daños irreparables, esencialmente por los cambios de temperatura, afluencia de colonias de organismos diversos y por la propia abrasión."*⁵

*** *** ***

Pero todo esto es historia, Aragón en este momento cuenta, desde 1997 (BOA 143 del 12 de diciembre), con una *Ley de Parques Culturales*, única en el mundo, que los define como *un territorio que contiene elementos relevantes del patrimonio cultural, integrados en un marco físico de valor paisajístico y/o eco-*

lógico singular, que gozará de promoción y protección global en su conjunto, con especiales medidas de protección para dichos elementos relevantes. Esta ley ha permitido afianzar y consolidar los Parques del Río Vero, Albarracín y el río Martín después.

La inclusión en el año 1998 en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco del *Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*, que afecta de forma directa a nuestros Parques Culturales con arte prehistórico, pone de relieve y sanciona los esfuerzos y actitudes de las gentes que han luchado y defendido este patrimonio, y garantiza los cauces adecuados para que estas iniciativas fructifiquen y se consoliden en beneficio de nuestra sociedad, salvaguardando y potenciando el primer capítulo de la gran historia gráfica de nuestra humanidad, que constituye como explayaba la declaración de la Unesco: *una instantánea excepcional de la vida humana en un periodo fecundo de la evolución cultural del ser humano.*

Para éstos A. Beltrán postuló enunciados que han de permanecer vigentes durante muchos años, en los que recogía la puesta en valor de los recursos patrimoniales de un territorio, de forma activa y a través de sus gentes -cultura popular- y de su geografía -recursos paleontológicos, arqueológicos, flora, fauna...-, principios que ahora hace suyos la nueva *museología*, los de una institución (el Parque) *comprometida al servicio de su comunidad, en la que los objetos y el propio museo son solo un medio y no un fin en sí mismo.* Gracias a su impulso e ideario, la Comunidad de Aragón se puso a la cabeza de un movimiento en el que todavía despunta de forma sobresaliente, incorporando al panorama museístico una figura de extraordinario interés social y cultural.

En esta línea surgió el último de los organismos, el Parque del Río Martín, al hilo de las ideas que se expusieron en Albarracín en 1987, regido por una Asociación de municipios, con dinero en los presupuestos correspondientes y pautas y normas, que con las de los otros ejemplos han servido de modelo dentro y fuera de nuestras fronteras, con la conjugación de esfuerzos

del Gobierno de Aragón, Ayuntamientos y entidades como Samca.

Y debo terminar, de nuevo con palabras de Antonio Beltrán que resuenan en nuestros oídos: *"La incorporación a los preceptos legales que el río Martín en su zona media ha impulsado y apoyado, es una de las aportaciones positivas de nuestros pueblos a la hermosa y difícil tarea de defensa y promoción de nuestra cultura, al servicio de todos y con la ambición de que se consolide y mejore lo conseguido, que es mucho, pero que debe ser mucho más. En la mano de todos y en el apoyo de los visitantes está el alcanzarlo".*

*** *** ***

Que ahora el curso que inauguramos, además de otras iniciativas, recuerden la tarea y afanes de Antonio Beltrán, con un programa dedicado a los problemas del estudio y de la metodología del arte rupestre, las cuestiones que suscita su cronología, los aspectos museológicos de este patrimonio y por supuesto el reflejo de la vida de las gentes de las que formó parte, nos parece la mejor garantía de éxito para estas jornadas, avaladas además por la presencia de Vicente Baldellou, Juan A. Paz Peralta, Manuel Martínez, José Aparicio, Miguel Ángel Mateo, José Guillermo Morote, Pedro Luis Hernando, Nieves Juste y Albert Painaud.

A todos ellos gracias de todo corazón por aceptar formar parte de este curso y a todos los alumnos inscritos, animarles a seguir este camino de los Parques Culturales, que permite a las instituciones museísticas abrirse a la sociedad, consiguiendo unos horizontes altamente sugestivos y provechosos, de la mano de las antiguas poblaciones que nos dejaron, para nuestro disfrute y enriquecimiento espiritual, este magnífico legado del arte prehistórico o expresión gráfica de las ideas, como lo bautizará nuestro maestro Antonio Beltrán.

Muchas gracias de nuevo y bienvenidos a este curso.

CITAS:

¹ Beltrán Lloris, M., y F. (coords.), *Antonio Beltrán -1916-2006- Vir bonus magister optimus*, Caesaraugusta 79, Zaragoza, 2008. Especialmente las aportaciones de Clottes, J., "Le professeur Don Antonio Beltrán et l'art préhistorique", pp. 35-48 y Utrilla Miranda, M^a.P., "Antonio Beltrán y el arte rupestre postpaleolítico", pp. 49 - 70.

² Beltrán Martínez, A., "El arte rupestre: legado de la Humanidad", en Rodanés, J. M., (coord.), *Catálogo de la exposición sobre el Arte Rupestre en Aragón*, Zaragoza, 2006, pp. 12-14.

³ V. Baldellou Martínez, *Borrador sobre el posible Parque Cultural del Río Vero*, Anexo al Coloquio sobre Protección, Conservación y Difusión del Arte Rupestre en Aragón, Zaragoza, 1987.

⁴ A. Beltrán Martínez, "Los Parques Culturales y el Arte Rupestre en Aragón", *Jornadas sobre Parques con Arte Rupestre*, (Zaragoza, 1989), 1990, pp. 13-59.

⁵ Estas cuestiones y otras análogas esgrimió Antonio Beltrán en sus escritos de los años 70 y ochenta, como recoge en *Antonio Beltrán. Memorias: Años de Zaragoza*, Zaragoza, 1999, pp. 246 ss.

El Parque Cultural del Río Martín como modelo de la Ley de Parques Culturales.

Un espacio sacralizado desde la prehistoria en torno al arte rupestre

J. ROYO LASARTE

Director del Parque Cultural del río Martín.
Centro de Arte Rupestre "Antonio Beltrán". Ariño (Teruel)



*Vista de la cabecera del Barranco del Mortero. Alacón.
Fotografía: J. Royo Lasarte.*

I.- INTRODUCCIÓN: LOS PARQUES CULTURALES EN ARAGÓN: PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO, ORDENACIÓN DEL TERRITORIO Y DESARROLLO RURAL.

La evolución del concepto de Patrimonio Cultural ha supuesto la concepción de que las diferentes manifestaciones humanas y el marco físico en que se han desarrollado constituyan una unidad prácticamente indisoluble. Adquiere valor el territorio con su evolución íntegra en el espacio y en el tiempo, Una definitiva toma de conciencia de que el patrimonio, la cultura, la vida, se desarrolla en un marco físico que, en buena medida, ha condicionado las diferentes manifestaciones culturales.

Las leyes de Patrimonio de las Comunidades Autónomas hablan, en general, de Patrimonio Cultural, entendiendo que no es posible desligar el medio físico de los acontecimientos históricos y culturales que en él se

desarrollan y que están condicionados por dicho medio físico.

En el caso de Aragón, el exponente principal de esta concepción integral del Patrimonio Cultural es la Ley 12/1997, de 3 de diciembre, de Parques Culturales de Aragón, a la que el Parque Cultural del río Martín sirvió de modelo en base a una filosofía de conjunción "hombre y naturaleza", cuyo máximo defensor e impulsor fue el Dr. D. Antonio Beltrán Martínez.

Por tanto, los Parques Culturales de Aragón son figuras legalmente reconocidas por medio de la ley 12/1997, de 3 de diciembre de Parques Culturales de Aragón. Si bien la denominación es habitual en los medios de gestión del Patrimonio, Aragón es la única Comunidad Autónoma que tiene legislación al respecto.

I.1. ¿Qué es un Parque Cultural?

Se culminó el proceso a finales de 1997 con la promulgación de la Ley de Parques Culturales de Aragón, en la cual, ya se establecían los espacios que inicialmente se consideraban posibles Parques Culturales y que en definitiva suponía la regulación de realidades ya existentes y cuya fórmula de gestión del Parque Cultural del río Martín fue modélica.

Entre el 3 y 13 de julio 1998 se incoaron los expedientes de declaración de los Parques de San Juan de la Peña y Río Vero en la provincia de Huesca y Río Martín, Maestrazgo y Albarracín en la provincia de Teruel. Con fecha de 22 de mayo de 2001, el Gobierno de Aragón aprobó la declaración definitiva de los cinco Parques mencionados.

Los Parques Culturales constituyen territorios definidos con valores paisajísticos y/o ecológicos que contienen manifestaciones y elementos culturales relevantes, dicho territorio gozará de promoción y protección global en su conjunto así como de especiales medidas de protección para los mencionados elementos relevantes. El concepto establecido en la Ley 12/1997, de 3 de diciembre, de Parques Culturales de Aragón, aúna el interés que por la naturaleza y el medio ambiente se ha producido en los últimos tiempos y el tratamiento de los bienes naturales como patrimonio común, ligándolo firmemente a la evolución histórico-cultural de los territorios y de las comunidades en ellos asentadas.

El objetivo final de los Parques Culturales de Aragón, junto a la protección y conservación del Patrimonio, es promover el desarrollo integral de territorios desfavorecidos, actuando desde las administraciones prioritariamente en la generación de infraestructuras (entendiendo dentro de estas infraestructuras la adecuación del recurso patrimonial como producto cultural, susceptible de consumo en el mercado del turismo cultural).

II.- EL PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN.

El Parque Cultural del río Martín, con sus aproximados 150 km², se enclava al sur de la provincia de Zaragoza y al nordeste de la provincia de Teruel a la que pertenece, en la Comunidad Autónoma de Aragón, encuadrado en la Rama Aragonesa de la Cordillera Ibérica, y en torno al tramo medio del río Martín. Se creó en un territorio vertebrado por las pinturas rupestres ubicadas en abrigos sobre el cauce del río Martín y de los barrancos afluentes, que no solamente son Bien de Interés Cultural (por Declaración Genérica de la

Disposición Adicional Segunda de la Ley 3/1999, de 10 de marzo del Patrimonio Cultural Aragonés), sino que también fueron declaradas en 1998 Patrimonio de la Humanidad.

Aglutina a ocho municipios que administrativamente pertenecen a tres comarcas: la comarca de las Cuencas Mineras (Montalbán y su pedanía Peñarroyas, Torre de las Arcas, Obón y Alcaine) al sur, la comarca de Andorra (Alacón, Oliete y Ariño) en el centro y la comarca del Bajo Martín (Albalate del Arzobispo) en el norte¹.

Geográficamente la incisión de río Martín y sus afluentes en dirección sudoeste-nordeste, en los materiales rocosos que los encauzan, ha configurado un paisaje formado por abruptos cañones atravesando las sierras ibéricas cuyas estructuras plegadas de dirección noroeste-sudeste proporcionarán en el tramo medio del río Martín un corte geológico natural en el que se puede observar la estructura tectónica de la cadena ibérica, así como sus caprichosas y cicateras formaciones geológicas.

Al sur del Parque y limitándolo se sitúa el macizo calizo de la Muela (Montalbán), con una altura de 1.293 metros, a cuyos pies se unen varios cursos de la cabecera del río Martín que tienen su origen en las estribaciones de la sierra de San Just. Después, en Peñarroyas, el Martín rompe la franja rocosa de areniscas rojas del Buntsandstein, del Triásico inferior, configurando relieves de rodano, que a modo de cicatriz corta transversalmente el Parque desde la Hoz de la Vieja hasta Torre de las Arcas.

En el centro del Parque, el río Martín atraviesa en su discurrir el macizo calcáreo de las Muelas -entre los términos municipales de Obón y Torre de las Arcas-, los montes de Benicozar y Guardias -en Alcaine-, y las sierras de los Moros y de Sancho Abarca -entre esta última localidad y Oliete-, que son surcadas por dos de sus afluentes principales el río Radón y el río Seco. En la depresión que se origina en estas sierras (Foz del río Martín) y entre las localidades de Alcaine y Oliete se construyó el embalse de Cueva Foradada que, al tiempo que regula las aguas del Martín con destino al riego de la fértil vega que origina, proporciona a sus aguas un descanso en su ajetreado serpentear.

Al norte es la sierra de Arcos la que dificultó su discurrir camino de su desembocadura en el Ebro. Por sus estribaciones, el barranco de la Muela y del Mortero -que tienen su origen en Alacón-, y el río Escuriza -a la altura de Ariño-, unen sus aguas al Martín para abrir una profunda brecha en la sierra que se conoce como los Estrechos, poco antes de llegar a Albalate del Arzobispo, límite por el nordeste del Parque Cultural del río Martín.

II.1. El origen y la filosofía del Parque Cultural del río Martín.

En el origen del Parque Cultural del Río Martín² bajo las premisas filosóficas de conjunción entre hombre y naturaleza, se debe señalar y reconocer el trabajo conjunto que fueron capaces de llevar a cabo instancias tan, aparentemente, alejadas como son el mundo científico y los investigadores sobre Arte Rupestre Prehistórico -estímulo inicial y elemento común a la postre de delimitación del Parque Cultural-, de entre los que destaca la figura del profesor Antonio Beltrán Martínez, y la iniciativa local de unos municipios ciertamente pequeños y con pocas o nulas posibilidades de desarrollo en ese momento, ya que sobre ellos pesaba, de forma grave, la despoblación y la desaparición progresiva de los recursos económicos vigentes hasta entonces.

Un párrafo del texto de declaración dice así:

"El Parque Cultural del río Martín mantiene una singular integración de las diversas manifestaciones patrimoniales, definidas por un marco espacial donde coinciden una serie de elementos relevantes del Patrimonio Cultural y natural. Este espacio está configurado por las características geomorfológicas, paisajísticas y naturales de una serie de cañones existentes en el tramo medio del río Martín y sus afluentes en la zona, principio y vínculo de unión de la vida en la comarca a lo largo de las diferentes épocas históricas, extendiéndose desde Montalbán hasta Albalate del Arzobispo y que acotan los abrigos o covachos con pinturas y grabados rupestres prehistóricos al aire libre declaradas Patri-



*Pinturas rupestres estilizadas en el abrigo de la Tía Mona. Alacón.
Fotografía: J. Royo Lasarte.*

monio de la Humanidad, rasgo común de delimitación y evidencia de un propósito de identificación del lugar ya en épocas prehistóricas.

Los cañones del tramo medio del río Martín y el arte rupestre prehistórico son los criterios de definición inseparables, que otorgan al Parque Cultural la coherencia en su delimitación, englobando en este espacio diversas manifestaciones que le hacen merecedor de recibir tal denominación".

II.1.1. Historia de las investigaciones sobre el Arte Rupestre en el Parque Cultural del río Martín.

Origen de los descubrimientos en el Parque Cultural del río Martín.

La existencia de pinturas rupestres en la cabecera del Barranco del Mortero y en la cinglera del Cerro Felio en Alacón, se conoce desde mediados de los años cuarenta, cuando fueron comunicadas por los campesinos y pastores del lugar -que las conocían parcialmente desde tiempo inmemorial-, al médico de la localidad, César Gasca, quién a su vez trasladó la noticia a la Diputación Provincial de Teruel.

Martín Almagro Basch, director del Instituto de Estudios Turolenses, encargó una primera aproximación del estudio a Teógenes Ortego que dio lugar a la primera publicación de pinturas rupestres en la zona, en 1948, "*Nuevas estaciones del arte rupestre aragonés. El Mortero y Cerro Felio en el término de Alacón (Teruel)*", fecha desde la cual -la comunidad científica y la sociedad en general-, conocen la existencia de pinturas rupestres en Alacón y en la zona.

Las primeras investigaciones. Antonio Beltrán contacta con el río Martín.

A partir de 1948, la nómina de investigadores en Alacón y en la zona por extensión del río Martín, se fue ampliando.

Eduardo Ripoll publicó en 1952 el Frontón de los Cápridos y sintéticamente se fueron publicando las pinturas rupestres del cingle del cerro Felio en los trabajos de conjunto de Martín Almagro en 1956 y de Antonio Beltrán en 1968 (Covacho ahumado, Eudoviges...).

En 1957 Fernando Orensanz descubrió el abrigo de los Recolectores en la cabecera del Barranco del Mortero y fue publicado en 1960 por A. Beltrán y E. J. Vallespí.

Un pastor de Alcaine José Gil, descubrió el abrigo de la Cañada de Marco en Alcaine que fue dado a conocer por Teógenes Ortego en 1966 durante la celebración del Simposio Internacional de Arte Rupestre organizado por el Museo Arqueológico de Barcelona "*Nueva estación de arte rupestre en el término de Alcaine*".

Los años 80: el Seminario de Arqueología y Etnología Turolense en Obón y A. Beltrán en Albalate del Arzobispo.

Fecunda fue la labor de investigación durante los años 80 por parte del Seminario de Arqueología y Etnología Turolense dirigido por el profesor Francisco Burillo Mozota en la zona de Obón. Javier Andreu, pastor de la localidad en sus tiempos jóvenes, dio a conocer una serie de abrigos pintados que serán estudiados por miembros del equipo del Seminario de Arqueología y Etnología Turolense que inició una campaña de prospección sistemática entre el 1 y 15 de julio de 1981. El Cerrao y el Hocino de Chornas se publicaron en 1981 y 1982 respectivamente. El grupo del Seminario estaba compuesto por J. V. Picazo, M^a. P. Perales, A. Ariño, A. Sancho y el propio Andreu. En 1988 estudiaron el abrigo de la Coquinera.

Paralelamente a los estudios de prospección en la zona de Obón, un grupo de jóvenes de la localidad de Albalate del Arzobispo descubrieron los abrigos pintados de los Chaparros y los Estrechos, que son dados a conocer en 1987 por el Profesor A. Beltrán Martínez. En 1988 José I. Royo Guillén y Fabiola Gómez descubrieron los Grabados rupestres de los Pozos Bolletes de Peñarroyas en Montalbán y seguirán en la siguiente década con los estudios de los grabados en la zona.



A. Beltrán.
Fotografía: J. C. Gordillo

Hay que añadir a esta nómina de investigaciones en la zona del río Martín, las observaciones de Lya Dams sobre las pinturas del Cerro Felio y las correcciones sucesivas sobre las pinturas como las de Pilar Utrilla y su equipo de trabajo especialmente las referidas a la Cueva del tío Garroso en Alacón (1986-1987).

La década de los 90 y los estudios de actualización del equipo del profesor A. Beltrán.

En la década de los 90 otros abrigos en Alacón fueron dados a conocer, tras aviso del agricultor y pastor alaconés Alfredo Lázaro, en la publicación de J. Royo Lasarte y C. Navarro "Los pintores del Pasado, su vida y su obra" (1994) y que serán estudiados por M. A. Herrero, R. M. Loscos y M. R. Martínez y presentados como los abrigos de los Arqueros Negros y Encebros en 1995. Hay que añadir el descubrimiento del covacho esquemático que citó en su tesis M. J. Calvo.



Ciervo levantino. Abrigo de los Chaparros. Albalate del Arzobispo. Fotografía: J. Royo Lasarte.

Una fecha clave en el estudio del arte rupestre en la zona y en la organización de un Parque Cultural será 1994, cuando J. Royo Lasarte descubrió el Abrigo de la Higuera en Alcaine, el Frontón de la Tía Chula en Oliete y un abrigo más en el Recodo de los Chaparros de Albalate del Arzobispo. En 1996 Manuel Andreu y Francis Grao, dos vecinos de Albalate, descubren los abrigos de los Estrechos II. Todas estas pinturas serán publicadas por A. Beltrán Martínez y J. Royo Lasarte.

Poco tiempo después se configuró bajo la dirección del profesor A. Beltrán un equipo multidisciplinar, con la intención de prospectar sistemáticamente la zona y actualizar los estudios de todos los abrigos del Parque Cultural, compuesto por J. Royo, E. Ortiz, J. Á. Paz y J. C. Gordillo en torno a los Centros de Arte Rupestre "Antonio Beltrán" de Zaragoza y Ariño, con la colaboración de una serie de comités científicos de asesoramiento que se estructuraron en torno al Parque Cultural. Estos estudios ponen de manifiesto la existencia de más pinturas en muchos de los abrigos estudiados que obligaron a ampliar y sustituir cerramientos de seguridad existentes y a cerrar otros nuevos con el patrocinio del Gobierno de Aragón y de los ayuntamientos en pro de su conservación y protección. Se publican monografías y guías de pinturas en Alacón (Cabecera del Mortero -1998- y Cerro Felio -2005-) Albalate (Estrechos I y II, Chaparros -1997- y Recodo de los Chaparros -1995-), Alcaine (se actualizan estudios del abrigo de la Cañada de Marco -1996- y del abrigo de la Higuera -1995-), Oliete (Tía Chula -1995-).

En la zona de Obón desde 1999 se venían realizando regularmente prospecciones arqueológicas que dieron a conocer una serie de abrigos con grabados y pinturas, algunas simples manchas de cronologías imprecisas y algunas manifestaciones datadas como con-

temporáneas. Fueron publicadas por J. V. Picazo y R. M^a Loscos en 2006 en la revista Kalathos 2003-2004.

Los estudios a día de hoy.

A partir del año 2000 continuaron los descubrimientos. Andreu descubrió en 2001 la Cueva del Chopo dándola a conocer en la revista de arqueología J. V. Picazo, con el que trabajaron R. Loscos, M. P. Perales y M. Martínez. También se publicó por parte de J.I. Royo Guillén en 2006 (Kalathos 2003-2004) el abrigo del Tollo de la Morera -aunque parece ser que fue descubierto en 1998-, y en 2003 Alfredo Lázaro informa de unas manchas y trazos en el Barranco María de Alacón que serán estudiadas por el equipo del profesor A. Beltrán. Los estudios se completan a día de hoy con la publicación en diciembre de 2005 del Corpus de Arte Rupestre del Parque Cultural del río Martín, en el que participaron todos los investigadores en activo citados bajo la dirección del Profesor A. Beltrán Martínez.

II.1.2. Un espacio sacralizado desde la Prehistoria en torno al Arte Rupestre.

Las pinturas rupestres se concentran en las zonas del Parque Cultural del río Martín donde precisamente la orografía es más accidentada, de amplia visibilidad, cerca de los cursos de agua o manantiales que garanticen el suministro en épocas de sequedad. Buenos cazaderos, precisamente por la existencia de agua y por los propios encañonamientos del río Martín. Se localizan en abrigos de poca profundidad o incluso en paredones de gran verticalidad aprovechando la protección de cornisas, quedando protegidos parcialmente del viento, la lluvia y del resto de los agentes atmosféricos, de ahí la denominación de "abrigo".

Es probable que la selección de estos abrigos responda a la necesidad del ser humano de influir, de dominar el paisaje: establecer límites espaciales entre grupos, lugares de culto o de encuentro de reunión religiosa, civil o ritual, de celebración, lugares aptos para la caza... en definitiva, todo podría responder a signos de humanización y de dominio del paisaje...

El final de la era glacial y la suavización de las temperaturas afectaron de un modo importante a la fauna y la vegetación, influyendo en consecuencia en las formas de vida de los seres humanos. Este fenómeno de aridez, signo del cambio climático que estamos acelerando en la actualidad, alcanzó puntos de crisis hace aproximadamente 12.000-10.000 años en la cuenca occidental del Mediterráneo con la desertización del Sáhara que se denunciará con el estilo "bovidiano" del arte rupestre, y provocó la emigración de especies de animales por los corredores de sabana, más húmedos, del Sáhara. Este proceso de aridez afectará de un modo importante a la Península, con sucesivas alternancias de humedad y sequedad dentro de un proceso progresivo de desecación del área mediterránea.

Podría resultar evidente que si la aparición del arte paleolítico tuvo su origen en un fenómeno cultural en todo el universo hace unos 40.000 años, tal vez tengamos que tener en cuenta -nos describe el profesor Beltrán-, que la secuela de uno natural dentro de una cultura de Cazadores y Recolectores, pudo tener algo que ver en su desaparición y sustitución por otros estilos pictóricos cuya causa inicial habría que buscarla en dicho cambio climático afectando a la economía depredadora de los grupos humanos que culminarían en las culturas campesinas y pastoriles como productores de sus propios alimentos.

La presencia más antigua del Homo sapiens en la zona del río Martín la encontramos en Ariño. Hace unos 8.000-7.500 años, según nos revela la datación por C14, un grupo de cazadores-recolectores se refugiaron en un pequeño entrante rocoso, cerca de un manantial termal. Sin duda su forma de vida seminómada les llevaría a recorrer los cañones del río Martín en busca de caza, pesca, plantas comestibles y frutos silvestres.

En razón de todo lo expuesto, podemos llegar a la conclusión hipotética que lo que identificamos como arte levantino clásico en términos generales en Aragón e incluso para el río Martín, lo podríamos fechar en sus inicios en el Epipaleolítico, perdurando varios milenios, y representaría el mundo de las comunidades de cazadores-recolectores, afectadas por este periodo de aridez de la cuenca mediterránea, que sacralizaron la zona del río



*Pinturas esquemáticas. Cueva de la Eudoviges. Alacón.
Fotografía: J. Royo Lasarte.*

Martín por medio del arte rupestre como expresión gráfica de sus ideas y verdadero Santuario Prehistórico en razón del predominio de escenas rituales o "religiosas" representadas, y de los agrupamientos de abrigos pintados al aire libre.

El arte esquemático, que posiblemente en parte llegue a convivir con el estilo levantino, representaría la ruptura del orden primitivo y la domesticación de la naturaleza. En el alto Aragón hay un claro predominio de abrigos pintados de estilo esquemático. Vicente Baldellou pone de manifiesto, en base a los estudios e investigaciones -llevadas a cabo en la Cueva de Chaves sobre un grupo de guijarros pintados con motivos esquemáticos en un nivel arqueológico correspondiente al Neolítico antiguo-, que este arte estaría en estrecha relación con los primeros colonizadores que introdujeron los modos de vida neolíticos en los alrededores del V milenio a.C.

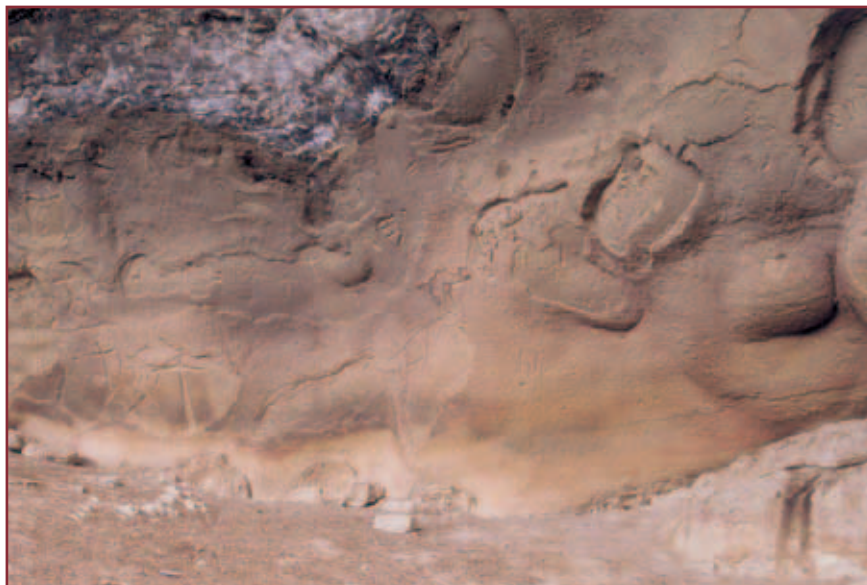
Sin embargo, las profundas innovaciones neolíticas (sedentarización, creación de aldeas, cerámica...) tardarán mucho en imponerse en esta zona del río Martín, -hay un predominio claro de abrigos con estilo levantino que denotan una perduración de los modos de vida de tradición depredadora epipaleolítica. En esta

zona por tanto el proceso de neolitización se irá generalizando lenta y paulatinamente entre el IV-III milenio a.C., donde podríamos situar el arte esquemático en el río Martín, perdurando hasta bien entrada la edad de los Metales 2.500-2.000 a.C. para terminar en las manifestaciones del primer milenio antes del cambio de era³.

Por tanto y a modo de resumen, estaríamos hablando de un Santuario Natural en torno a los cañones del tramo medio del río Martín, sacralizado a través del arte rupestre durante varios milenios, propio de cazadores-recolectores y pescadores de los ríos, que incorporarán la acción de los cambios que condujeron al amansamiento y domesticación de los animales, la agricultura inicial y que contemplarían el inicio de las comunidades de aldeas neolíticas, para llegar, como se ha dicho, hasta la revolución metalúrgica y la introducción de la siderurgia, terminando en las manifestaciones del primer milenio antes del cambio de era y la utilización del alfabeto.

La comarcalización y sacralización de este espacio continuará tras el cambio de era con la presencia e ideas que llegan al cristianismo, tal y como queda de manifiesto en el abrigo con numerosos grabados medievales y modernos que se localizan en la Cueva de los Grabados o de la Mengranera (Sg. XI-XV) en Albalate del Arzobispo, en el que predominan las cruces procesionales, una de ellas globulada que se puede poner en relación con las que aparecen representadas en retablos mayores, como con la cruz globulada que figura en el retablo de la cercana localidad de Blesa que data entre 1485 y 1487, coincidiendo también con una grabación de fecha en el abrigo de 1401, y otra posteriores de época moderna. Destacar también, probablemente entre los Sgs. XI-XV, cuando podamos situar en el río Martín una serie de grabados rupestres asociados a esta cristianización del territorio (cruces latinas, globuladas...) que sacralizan senderos utilizados por las gentes del lugar y que comunican localidades y ermitas de devoción popular.

En este sentido son abundantes los grabados localizados en rocas desprendidas junto al Sendero de Peñarroyas y las ermitas de Armillas, o los grabados localizados en dirección a las ruinas de la Ermita de Santa Quiteria, datada en el Sg XIII y que algunos autores la asocian al románico tardío, donde también se encuentran los Grabados Rupestres de los Pozos Bolletes en Peñarroyas, u otras cruces de cristianización localizadas en Obón cerca de las ruinas de otra Ermita,



Grabados rupestres. Cueva de los Grabados o Mengranera. Albalate del Arzobispo. Fotografía J. Royo Lasarte.

así como los cercanos grabados de tres cruces en una Peña junto al sendero de la Ermita Virgen del Cantal en Oliete, por citar algunos.

En las Lastras de San José en Albalate del Arzobispo se localizan una serie de cazoletas y canillillos asociados a ritos imprecisos en relación probablemente con el agua y que en diferentes Comunidades Autónomas y algunos autores sitúan en la Prehistoria, antes del mundo romano. En este caso aparecen asociadas a una necrópolis visigoda e hispano-visigoda (data entre los siglos VI d.C. y los años 711/714 d.C.) que parece ser de época posterior a la realización de los canillillos y cazoletas, ya que una tumba rompe una de estas cazoletas lo que parece indicarnos que ya estaba realizada. Necrópolis de esta época se sitúan también en el yacimiento del Palomar en Oliete, y de características sino similares si parecidas -a falta de excavación y estudios en profundidad-, las hallamos en Ariño -frente al Santuario de la Virgen de Arcos-, y en Las Parras del Martín -límite del Parque Cultural del río Martín por el Sur-, también cabría citar la necrópolis de la finca de La Codoñera, que por la factura de las tumbas podría ser algo más moderna en el tiempo, sin duda medievales, en término municipal de Esteruel.

Otros grabados aparecen en las lastras de San José que por su similitud con los grabados descubiertos en dinteles de la Ermita de San José podríamos datar en el Sg. XVIII. Sacralización que llega pues hasta nuestros días a través del rito mariano, conservándose tradiciones y romerías a Ermitas (Santuario de la Virgen de Arcos, Virgen del Cantal, Virgen del Olivar...) a las que acuden gentes de diferentes comarcas a celebrar sus ritos y creencias año tras año.

II.2. Infraestructuras culturales y de servicios.

A parte de las pinturas rupestres, es importante destacar que todo el territorio contiene elementos relevantes del patrimonio cultural, situados en un marco físico de valor paisajístico y/o ecológico singular, debiéndose entender en este contexto, que los elementos del patrimonio cultural no son únicamente los materiales; ya sean arquitectónicos, arqueológicos, paleontológicos o etnográficos, sino también los inmateriales; tales como la gastronomía, la lengua, el folklore, etc. Y en lo que a Patrimonio Natural se refiere hay una serie de Puntos de Interés Natural y Espacios Naturales protegidos, muy bien conservados, y que contienen importantes muestras de la flora y fauna mediterráneas.

Dentro de los trabajos de Protección y conservación del Patrimonio cultural y natural, se ha logrado -por citar algunos-, proteger mediante vallados 26 abrigos con pinturas y grabados rupestres, y estudiar y documentar -conservación documental-, un total de 51 abrigos; también se han vallado y delimitado varios yacimientos por sus características -muy susceptibles de degradación y expolio-, tanto arqueológicos (como por ejemplo el poblado ibérico del Palomar) como paleontológicos (cueva de los Huesos), se han recuperado y consolidado estructuras patrimoniales medievales (torres, castillos...) y modernas (neveras, ermitas...) etc, etc.

Desde 1995 el Parque Cultural del Río Martín ha logrado dotar de infraestructuras no solo culturales, sino también de servicios, a la práctica totalidad de los municipios y núcleos que lo integran, generando una oferta que ha superado ampliamente el ámbito patrimonial inicial (Arte Rupestre Prehistórico) para integrar en sus recursos toda la gama de posibilidades patrimoniales que un medio físico excepcional permite.

En este sentido, se han estructurado 16 rutas senderistas, de gran interés turístico-cultural, a través de las cuales se han recuperado una serie de senderos tradicionales -que además comunican las diferentes agrupaciones de pinturas rupestres-, creando una red de comunicación que pone en valor los recursos patrimoniales -culturales y naturales-, del Parque Cultural, con mesas de interpretación y pies temáticos en los puntos de interés.

En el Parque se han creado una serie de Centros de Interpretación o de visitantes: Centro de Interpretación de Geología-Espeleología en Montalbán, Centro de Interpretación de Flora en Torre de las Arcas, Centro de Interpretación de Fauna en Alcaine, Centro de Interpretación de Paleontología en Alacón, Centro de Interpretación de Cultura Ibérica en Oliete, Centro de Arte Rupestre

"Antonio Beltrán" en Ariño y Centro de la Cultura Popular en Albalate del Arzobispo.

En estos centros se muestra la riqueza patrimonial, acercándola al público en general, actuando de verdaderos centros de archivo y rescate documental y escaparates culturales sobre el patrimonio de la zona y en muchos casos actuando también como centros de estudio e investigación, por medio de grupos de estudio del patrimonio adscritos al Parque a través de los denominados Comités científicos de asesoramiento, entre los que destacamos el equipo de trabajo de arte rupestre que fue dirigido por el profesor Beltrán hasta su fallecimiento, y con sede en el Centro que lleva su nombre en Ariño, además de ser Sede en la actualidad del Parque Cultural del río Martín; el grupo de investigación de música tradicional y archivo oral del Parque, dirigido por Fernando Gabarrús con sede en el Centro de Cultura Popular en Albalate; el Centro de Estudios Espeleológicos Turolenses con sede en Montalbán y el grupo de investigación Aragosaurus de la Universidad de Zaragoza que supervisa y dirige el Centro de Paleontología de Alacón y el de Geoespeleología en Montalbán. Todos ellos han arrojado espléndidos resultados con grandes descubrimientos y numerosas y documentadas publicaciones.

Por último, otras actuaciones relacionadas con el turismo han consistido, una vez protegido y estudiado el rico patrimonio que atesora el Parque (declarado en base a dos directivas europeas como Zona de Especial Protección para las Aves y Lugar de Importancia Comunitaria) y preparado técnica y culturalmente para su promoción, en la creación de infraestructura de alojamiento traspasando su gestión a la iniciativa privada, que a su vez ha comenzado a crear -por iniciativa propia-, una red diversificada de alojamientos (Albergues municipales, viviendas de turismo rural, hostales y hoteles) que vienen a paliar ya la deficiencia que existía hace una década en esta zona donde a penas existían restaurantes o alojamientos. Asimismo y entendido que uno de los objetivos del Parque Cultural es la mejora de la calidad de vida de sus gentes, se han desarrollado diversas iniciativas de formación, tendentes a estimular la iniciativa privada, tanto en la gestión de equipamientos culturales como en el desarrollo de la oferta de servicios indicada.

Afortunadamente la disposición de la población y de las instituciones no ha hecho sino mejorar en relación con el desarrollo del Parque Cultural. La mejora de infraestructuras y la posibilidad de presentar en el mercado una oferta de ocio múltiple y atractiva estrechamente relacionada con el turismo cultural y de interior, permite garantizar que la financiación de acciones globales en el Parque Cultural del Río Martín, tenga asegurado el éxito y sobre todo la rentabilidad, para la población local y para el conjunto de la Comunidad Autónoma.

CITAS

1

MUNICIPIO	COMARCA	HABITANTES
Alacón	Andorra-Sierra de Arcos	422
Albalate del Arzobispo	Bajo Martín	2.179
Alcaine	Cuencas Mineras	80
Ariño	Andorra-Sierra de Arcos	856
Montalbán	Cuencas Mineras	1.487
Obón	Cuencas Mineras	72
Oliete	Andorra-Sierra de Arcos	465
Torre de las Arcas	Cuencas Mineras	36
		5.597 Total Habitantes

Fuente datos habitantes: Según Instituto Nacional de Estadística a 01/01/2005

2 Un grupo de trabajo en la zona -formado por especialistas de diferentes universidades, agentes sociales y voluntarios- coordinado por J. Royo Lasarte y B. Alquézar Carbonell, sin ánimo de lucro, preparó una propuesta de estudio, a modo de anteproyecto, para la posible organización, en varias fases de actuación, de un Parque Cultural en el río Martín. El descubrimiento del abrigo de "La Higuera o del Cabezo del tío Martín" con pinturas rupestres en Alcaine, en mayo de 1994, sirvió como acicate para acelerar el proceso.

El 26 de julio de 1994, la propuesta a modo de anteproyecto de este Parque Cultural fue entregada en el Registro General de la Diputación General de Aragón, dirigida al Director General de Patrimonio, precedida de un informe preliminar del profesor Beltrán, y vista con interés por los ayuntamientos implicados en la propuesta, contando con la participación de un nutrido grupo de especialistas adscritos a diferentes instituciones y universidades españolas que realizaban estudios y prácticas de carrera en la zona (Ciencias de la Tierra de Zaragoza, biología de Barcelona...) Instituto Pirenaico de Ecología, agentes forestales, etc. En la actualidad estos investigadores forman parte de diferentes comités científicos de asesoramiento del Parque Cultural del río Martín.

El Gobierno de Aragón presentó al público, siendo Consejera de Cultura del Gobierno de Aragón Dña. Ángela Ábos, en octubre de 1994 y en Albalate del Arzobispo, las bases del proyecto descrito de este Parque Cultural estructurado en torno al tramo medio del río Martín y al arte rupestre prehistórico, sin embargo se comprobó que no estaba previsto a corto plazo de tiempo, la estructuración de un órgano de gestión y coordinación sobre el Parque Cultural con Arte Rupestre.

Por su parte las entidades locales y socioculturales de la zona, descubrieron en sus territorios unos recursos hasta el momento poco conocidos en el ámbito social, que podían devenir en un apoyo importante a su desarrollo socioeconómico y, de forma unánime, decidieron apoyar el proyecto de Parque Cultural constituyendo, el 17 de marzo de 1995, en el Ayuntamiento de Montalbán, una Asociación Cultural -lo que dotaría inicialmente al proyecto de capacidad jurídica para actuar-, que impulsara la creación y desarrollo de esta figura. La Asociación aglutinaría los ayuntamientos de Montalbán, Obón, Torre de las Arcas, Alcaine, Oliete, Alacón, Ariño y Albalate del Arzobispo.

La asociación del Parque Cultural, integrada por representantes de ayuntamientos a los que afecta el parque y asociaciones culturales que se han destacado por su labor en pro de la conservación y protección del patrimonio en la zona, mantuvo una reunión en una primera fase con el Consejero de Cultura D. Vicente Bielza y su equipo de gobierno, en Peñarroyas (Montalbán) durante el proceso de elaboración del Proyecto de Ley de Parques Culturales, con el fin de darle a conocer el funcionamiento del Parque, y al que tomó en consideración para la redacción del proyecto.

Poco después, con motivo del debate sobre la ponencia de la ley de Parques Culturales presentada por el Gobierno, asesorados por D. Félix Rubio -por aquél entonces Diputado en las Cortes de Aragón y miembro de la Asoc. Parque Cultural en representación del Ayto. de Montalbán-, se invitó a la comisión de Cultura de las Cortes de Aragón a conocer el Parque Cultural del río Martín, realizando un recorrido y dándoles a conocer los logros conseguidos y nuestro funcionamiento, y se mantuvo -para cerrar la visita parlamentaria-, una reunión también en Peñarroyas (Montalbán) con representantes de las asociaciones culturales y los grupos de acción local de las diferentes localidades que conforman el Parque. A dicha reunión también asistieron representantes de los ayuntamientos, que expresaron sus inquietudes y sugerencias ante los parlamentarios aragoneses sobre los Parques Culturales.

Seguidamente y en base a la experiencia de funcionamiento de la Asociación del Parque Cultural se enviaron a todos los grupos parlamentarios de las Cortes Aragonesas, una serie de propuestas para que asumiesen y presentasen enmiendas de mejora al borrador de ley de Parques Culturales que finalmente presentó el Gobierno, de las que puede decirse que de una u otra forma fueron asumidas por todos los grupos parlamentarios como propias y fueron aceptadas en su totalidad. Finalmente la ley de Parques Culturales fue aprobada por unanimidad de los parlamentarios aragoneses habiendo tomado como modelo el funcionamiento del Parque Cultural del río Martín.

Dicha asociación presidida honoríficamente por D. Antonio Beltrán, bajo las premisas filosóficas de conjunción entre hombre y naturaleza y equilibrio entre los tiempos, ha desarrollado la gestión del Parque Cultural del Río Martín como estructura provisional que regía de forma transitoria los criterios y mecanismos de gestión en el Parque Cultural, como se previó en la propuesta inicial de julio de 1994, con eficacia notable hasta el momento de la constitución de los órganos de gobierno previstos en la Ley de Parques Culturales a la que serviría de modelo.

El Patronato y el Consejo Rector del Parque Cultural del río Martín se constituyeron el 15 de abril de 2005 a las siete de la tarde en el Centro de Arte Rupestre "Antonio Beltrán" en Ariño, siendo Consejera de Educación Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón Dña. Eva Almunia. En el día de la constitución del Patronato del Parque Cultural del río Martín, el acto estuvo presidido por dos Directores Generales, el de Patrimonio Cultural D. Jaime Vicente Redón, y el de Urbanismo D. Carlos Guía Marqués.

Sin embargo varios años antes como era preceptivo, y en virtud de la Ley ya se había declarado el Parque Cultural del río Martín mediante el decreto 109/2001, publicado en el BOA número 65 de fecha 4 de junio de 2001. En dicha declaración ya se ponía de relieve que el estímulo inicial y el elemento común de delimitación de este parque Cultural fue el Arte Rupestre que pone de manifiesto una "comercialización" del Arte Rupestre como expresión gráfica de las ideas del hombre prehistórico.

3 A grandes rasgos el estilo levantino clásico se caracteriza por el naturalismo de las figuras representadas y el carácter narrativo y dinámico de las escenas, correspondiendo a las últimas comunidades con economía depredadora centrada en la recolección de plantas y frutos silvestres y la caza y pesca. Mientras el estilo esquemático nos ofrece por lo general unas figuras más pequeñas de las que se representan sus rasgos más elementales, simples esquemas, junto a signos abstractos más cercanos a la expresión simbólica. Correspondería a comunidades con economía productora.

BIBLIOGRAFÍA.

- Andreu, J., Ariño, A., Perales, M^a.P., Picazo, J.V. y Sancho, A., 1982 "Las pinturas levantinas de El Cerrao (Obón, Teruel), Kalathos 2. Teruel, pp. 83-116.
- Atrian, P., 1980, Carta Arqueológica de España. Teruel. Alacón, Teruel, pp. 57-63.
- Beltrán Martínez, A y Vallespí, E.J., 1960 "Otro covacho con pinturas rupestres en El Mortero" Caesaraugusta, 15-16, Zaragoza.
- Beltrán Martínez, A., 1961-1962, "Peintures rupestres du levant de 'El abrigo de los Recolectores' dans le ravin de 'El Mortero' (Alacón, Teruel, Espagne)", Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège, XVI-XVII, p. 16.
- Beltrán Martínez, A., 1987, "Cañón del río Martín, Los Estrechos y los Chaparros. Albalate del Arzobispo (Teruel), Arqueología Aragonesa, 1985, Zaragoza, pp. 271-272, Zaragoza.
- Beltrán Martínez, A., 1989, El arte rupestre aragonés, aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla. Edición Ibercaja. Zaragoza.
- Beltrán Martínez, A. y Royo Lasarte, J., 1994, El abrigo de la Higuera o del Cabezo del tío Martín en el Barranco de Esteruel, Alcaine, Teruel. Diputación General de Aragón. Zaragoza.
- Beltrán Martínez, A. y Royo Lasarte, J., 1995, La pinturas esquemáticas del Frontón de la tía Chula (Oliete) y del Recodo de los Chaparros (Albalate del Arzobispo). Colección Parque Cultural del río Martín. Ayto. de Albalate del Arzobispo-Taller de Arqueología de Alcañiz, Teruel.
- Beltrán Martínez, A. y Royo Lasarte, J., 1996, Las pinturas rupestres de la Cañada de Marco. Alcaine (Teruel). Revisión del abrigo. Colección Parque Cultural del río Martín. Ayuntamiento de Alcaine. Teruel.
- Beltrán Martínez, A. y Royo Lasarte, J., 1997, Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel). Colección Parque Cultural del río Martín. Ayto. de Albalate del Arzobispo. Zaragoza.
- Beltrán Martínez, A. y Royo Lasarte, J., 1999, "Nota sobre una pintura desaparecida en el abrigo de los Borriquitos, en Alacón y los problemas de conservación de las pinturas al aire libre; y Breve nota sobre un toro naturalista del abrigo de la Cañada de Marco, en Alcaine (Teruel) no publicado hasta ahora", BARA, 2. (Boletín de Arte Rupestre de Aragón). Zaragoza. pp. 87-93.
- Beltrán Martínez, A. y Royo Lasarte, J., 2000, con la colaboración de Ortiz Palomar, E., Paz Peralta, J. Á., Gordillo Azuara, J. C., "La Cueva del tío Garroso en el cerro Felio (Alacón, Teruel)", monográfico en la revista Cauce, 6. Boletín informativo y cultural del Parque Cultural del río Martín. Asociación del Parque Cultural del río Martín. Zaragoza.
- Beltrán Martínez, A. y Royo Lasarte, J., 2005, Las pinturas rupestres del Cerro Felio. Alacón (Teruel). Colección Parque Cultural del río Martín. Ayuntamiento de Alacón. Zaragoza.
- Beltrán Martínez, A (Dirección), 2005, Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del río Martín. Edita Asociación Parque Cultural del río Martín. Zaragoza.
- Beltrán Martínez, A. (Director). 2006, Revista Cauce, 22. Boletín informativo y cultural del Parque Cultural del río Martín. Asociación del Parque Cultural del río Martín. Zaragoza.
- Burillo, F. y Picazo, J., 1981, "Nuevo hallazgo de pinturas levantinas en el Barranco del Hocino de Chornas, Obón (Teruel), Kalathos, I, Teruel.
- D.G.A., 1990, Jornadas sobre Parques con arte rupestre, Zaragoza, pp. 13-66.
- Hernando Sebastián, P. L., 2001, "El Parque Cultural de Albarracín" I. Jornadas de Gestión del Patrimonio Cultural Aragonés. Asociación Española de Gestores del Patrimonio Cultural, Uncastillo (Zaragoza).
- Hernando Sebastián, P. L., 2003, "Usos del patrimonio cultural y natural, el ejemplo del Parque Cultural de Albarracín, Teruel" Jornadas de Urdaibai sobre desarrollo sostenible, Bermeo (Bilbao), Centro de la Unesco en el País Vasco. Unesco-Etxea,.
- Herrero, M.A., Loscos R. M^a y Martínez, M^a R., 1993-95 "Dos nuevos abrigos con arte rupestre en Alacón (Teruel), pp. 7-36. Kalathos 13-14. Teruel.
- Ortego, T., 1948, "Nuevas estaciones del arte rupestre aragonés. El Mortero y Cerro Felio en el término de Alacón (Teruel) Archivo Español de Arqueología, T. XXI, n^o 70, Madrid, pp. 3-37.
- Ortego, T., 1966, "Nueva estación de arte rupestre en el término de Alcaine", Simposio Internacional de arte Rupestre 1966., Barcelona, pp. 149-163.
- Picazo, J.V., Perales, M^a P. y Andreu, J., 1991, "Informe sobre las pinturas rupestres de la Coquinera (Obón, Teruel)", Arqueología Aragonesa 1988-1989, Zaragoza.
- Picazo, J., 2002, "La cueva del Chopo. Novedades en el arte rupestre levantino", Revista de Arqueología, 258, pp 32-39.
- Picazo, J. y Loscos, R. M^a., 2006, "El poblamiento prehistórico en el curso medio del río Martín. Prospecciones arqueológicas en el término de Obón (Teruel)", Kalathos 22-23, Teruel. pp. 17-53.
- Ripoll, E., 1951, "La Cueva Hipólito en Alacón (Teruel)" Teruel, 6..
- Royo Guillén, J. I. y Gómez Lecumberri, F., 1996, Los grabados rupestres de Peñarroyas. Montalbán, Colección Parque Cultural del río Martín, Zaragoza.
- Royo Guillén, J. I., 2006, "El abrigo con pinturas esquemáticas del Tollo de la Morera (Obón, Teruel), Kalathos 22-23, Teruel.
- Royo Lasarte, J. (dir.), 1997, con la colaboración especial de Beltrán Martínez, A., "Introducción" en Guía turística del Parque Cultural del río Martín, 1^a Edición, Editorial Prames. Zaragoza, pp. 7-11.
- Royo Lasarte, J., 1999, "El arte rupestre prehistórico en el Parque Cultural del río Martín: Agrupaciones de abrigos y temática. Aspectos generales", Revista Naturaleza Aragonesa, 4, Zaragoza.
- Royo Lasarte, J y Navarro, C.A., 1994, Los pintores del pasado: Su vida y su obra, Catálogo de exposición. Ayuntamiento de Alacón-Taller de Arqueología de Alcañiz. Teruel.
- Royo Lasarte, J. y Gordillo Azuara, J.C., 2002, Guía del Parque Cultural del río Martín, con presentación del profesor A. Beltrán. Editada por Prames. S.A. Tercera edición renovada y ampliada. Zaragoza.
- Royo Lasarte, J. y Gordillo Azuara, J.C., 2004, Mapa excursionista 1: 40.000, Sistema Ibérico, Parque Cultural del río Martín, Teruel. Editado por Prames. S.A., Zaragoza.
- Royo Lasarte, J., 2005, "Patrimonio Mundial. Santuarios Prehistóricos Aragoneses". Revista La magia de viajar por Aragón, 4. Zaragoza.
- Rubio Terrado, P. y Hernando Sebastián, P. L., 2007, Desarrollo territorial y patrimonio cultural: los parques culturales, en III Coloquio Hispano-Francés de Geografía Rural, Baeza.

Arte rupestre y sociedades prehistóricas.

M. MARTÍNEZ BEA

Grupo de investigación "Primeros pobladores en el Valle del Ebro".
Universidad de Zaragoza.

Hablar de "modos de vida" de las sociedades prehistóricas resulta siempre complicado, ya que tratamos de establecer patrones generales a partir de análisis concretos que resultan incompletos dada la especial naturaleza de los restos materiales que se estudian. Asimismo, nos encontramos con una dificultad de carácter terminológico cuando hablamos de "modos de vida" y de "la forma de vivir". En el primero de los casos se hace referencia al tipo de economía desde una perspectiva global y generalista, mientras que con el segundo nos circunscribimos a las características específicas de un grupo humano determinado con un modo de subsistencia concreto.

Así pues, la "forma de vida" de los grupos resulta siempre mucho más difícil de aprehender ya que las variaciones grupales (ideológicas y materiales) pueden ser tan amplias y depender de factores tan diversos que resulta imposible de reconstruirla plenamente.

Con todo, el prehistoriador, que no es más que un historiador de la Prehistoria, debe tratar de reconstruir la vida de las sociedades basándose siempre en informaciones contrastadas. Precisamente la relativa escasez de datos directos hace que la ciencia Prehistórica haya recurrido a otras disciplinas como fuente de obtención de valiosas informaciones que ayudan a conocer más y mejor a nuestros antepasados: tipotecnología, análisis de polen, de suelos, huellas de uso, macro y microfauna, estudios de ADN, antropología forense y social, etnología, etnoarqueología, arqueología experimental... siendo sólo algunos de los campos en los que se adentran los estudios sobre prehistoria.

Pero si difícil es tratar de recomponer la forma de vida de las gentes prehistóricas a partir del estudio integrado de todos los elementos materiales que nos han llegado de éstas, resulta mucho más delicado tratar de conocerla atendiendo exclusivamente a sus representaciones artísticas.

La expresión artística en general, y la rupestre en particular, aparece como un elemento muy variable¹ pero, al mismo tiempo, invariable ya que se constata en cualquier cultura, momento y punto geográfico. Se puede definir, por tanto, como un código ("lenguaje") creado para transmitir ideas con la intención de perdurar

en el tiempo y cuyo significado compartieron los miembros de una sociedad hoy extinta.

Conocer, o mejor dicho interpretar, alguno de estos códigos artísticos no implica que su contenido pueda ser extrapolado (no debería hacerse) a otros conjuntos artísticos distantes en el tiempo y/o en el espacio. No necesariamente deben tener iguales o semejantes significados². Hay muchos elementos, denominados "fundamentales" o "ideas universales", que se repiten (espirales, cruces, círculos, zig-zags, digitaciones, manos...) junto con procedimientos que tienden a la estilización, esquematismo y simbolismo... que comparten forma pero no significado.

Es el elemento artístico en sí mismo (pintura, grabado, escultura, tatuaje, máscara, danza, etc...) el que confiere al individuo que lo disfruta su propio carácter social, personalidad humana y espiritual. Es una dualidad entre expresión plástica y expresión gráfica que necesariamente variará en su significado según el grupo humano en el que se crea, independientemente de las afinidades formales.

A estas dificultades se suma, además, la de la mirada del investigador que nunca es "pura" u objetiva y que interpreta de acuerdo a unas ideas preconcebidas, una formación determinada, en un contexto histórico y social concreto.

Esta problemática se amplifica cuando además tratamos de conocer, a través de las representaciones artísticas, la forma de vida de los creadores del arte rupestre levantino, ya que todavía no se ha podido determinar quiénes y en qué momento lo plasmaron.

En este punto, nos encontramos con la problemática derivada del uso indiferenciado de determinados términos que suelen conllevar la clasificación de conjuntos rupestres de estilos similares en momentos cronológicos "muy concretos", sin considerar la variabilidad del componente humano del arte rupestre.

Así, y con el ánimo de intentar consignar la variabilidad crono-cultural de los distintos "artes rupestres" proponemos establecer una terminología básica para tres aspectos definitorios esenciales: estilo, ciclo y tipo³.

Desde un punto de vista general, *estilo* haría referencia exclusivamente a aquellos elementos o rasgos estrictamente formales que caracterizan a las figuraciones gráficas. Dentro de esta primera gran categoría, atemporal y *pangeográfica*, podríamos hablar de estilos naturalista, esquemático, abstracto e incluso de subnaturalista y semiesquemático.

Por otro lado, un *ciclo* artístico establecería los atributos que mejor singularizaran y definieran un conjunto de representaciones determinadas que compartirían una serie de rasgos formales básicos, permitiéndonos reconocer elementos, cualidades, propiedades o particularidades propias de un momento cronológico o grupo cultural concreto. Así pues, dentro de cualquiera de los estilos referidos con anterioridad, encontraríamos diferentes conjuntos de tradiciones (técnicas, temáticas, escénicas...) propias de culturas o momentos cronológicos concretos⁴.

A su vez, dentro de cada ciclo se podrían diferenciar *tipos*, que en ocasiones podrían corresponderse con fases de desarrollo, ligeras variaciones formales que tal vez pudieran responder a diferenciaciones de carácter regional o a una verdadera evolución estilística de las representaciones propias de un ciclo concreto en un espacio determinado⁵.

No entraremos en discusiones relativas a la cronología del arte levantino, en este sentido resultan numerosos los estudios y las tendencias interpretativas que, en buena medida, son tratadas por Baldellou en este mismo volumen. Hace más de 100 años que fueron documentadas las primeras manifestaciones levantinas, y desde entonces tan sólo hemos podido determinar con fundamento la asignación postpaleolítica de las mismas.

Tampoco nos detendremos en discutir su filiación económico-cultural, es decir, si son obra de grupos mesolíticos en plena cronología epipaleolítica, o si son creación de cazadores-recolectores en un momento en el que coexistirían con grupos de economía productora (Domingo et alii, 2003; Hernández, 1992, 2000; Hernández y Segura, 2002; Utrilla, 2000; Utrilla, 2002; Utrilla y Calvo, 1999; Villaverde, 2002; Villaverde et alii, 2000) o si, como han apuntado algunos autores, debemos ver en las representaciones levantinas de animales y humanos un modo de expresión de grupos plenamente neolíticos (Molina et alii, 2003; García Puchol et alii, 2004; García Puchol) o aún posteriores⁶.

Ni siquiera podremos tratar los rasgos estilísticos a partir de los cuales se pueden establecer tipos que pueden hablar de una regionalización territorial y, tal vez, también cronológica del arte levantino, al menos

para las representaciones humanas, aspecto al que nos hemos referido recientemente para el caso aragonés (Utrilla y Martínez Bea, 2006 y 2007).

En este espacio, no podemos, por tanto, tratar de dar respuesta a una de las cuestiones capitales de todo estudio pre-histórico, la de la clasificación crono-cultural de los elementos materiales, en este caso el arte rupestre. Sin poder obviar las discrepancias existentes entre las teorías que intentan explicar el origen del arte rupestre levantino, y con ánimo exclusivamente de sintetizar la complejidad del fenómeno reseñado, nos vemos obligados a considerar en términos generales y no definitivos, a los grupos caza-recolectores como creadores del arte rupestre levantino, atendiendo siempre a la idea subrayada por Hernando de que "la realidad es demasiado compleja como para que podamos hacernos cargo de su totalidad" (Hernando, 1999: 28).

¿Grupos cazadores-recolectores o forrajeadores?

Una vez posicionada la naturaleza económica de los grupos creadores del arte levantino, debemos precisar algunas cuestiones acerca de la misma.

Consideramos oportuna la aportación de la Antropología y de la Etnoarqueología en este terreno. El inicio de estudios antropológicos encaminados a la obtención de un conocimiento "holístico" de las sociedades actuales sin escritura aporta información de gran utilidad para prehistoriadores y arqueólogos. Sin duda, estos estudios no aparecen como la panacea para solucionar todos los problemas surgidos en el análisis global de las sociedades prehistóricas; sin embargo, aportan información de gran utilidad en determinados campos⁷ (arqueología experimental, funcional, ideología, territorialidad...).

En este punto, creemos necesario precisar algunas cuestiones conceptuales acerca de la propia definición de cazadores-recolectores. Este término, ampliamente empleado en la literatura prehistórica, se refiere, de forma genérica, a aquellos grupos humanos que basan su subsistencia en formas económicas no productivas, es decir, que no modifican el comportamiento natural de plantas y animales para obtener las proteínas necesarias para su subsistencia. Con todo, podemos encontrar grados o categorías dentro de este conjunto.

Así pues, y de forma general, hallamos dos condiciones o dos sistemas de subsistencia no productores diferentes: los forrajeadores y los recolectores.

Los *forrajeadores* normalmente no almacenan comida, sino que la obtienen diariamente. Este hecho determina que el área de explotación de un grupo concreto deba estar dentro de unos límites que permitan la salida en busca de las fuentes de aprovisionamiento y el regreso al campamento residencial cada tarde.

Existirían, por tanto, diferentes grados dentro de esta categoría, pudiéndose diferenciar en el número de cambios de residencia al año que realizan. Así pues, hay grupos que cambian muy a menudo de lugar de residencia, mientras que en otros casos este comportamiento se presenta más moderado. Sin duda, la disponibilidad de fuentes alimenticias determina en gran medida esta conducta, de manera que ante una cierta abundancia el grupo puede cambiar frecuentemente de residencia si bien las distancias en los desplazamientos son reducidas; mientras que si las fuentes aparecen como escasas y dispersas los cambios de residencia serán menores, aunque la distancia recorrida entre éstos aumentará.

Según Binford, el patrón típico de los grupos forrajeadores se plasmaría gráficamente en un mapa con la "forma de los pétalos de una margarita" (Binford, 1980: 7-8). Con todo, es posible que en ciertas ocasiones se puedan establecer campamentos de una sola noche propios de expediciones de caza.

En este último caso, así como en aquellos en los que el grupo presenta una excepcional movilidad, el registro arqueológico producido por estos grupos forrajeadores aparece como muy endeble, dificultando la posibilidad de detectarlos por parte del arqueólogo.

Según estos datos, se podrían diferenciar dos tipos básicos de yacimientos propios de grupos forrajeadores: uno definido como base residencial, y otro al que se ha denominado *location*, que se corresponde con un lugar en el que se realizan tareas de extracción o de tratamiento primario de materias primas (aprovisionamiento de sílex y su descortezado, recogida de madera...).

Por otra parte, los grupos *recolectores* presentan una organización interna más compleja, ya que coordinan el aprovisionamiento de materias primas mediante grupos específicos a los que se les atribuye una tarea determinada. Este hecho, junto al almacenamiento de víveres al menos durante una parte del año, caracterizarían a estos grupos.

Esta mayor complejidad se refleja también en la generación de tres nuevos patrones de asentamiento, de forma que junto a los propios de los forrajeadores, se

diferencia también entre *field camp* o *campamento transitorio*, *estación*, y *cache* o *almacén* (Binford, 1980: 10).

Atendiendo a los patrones de asentamiento, distribución geográfica y aprovechamiento del entorno detectados para los grupos de economía no productora en territorio aragonés (Rodanés, Tilo y Ramón, 1996; Utrilla, 2002; Utrilla y Martínez Bea, 2006; Martínez Bea, 2004b), estos grupos prehistóricos parecen responder más al modelo de "recolectores" mencionado. Son diversos los elementos que determinan la ocupación de un territorio por parte de los grupos humanos, así como de las estrategias de movilidad y los recursos económicos, estrechamente relacionados con el medio ambiente y por lo tanto capaces de variar el comportamiento humano.

Parece evidente que, a pesar del relativo aislamiento de los territorios interiores levantinos, los yacimientos arqueológicos manifiestan participar en una misma red social, ideológica y, al parecer, también iconográfica.

Se ha recurrido al análisis del arte levantino en relación con elementos asociados para tratar de establecer una cronología, siquiera relativa, para el mismo. En esta línea destacan los estudios de materiales arqueológicos procedentes de excavaciones realizadas en abrigos con decoración levantina.

Los abrigos con arte levantino en los que se documenta una ocupación humana resultan muy escasos, documentándose esta circunstancia, en territorio aragonés, tan sólo en Els Secans, Arenal de Fonseca, Cañada de Marco en Teruel y Plano del Pulido en Zaragoza, yacimientos que han aportado niveles de ocupación tanto epipaleolíticos como neolíticos, algunos cardiales.



Abrigo de la Cañada de Marco. Alcañe. Parque Cultural del río Martín. Fotografía: J. Royo Lasarte.

Con todo, y si bien esta relación arte rupestre/ocupación humana no puede considerarse definitiva, se ha podido observar en territorio aragonés que aquellos abrigos o áreas con arte rupestre levantino clásico comparten espacio con una destacable abundancia de yacimientos con niveles epipaleolíticos y/o neolíticos de tradición epipaleolítica (Utrilla, 2000 y 2002; Utrilla y Calvo, 1999; Utrilla y Martínez Bea, 2006).

A partir de las bases económicas definidas con anterioridad, parece claro que una estrategia de alta movilidad habría determinado la forma de vida de estas gentes, aspecto que parecen subrayar las representaciones rupestres levantinas de verdaderos grupos humanos en movimiento. Estudios sobre poblaciones actuales sin economía productora, así como la propia temática del arte levantino, nos advierte de la importancia de la movilidad como una de las principales características del modo de vida cazarecolector, baste citar los claros ejemplos del arquero principal del abrigo del Garroso, La Vacada, los arqueros a la carrera de El Cerrao o los del Arenal de Fonseca, el espectacular conjunto de Val del Charco del Agua Amarga o los castellonenses de Saltadora y Centelles, con un nutrido elenco compuesto por hombres (arqueros) y mujeres que transportan los enseres del grupo e incluso la representación de un posible bebé transportado por una de las figuras y de un niño caminando al lado de un adulto, lo cual nos indicaría el movimiento de la totalidad del grupo humano (figura 1).

Según hemos visto, la naturaleza de los asentamientos de los creadores del arte levantino debió de ser temporal, circunscrita a la explotación de los recursos naturales del entorno que variarían a lo largo del año.

La propia naturaleza de los restos materiales conservados con los que cuentan los prehistoriadores resulta muy frágil aspecto que determina que la información material con la que contamos resulte escasa y fragmentaria. Así, la mayor cantidad de materiales conservados se concentrarán precisamente en aquellos lugares donde éstos resulte menos expuestos a los agentes postdeposicionales que afecten a su conservación o en aquellos enclaves que, como los abrigos rocosos, resultan más fáciles de localizar en la actualidad.

La relativa abundancia de este tipo de yacimientos debería considerarse como "secundario", ya que



Figura 1. Abrigo de Centelles: grupo humano en actitud de marcha (según Guillem y Martínez Valle, 2004).

Entre el conjunto se aprecian algunos individuos que transportan grandes fardos sobre los hombros, cabezas o en las manos.

el modo de vida eminentemente nómada de las poblaciones que nos ocupan apenas si ha dejado otro tipo de vestigios de ocupación.

Se sospechaba la existencia necesaria de otro tipo de ocupación territorial ligada al establecimiento de viviendas fáciles de transportar, ligeras y desmontables, tipo "tipi" o tiendas, que permitiera a estos grupos cazarecolectores la movilidad necesaria para desarrollar su economía. A pesar de que este tipo de ocupación del territorio debió de ser el más ampliamente desarrollado, sólo se conocen ejemplos muy escasos y excepcionales. Uno de los más espectaculares es el de la cabaña del Cabezo de la Cruz, de la que tan sólo se conserva el fondo semiexcavado en el suelo y de forma ligeramente ovalada, una cubeta central con cenizas (hogar) y tres agujeros de poste (figura 2).



La ocupación de abrigos rocosos, normalmente en zonas interiores de montaña o de sierra, ocupando áreas estratégicas dentro de barrancos (zonas de paso, aprovisionamiento de agua, cazaderos...), podrían interpretarse como un pequeño fragmento del modo de vida de los grupos levantinos. Esta economía, definida por la falta de recursos estables durante todo el año, propició de estos pequeños grupos humanos, organizados en bandas, y que encuentran en las estrategias de alta movilidad la solución para su desarrollo. La ocupación de los abrigos, igualmente cíclica y estacional, con escasas estructuras internas que indican su eventualidad⁸, estaría determinada, en muchos casos, por una funcionalidad concreta: la caza. El arte levantino hace referencia a esa necesidad de movimiento no sólo en su temática sino en la propia distribución de las estaciones decoradas. Los barrancos y cursos de ríos aparecen como verdaderas "carreteras prehistóricas", vías de comunicación y desplazamiento de los grupos caza-recolectores que ponen en contacto áreas o regiones culturales que comparten un fondo ideológico y económico común que es posible rastrear en las manifestaciones artísticas (Martínez Bea, 2005; Utrilla y Martínez Bea, 2006). El arte levantino aparece como metáfora de la vida de sus creadores, la plasmación condensada de un acto que detiene en el tiempo el movimiento.

Figura 2. 1. Fondo de la cabaña epipaleolítica del Cabezo de la Cruz. 2. Reconstrucción virtual del campamento (según Picazo y Rodanés, 2006: 27 y 31).

CITAS:

- ¹ Cuando nos referimos al arte prehistórico en general, no sólo se deben tener en cuenta cuestiones estrictamente estéticas, de manera que algunos investigadores consideran que toda representación prehistórica, incluso aquellas que se reducen a meros símbolos o signos esquemáticos o geométricos, sin ningún tipo de cualidad estética, deberían ser considerados como "arte prehistórico". En este sentido, serían sólo las formas, la estética o el grado de complejidad lo que variaría con el discurrir del tiempo, pero no el valor simbólico del elemento artístico.
- ² Debemos tener en cuenta que en grupos sin escritura actuales el mismo elemento artístico tiene además diferentes significados según la posición social de los distintos individuos del mismo grupo que lo contemplan.
- ³ Una aproximación en este sentido la hemos expuesto recientemente en el Homenaje a Pilar Acosta (Utrilla y Martínez Bea, en prensa).
- ⁴ De esta manera, atendiendo al Estilo Abstracto sería posible establecer un ciclo abstracto paleolítico, para todos aquellos signos y símbolos cuyo significado literal se nos escapa; y siguiendo esta clasificación otro ciclo abstracto neolítico, otro calcolítico y otro para la Edad del Bronce. Algo similar ocurriría con el Estilo Esquemático para el que, sin duda, es posible reconocer un primer ciclo esquemático neolítico, con una serie de características (esencialmente temáticas) que se modificarán en momentos posteriores, lo que nos permitiría hablar de un ciclo esquemático calcolítico y del bronce. El Estilo Naturalista no sería una excepción, y junto a las producciones propias de un ciclo paleolítico, podríamos establecer la existencia de un ciclo levantino e incluso, a partir de las conclusiones de algunos estudios recientes, de un ciclo naturalista, quizá post-neolítico, que podría reducirse a determinadas áreas geográficas, como Albarraçin (Martínez Bea, en prensa).
- ⁵ En esta línea situamos el estudio acerca de la figura humana del ciclo levantino en Aragón para el que hemos advertido la presencia de cinco grandes fases o tipos (arquetipo Robusto; arquetipo Estilizado; tipos Mixtos; Linear y Filiforme) con subtipos en algunas de las categorías (Utrilla y Martínez Bea, e.p.).
- ⁶ Acerca de la cronología prehistórica reciente del arte levantino debemos destacar los estudios de Jordá (1964, 1971a, 1971b, 1971c, 1973a, 1973b y 1974). También resulta interesante apuntar la posible pervivencia de santuarios rupestres levantinos en etapas plenamente históricas (Martínez Bea, 2004a).
- ⁷ Resultan interesantes los trabajos para las sociedades caza-recolectoras de Binford con especial atención en los nunamiut de Alaska (1978, 1980, 1990, 1998); la propuesta de Kishigami para los inuit (2004); los trabajos de Sampson (1988) y Lewis-Williams (1981, 1982 y 1994) para los bosquimanos del Kalahari; o los de Kelly (1983) en los que se analizan varios de estos grupos cazadores-recolectores.
- ⁸ Se constatan hogares creados a partir de sencillas cubetas y disposición circular de piedras y cantos rodados así como agujeros de poste. Sólo en el abrigo de Els Secans se pudo documentar la presencia de un posible muro caído que serviría de cierre a una cabaña oval (Rodanés, Tilo y Ramón, 1996).

BIBLIOGRAFÍA.

- Baldellou, V. (en prensa): "El arte esquemático". En Beltrán, A. y Rodanés, J.M. (Eds.): *Arte rupestre en Aragón*. Gobierno de Aragón. Zaragoza.
- Binford, L. R. 1978: "Dimensional analysis of behavior and site structure: learning from an Eskimo hunting stand". *American Antiquity* 43, 3: 330-361.
- Binford, L. R. 1980: "Willow smoke and dog's tails: hunter-gatherer settlement systems and archaeological site formation". *American Antiquity* 45, 1: 4-20.
- Binford, L. R. 1990: "Mobility, housing and environment: a comparative study". *Journal of Anthropological Research* 46, 2:119-152. Albuquerque.
- Binford, L. R. 1998: *En busca del Pasado*. Crítica. Barcelona.
- Centelles, P. 2008: "El pensamiento salvaje de Lévi-Strauss". En Lévi-Strauss. *Vida, pensamiento y obra*: 205-235. Colección *Grandes Pensadores*.
- Domingo, I.; López, E.; Villaverde, V.; Guillem, P.; Villaverde, V.; Guillem, P. y Martínez Valle, R. 2003: "Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d'en Joseph (Tírig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del arte levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes". *Saguntum*, 35: 9-49.
- García Puchol, O.; Molina, L. y García Robles, M.R. 2004: "El arte levantino y el proceso de Neolitización en el Arco Mediterráneo peninsular: el contexto arqueológico y su significado". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXV: 61-90.
- Gómez García, P. 2008: "Pensamiento. La antropología cultural". En Lévi-Strauss. *Vida, pensamiento y obra*: 60-204. Colección *Grandes Pensadores*.
- Guillem, P. y Martínez Valle, R. 2004: "Las figuras humanas del abrigo del Barranco Hondo en el contexto del arte levantino del Bajo Aragón-Maestrazgo". En Utrilla, P. y Villaverde, V. (coord.): *Los grabados levantinos del Barranco Hondo, Castellote (Teruel)*: 105-122. Gobierno de Aragón. Zaragoza.
- Hernández, M. S. 1992: "Arte rupestre en la Región Central del Mediterráneo peninsular". En Utrilla, P. (coord.): *Aragón/Litoral Mediterráneo: intercambios culturales durante la Prehistoria*: 435-446. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- Hernández, M. S. 2000: "Sobre la religión neolítica. A propósito del arte Macroesquemático". En *Scripta in Honorem. Enrique Llobregat Conesa*: 137-155. Alicante.
- Hernández, M. S. y Segura, J. M. (coords.) 2002: *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. Ayuntamiento de Alcoy, Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alcoy.
- Hernando, A. 1999: "Percepción de la realidad y prehistoria. Relación entre la construcción de la identidad y la complejidad socio-económica en los grupos humanos". *Trabajos de Prehistoria*, 56 (2): 19-35.
- Jordá, F. 1964: "Notas sobre arte rupestre del levante español". *Caesaraugusta*, 21-22: 7-13. Zaragoza.
- Jordá, F. 1966: "Notas para la revisión de la cronología del Arte rupestre Levantino". *Zephyrus* XVII: 47-76. Salamanca.
- Jordá, F. 1971a: "Sobre la cronología del arte rupestre levantino". XII Congreso Nacional de Arqueología. Jaén: 85-100. Universidad de Zaragoza.
- Jordá, F. 1971b: "Bastones de cavar, layas y arados en el arte rupestre levantino". *Munibe* XXIII: 241-248. San Sebastián.
- Jordá, F. 1971c: "Los tocados de plumas en el arte rupestre levantino". *Zephyrus*, (1970-1971) XXI-XXII: 5-75. Salamanca.
- Jordá, F. 1973a: "Sobre la cronología del arte rupestre levantino". XII Congreso Nacional de Arqueología. Jaén 1971: 85-100. Zaragoza.
- Jordá, F. 1973b: "Problemas cronológicos del arte rupestre del Levante español". *Actas del XII Congreso Internacional de Historia del Arte*: 155-163. Granada.
- Jordá, F. 1974: "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino". *Zephyrus* XXV: 209-223. Salamanca.
- Kelly, R. L. 1983: "Hunter-gatherer mobility strategies". *Journal of Anthropological Research* 39, 3: 277-306.
- Kishigami, N. 2004: "A new typology of food-sharing practices among hunter-gatherers, with a special focus on Inuit examples". *Journal of Anthropology Research* 60, 3:341-358. Albuquerque.
- Lewis-Williams, D. 1981: *Believing and seeing : symbolic meanings in southern San rock paintings*. Academic Press. London y New York.
- Lewis-Williams, D. 1982: "The economic and social context of Southern San Rock Art". *Current Anthropology*, 23, 4: 429-449.
- Lewis-Williams, D. 1994: *Rock art and ritual: Southern Africa and beyond*. Complutum, 5: 277-289.
- Martínez Bea, M. 2004a: "Un arte no tan levantino. Perduración ritual de los abrigos pintados: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel)". *Trabajos de Prehistoria*, 61 (2): 111-125.
- Martínez Bea, M. 2004b: "Hábitat y Territorio". En Utrilla, P. y Rodanés, J.M. (Dir.) *Un asentamiento epipaleolítico en el valle del río Martín. El abrigo de los Baños (Ariño, Teruel)*: 75-90. *Monografías Arqueológicas*, 39. Universidad de Zaragoza.
- Martínez Bea, M. 2005: *Variabilidad estilística y distribución espacial del arte rupestre levantino en Aragón: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel)*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- Martínez Bea, M. (en prensa): "Arte rupestre de Albarracín: la excepcionalidad de un conjunto interior". IV Congreso de Neolítico Peninsular. Alicante.
- olina, L.; García Puchol, O. y García Robles, M.R. 2003: "Apuntes al marco crono-cultural del arte levantino: Neolítico vs neolitización". *Saguntum*, 35: 51-67.
- Picazo, J. V. y Rodanés, J. M.ª. (Coords.) 2006: *Caminos para el futuro, Ventanas hacia el Pasado. El Cabezo de la Cruz, una comunidad agraria de la Edad del Hierro en el Valle del Ebro*. Catálogo de Exposición. Gobierno de Aragón. Zaragoza.
- Rodanés, J.M.ª. y Picazo, J.V. 2004: "El Cabezo de la Cruz (La Muela, Zaragoza). Excavaciones Febrero-Agosto de 2004". *Kausis*, 2: 55-63.
- Rodanés, J.M.ª y Picazo, J.V. 2005: *El proceso de implantación y desarrollo de las comunidades agrarias en el Valle Medio del Ebro*. *Monografías Arqueológicas*, 40. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- Rodanés, J. M.ª.; Tilo, M.ª.A. y Ramón, N. 1996: *El abrigo de Els Secans (Mazaleón, Teruel). La ocupación del Valle del Matarraña durante el Epipaleolítico y Neolítico Antiguo*. Al-Qanniš. *Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 6.
- Sampson, C. G. 1988: *Stylistic boundaries among mobile hunter-foragers*. Smithsonian Institution Press. Washington D.C.
- Utrilla, P. 2000: *El arte rupestre en Aragón*. Colección CAI100, nº 56. Zaragoza.
- Utrilla, P. 2002: "Epipaleolíticos y neolíticos en el Valle del Ebro". *El Paisaje en el Neolítico Mediterráneo*. *Saguntum-PLAV*, extra 5: 179-208.
- Utrilla, P. y Calvo, M. J. 1999: "Cultura material y arte rupestre "levantino": la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000". *Bolskan*, 16: 39-70.
- Utrilla, P. y Martínez Bea, M. 2006: "Arte levantino y territorio en la España mediterránea". *Clío-Arqueológica*, 20 (1): 17-52.
- Utrilla, P. y Martínez Bea, M. 2007: "La figura humana en el arte rupestre aragonés". En *Homenaje a Antonio Beltrán. Cuadernos de Arte Rupestre*, 4: 161-203.
- Utrilla, P. y Martínez Bea, M. (en prensa): "Acercas de la cronología del arte esquemático. Terminología, superposiciones y algunos paralelos mobiliarios aragoneses". En *Homenaje a Pilar Acosta*. SPAL.
- Villaverde, V.; Martínez Valle, R.; Domingo, I.; López, E. y García Robles, M.ª. R. 2000: "Abric de Vicent: un nuevo abrigo con Arte Levantino en Millares (Valencia) y valoración de otros hallazgos en la zona". *Actas del 3º Congreso de Arqueología Peninsular*, vol. IV, *Pré-historia recente da Península Ibérica*: 433-445. Porto.

Arte rupestre y cronología.

V. BALDELLOU MARTÍNEZ.

Director del Museo de Huesca.

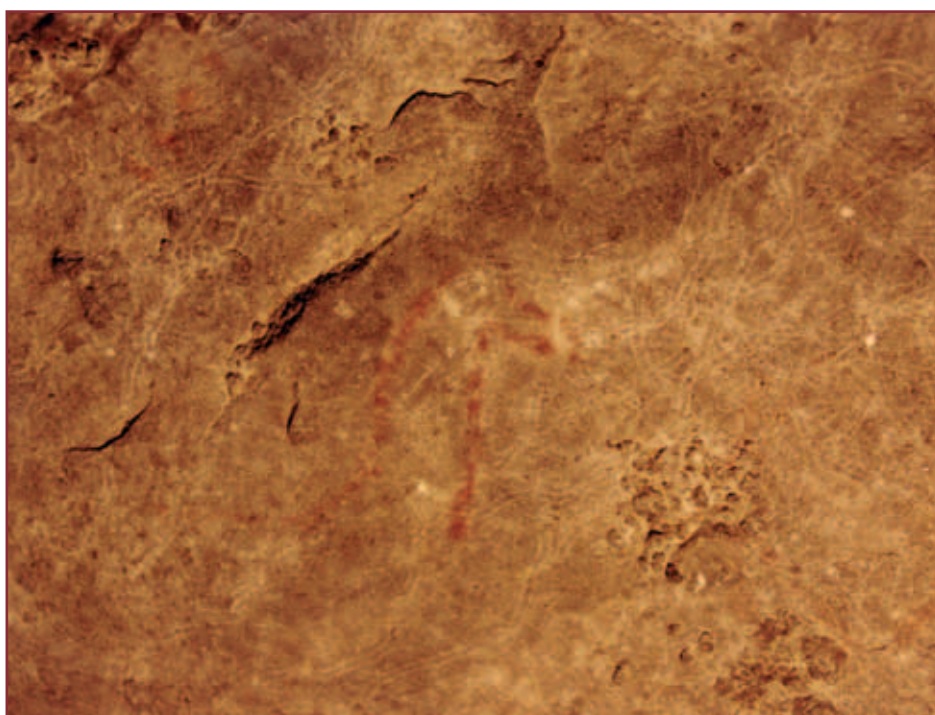
No sé si el tema de la cronología es el más arduo y espinoso de los que componen el conjunto de cuestiones sin resolver que atañen al arte rupestre prehistórico. Es muy probable que no, o, al menos, que no sea sólo éste, ya que siguen restando sin solventar satisfactoriamente otros aspectos peliagudos como los comportamientos sociales y económicos de los pintores, sus superestructuras ideológicas trascendentes o, en especial, la interpretación del significado de las propias manifestaciones artísticas.

Incluso aceptando que no se trata del tema más inasequible, parece seguro que ello no le ha impedido erigirse en el que más ríos de tinta ha hecho correr y en el que más controversias y enfrentamientos ha producido entre los especialistas en el tema.

Y es que, en este caso -aunque no siempre sea así en Prehistoria-, establecer la cronología de un panel pintado es casi sinónimo de sentar su adscripción cultural, su encuadre en un período histórico concreto. Y ello es cosa harto difícil de hacer en los horizontes de lo levantino y de lo esquemático, estilos parietales que suelen aparecer en los abrigos o covachas sin depósito arqueológico que se les pueda referir, o en otras cavidades que, aunque lo posean, su registro material puede pertenecer a una época distinta de la que corresponde a las representaciones rupestres.

Por esta causa es tan complejo manejar datos que nos sean realmente útiles para determinar cronologías absolutas que sean aplicables a las figuras levantinas o a los diseños esquemáticos. Y lo malo es que los ejemplos que permitirían la constatación de cronologías relativas son más bien escasos y, en ocasiones, no demasiado contundentes.

Además, aún en el caso de que lo fueran, el fundamento de este tipo de datación no es, ni de lejos, categórico: en una superposición de imágenes, no cabe duda



*Caballo paleolítico. Cueva de la Fuente del Trucho.
Fotografía: J. Royo Lasarte.*

de que la que ocupa una situación subyacente tiene que ser forzosamente más antigua que la más superficial, pero, por desgracia todavía no somos capaces de fijar con exactitud la medida de la preeminencia de una con respecto a la otra, ya que podría tratarse de días, de años o de siglos. A buen seguro que los análisis que vienen efectuándose sobre los pigmentos y las capas de carbonatos servirán para arrojar luz sobre el particular, pero los resultados disponibles son, a día de hoy, todavía insuficientes.

I.- EL ARTE PALEOLÍTICO: EN FASE DE MATIZACIÓN.

Pues resulta que en el mundo del arte rupestre se crea la paradoja de que las etapas más arcaicas están mejor documentadas que las más modernas y ello se debe a diferentes razones: entre ellas que las pinturas y grabados paleolíticos se dan, además de en otros lugares, en cuevas de considerables dimensiones que han sido empleadas también como establecimiento poblacional en tiempos de la misma era, lo que abre una serie de posibilidades de interrelación que no existen, en la misma proporción, en los abrigos y covachas de períodos posteriores.

Por consiguiente, cabe que se produzcan coincidencias de sincronía entre los diseños de las paredes y un estadio habitacional del propio yacimiento, lo que permitiría rastrear eventuales nexos que vinculen los primeros con el segundo. En ocasiones, los sedimentos fértiles llegan a cubrir alguna representación parietal, lo que faculta discernir que ésta es a todas luces anterior al momento en que puede datarse el asentamiento humano correspondiente a ese nivel.

Por otro lado, el Arte Paleolítico cuenta con la inestimable ayuda del arte mobiliario, el cual nos ofrece unas características formales similares a las de las manifestaciones rupestres, a la vez que está inserto en contextos materiales perfectamente reconocibles y fechables. Esta circunstancia, unida a la presencia de superposiciones bastante frecuentes y bastante significativas, ha concedido verosimilitud a la confección de sistematizaciones estilísticas y a la determinación de unas pautas evolutivas bien fundamentadas.

Tan es así que hasta en el aprovechamiento de otra de las ventajas que encierra el Arte Paleolítico frente al Arte Levantino y al Arte Esquemático, y que hace alusión a la mayor abundancia de dibujos trazados con carbón vegetal que capacitan la extracción de muestras para llevar a cabo análisis radiocarbónicos AMS, no han surgido demasiadas sorpresas.

En efecto, los resultados hasta ahora obtenidos, aunque aún un tanto exigüos, vienen a demostrar que constituyen mayoría las fechaciones directas que sirven para confirmar, en términos generales, la vigencia de los antiguos conceptos de evolución estilística elaborados por Leroi-Gourhan. Por contra, las que podrían entrar en contradicción con ellos son raras y más parece que deben ser tomadas como factores para matizarlos que como argumentos para desmentirlos.

II.- EL ARTE LEVANTINO: EN FASE DE ATRINCHERAMIENTO.

El panorama no es tan esperanzador cuando tenemos que hacer referencia al Arte Levantino. Entrar en el ámbito de estudio de su cronología es penetrar en el terreno resbaladizo de la discordancia y el desacuerdo. Resulta evidente que las representaciones rupestres de esta índole carecen de la mayor parte de las fuentes de información que han permitido dotar al Arte Paleolítico de un armazón temporal comúnmente aceptado.

Tal carencia de datos directos (o de datos indirectos lo suficientemente elocuentes) dan lugar a una

grave penuria en cuanto al manejo de documentos arqueológicos que se vean como incontestables a la hora de intentar fijar criterios sólidos de índole cronológica. Como consecuencia de ello, también abre las puertas al campo de la elucubración, del argumento sostenido con alfileres, de la discrepancia, en la disputa e incluso -lo que es peor- de la disidencia cismática.

A falta de conclusiones terminantes, hay que recurrir a la teoría y a la hipótesis y ambas son figuras que, por la subjetividad de la que emanan, se alejan mucho de la idea de inapelables y se ven obligadas a aceptar la posible validez de conjeturas alternativas, aunque sean tan teóricas y tan hipotéticas como las otras.

Y ahí es donde falla el asunto: en lugar de considerar y valorar con espíritu crítico posiciones científicas contrarias a la propia, muchas veces se opta por ignorarlas y por someterlas al ostracismo, a la exclusión.

La ausencia de un debate razonable entre las partes opuestas hace que se adopten actitudes encastilladas, las cuales se refuerzan más y más con estrategias de atrincheramiento. A las reuniones de una u otra tendencias suelen asistir sus mismos sustentadores y sus prosélitos, con lo que sólo sirven para que los ya convencidos se sigan reafirmando en sus convicciones, dando por sentado lo que dista mucho de estarlo.

Así las cosas, los defensores de una cronología neolítica para los grafismos levantinos dan por hecho que dicha atribución está idóneamente sustentada por sus tesis y no tienen reparos en ascender escalones sobre una premisa que los objetores a su idea tienen por endeble e inconsistente.

Los valedores del origen epipaleolítico se exprimen la mollera en encontrar los puntos débiles de la hipótesis neolítica y en insistir en su fragilidad, pero tampoco están en condiciones de aportar testimonios objetivos que resulten determinantes para ratificar su causa.

La situación es preocupante, aunque lo parece algo menos por no ser definitiva. Si los arqueólogos somos incapaces de debatir entre nosotros con la mente abierta, si no queremos buscar puntos de encuentro que nos lleven a acercar posturas, no hay duda de que los científicos puros nos harán bajar del pedestal y nos harán pisar -o morder- la tierra firme. Las superposiciones dejarán de producir vacilaciones gracias a los análisis estratigráficos de pigmentos y carbonatos y los métodos de datación absoluta, hoy todavía en ciernes, no tardarán en convertirse en una herramienta insustituible.

III.- EL ARTE ESQUEMÁTICO: EN FASE DE RECOLOCACIÓN.

En estos últimos años han tenido lugar una serie de estudios y de descubrimientos que muestran una clara tendencia a enlazar las manifestaciones pictóricas esquemáticas con los momentos iniciales del Neolítico Antiguo con cerámicas impresas.

Con ello, se les asigna un origen independiente, en contra de las viejas tesis tradicionales que abogaban por una procedencia de carácter evolutivo a partir del Arte Levantino, el cual habría sufrido una progresiva sintetización de sus esencias formales hasta derivar en el más acusado esquematismo.

El mero hecho de que, en contadas, pero constatadas, ocasiones las figuras levantinas se superpongan a imágenes esquemáticas serviría por sí solo para descartar tal hipótesis para siempre, puesto que es imposible que un diseño prehistórico esté por encima de otro que, según ella, tenía que derivar de sí mismo.

Resultaría chocante en sumo grado que el resultado final de un proceso evolutivo pudiera llegar a ser más antiguo -aunque lo fuera poco- que el elemento original que lo había producido.

Ya sea a través de paralelos muebles, detectados en Valencia, Alicante, Murcia, Granada, Málaga, Huesca, etc., ya sea a través de yacimientos de habitación que revelan vinculaciones directas entre el registro arqueológico neolítico y las pinturas esquemáticas que ocupan las paredes de la misma cavidad, la cronología del Arte Esquemático se ha ido retrotrayendo a la época de los primeros establecimientos neolíticos, a cuyos ocupantes habría que achacar la

introducción de la variante estilística que aquí nos ocupa.

La confirmación de esta circunstancia no hay que buscarla demasiado lejos, dado que podemos encontrarla en estas tierras aragonesas: me estoy refiriendo al importante hallazgo, en la cueva de Chaves de Bastarás (Huesca), de un notable conjunto de guijarros pintados situados en el nivel arqueológico que corresponde a las etapas preliminares de asentamiento de una población plenamente adscribible en el Neolítico Antiguo de facies cardial.

Una vez culminadas las tareas de limpieza y consolidación superficial de los cantos rodados, pudo verificarse la presencia, junto a otros que presentaban simples manchas de pigmento, de ejemplares en los que se habían dibujado signos abstractos tales como cruces, barras, puntos, e incluso otros motivos más complejos como soliformes y posibles antropomorfos. Es decir, esquemas que podían encontrarse, sin llamar en absoluto la atención, en cualquier panel de cualquier pared de cualquier abrigo o covacho.

Asimismo, algunos trabajos efectuados combinando yacimientos arqueológicos y estaciones pintadas sobre un determinado territorio han aportado deducciones que siguen el mismo camino, siendo especialmente interesantes aquellas que permiten intuir, que, en la plena Edad del Bronce, la pintura esquemática había dejado de existir o se había quedado reducida a manifestaciones residuales, hasta cierto punto atípicas e incluso esporádicas.

Parece ser que el Arte Esquemático ha dejado de ser, como antes se afirmaba, el ejemplo emblemático de la expresión pictórica de las comunidades metalúrgicas. Se nos ha hecho más viejo.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcolea, J.J. y Balbín, R. (2007)- "C14 et style. La chronologie de l'art pariétal à l'heure actuelle". L'anthropologie, 111. París, pp. 435-466.

Baldellou, V. (1999). "Cuestiones en torno a las pinturas rupestres post-paleolíticas en Aragón". BARA, 2. Zaragoza, pp. 67-86.

Leroi-Gourhan, A. (1965). Préhistorie de l'Art Occidentale. París.

Martí, B. y Hernández, M. (1988). El Neolític Valencià. Art rupestre i cultura material. València.

Mateo Saura, M. A. (2005). "En la controversia de la cronología del arte rupestre levantino". Cuadernos de Arte Rupestre, 2. Moratalla, pp. 127-156.

Utrilla, P. y Baldellou, V. (2001-2002). "Cantos pintados neolíticos de la Cueva de Chaves (Bastarás, Huesca)".SALDVIE II. Zaragoza, pp. 45-126.

I.- INTRODUCCIÓN.

El descubrimiento de un nuevo yacimiento con arte rupestre supone la puesta en marcha de un proceso que, teniendo como objetivos prioritarios su estudio y documentación, se inicia con los preceptivos trámites administrativos de denuncia y solicitud de actuación arqueológica, y culmina, o debería culminar, ya que no siempre es así, con su adecuada publicación.

Cuando a finales del siglo XIX se dan a conocer los primeros testimonios de arte rupestre, entre otros la Cueva de Altamira en 1879 o La Mouthe, en 1895, o ya dentro del estilo postpaleolítico levantino la Roca de los Moros de Calapatá en 1903, se abre dentro de la peculiar "ciencia arqueológica" del momento un nuevo campo de estudio que requiere la puesta en marcha de una metodología en cierto modo particular.

Y ha sido el propio devenir de la investigación, con la incorporación de estrategias de estudio de otros ámbitos de la arqueología y la asimilación de técnicas propias de otras ramas de la ciencia, el que ha ido moldeando esa forma particular de trabajo, en la que confluyen no sólo las características inherentes del sujeto a analizar, sino también la capacidad y modo de actuación del propio investigador.

II.- UN ARCHIVO DOCUMENTAL.

Somos de la opinión de que el primer paso, previo incluso a los trabajos de documentación propiamente dichos, es contar con un detallado archivo documental que permita la incorporación de la información que este nuevo yacimiento eventualmente aporte. El manejo de estas bases de datos nos parece esencial no sólo porque va a permitir el registro rápido de la información obtenida, sino también porque su interrelación posibilita, de una parte, la creación de

información resultante, y de otra, un rápido y cómodo manejo de tal cantidad de datos que sería casi imposible de procesar por otros medios tradicionales.

La confrontación de los datos recogidos nos permitirá ir definiendo modelos de análisis como, por ejemplo, eventuales convergencias y divergencias formales de carácter local o regional, teóricas secuencias evolutivas o también completas taxonomías de motivos, a partir de todo lo cual podremos proponer variadas hipótesis de trabajo sobre estilo, cronología, atribución cultural, etc... Además, teniendo en cuenta las condiciones de deterioro de las manifestaciones rupestres, estos archivos pueden llegar a convertirse en documentos históricos de primer orden en los que se refleje el estado de las mismas en un momento dado.

Serán unos archivos documentales en los que deberá haber una información detallada, referida tanto a la estación rupestre (situación, dimensiones, geología, hidrografía, altitud, orientación, etc...) como a las propias manifestaciones artísticas (estilo, paneles, número de motivos, tipología, técnica, color, dimensiones y estado de conservación, entre otros), acompañada de su documentación gráfica, a ser posible tanto de fotografías como de dibujos (fig. 1). Como referencia para la elaboración de una de estas bases de datos pueden ser de mucha utilidad los trabajos publicados sobre el tema por J. L. Sánchez (1983), A. Sebastián (1985) o R. Viñas (1988).

Figura 1. Bases de datos. Modelo de ficha para el registro de motivos.

III.- LA REPRODUCCIÓN GRÁFICA: DIBUJOS Y CALCOS.

Seguramente, la reproducción gráfica de las manifestaciones rupestres sea el apartado en el que la metodología más haya evolucionado a lo largo del tiempo.

En los albores de la investigación, la práctica totalidad de las reproducciones se hacía por medio del llamado croquis o dibujo a mano alzada. De hecho, las primeras copias que conocemos de motivos prehistóricos se fechan en unos momentos en los que incluso no está reconocida la edad y autoría prehistórica del arte rupestre. Es el caso de las pinturas de estilo esquemático de Fuencaliente, en Ciudad Real, reproducidas por F. López y Cárdenas, a la sazón cura de Montoro, en 1783 (fig. 2), o del dibujo de las pinturas del Abrigo del Gabar, en Almería, efectuado por B. Segovia prácticamente un siglo después, en 1872, y que, en una carta dirigida al Marqués de los Vélez que se conserva en el Archivo de Medina Sidonia, son descritas como la imagen de un "jeroglífico" (López, 2006); pero es que si consideramos el ámbito de los petroglifos y grabados, los primeros calcos se retrotraen aún más atrás, cuando P. Sarmiento reproduce en 1745 los motivos del petroglifo de Laxe das Chaves de San Pedro (Moneva, 1993).

Desde entonces, variados han sido los medios por los que el arte rupestre ha sido reproducido. De los dibujos a mano alzada de los primeros tiempos se pasa a la realización de calcos directos, con procedimientos técnicos que también han evolucionado a lo largo del tiempo, hasta llegar a los recientes calco digitales, que tanto deben a los avances producidos en los ámbitos de la imagen digital y de la informática (fig. 3). En ese camino ha habido tiempo también para la experimentación con técnicas diversas, como la fotogrametría.

En cualquier caso, obtenido por el procedimiento que sea, el calco debe respetar una serie de premisas fundamentales si de verdad pretende ser útil en la documentación del arte rupestre. En este sentido, un calco debe ser copia exacta de lo representado, cuyo objetivo principal es facilitar su reproducción, y en la que simplemente se sustituye el color de la pintura por el negro de la tinta. A partir de ahí, habrá que reflejar las diferentes tonalidades de color si las hubiera, recurriendo para ello a una escala de grises; debe haber una transcripción fidedigna de todos los elementos involucrados en un determinado panel, ya sea de los motivos pintados o grabados, de los accidentes del soporte en forma grietas o



Figura 2. Dibujo de las pinturas de Fuencaliente (Ciudad Real), realizado por F. López y Cárdenas en 1783.

crestas rocosas, y también de factores de deterioro como los desconchados del soporte, las descamaciones de la pintura o las coladas calcíticas, entre otros. Deberá ir acompañado de su correspondiente escala gráfica, lo que facilita su eventual ampliación o reducción, debe respetar la línea de horizontalidad, o en su caso, señalar ésta, y en el supuesto particular de las restituciones de motivos grabados, se deben señalar algunas secciones del surco, al menos de aquellos puntos más significativos de su trazado.



Figura 3. Ejemplo de las fases en la elaboración de un calco digital. Miguel Ángel Mateo Saura.

IV.- LA FOTOGRAFÍA.

La fotografía se incorpora pronto a la investigación del arte rupestre, si bien diversos factores de índole técnica, como son la baja calidad o la falta de contraste de las imágenes, lo costoso de los propios medios técnicos y la complejidad de su funcionamiento, contribuyeron a retrasar el protagonismo que tendrá años más tarde. Todo esto hará que en los primeros momentos, la fotografía se emplee básicamente para recoger los entornos geográficos en los que se ubican las pinturas (Moneva, 1993).

Hoy nadie duda de la importancia de la fotografía en el estudio del arte rupestre, dado su alto índice de objetividad, las posibilidades fiables de reproducción y también por su papel básico en la elaboración de calcos. Lo aconsejable, en la medida de lo posible, sería contar con el apoyo de profesionales en la materia, si bien las altas prestaciones de los equipos actuales y su facilidad de manejo ya nos permiten obtener unos resultados muy aceptables sin ser especialistas en el tema.

En nuestros registros indicaremos el tipo de cámara y película empleados, ésta última en el caso de que sea analógica; sabemos que las marcas y modelos de cámaras varían en detalles -algunas, por ejemplo, tienden a la subexposición- y conocemos también que la sensibilidad de algunas películas y su procesado posterior pueden generar variaciones en la gama cromática. Igualmente, deberemos reseñar otros datos de índole técnica, como la distancia focal, el ángulo de enfoque y el grado de inclinación respecto al plano, todo ello con vistas a determinar el eventual grado de distorsión que pudiera mostrar la imagen.

En cuanto a la iluminación, las condiciones más estables las ofrece sin duda la luz artificial, que por otro lado es la única utilizable en el caso de las cuevas a las que no llega a luz solar directa. Además, la intensidad y el ángulo de incidencia de la luz natural sobre los motivos cambian en función de la hora del día y de la época del año, mientras que ambos parámetros sí pueden ser homogeneizados con la luz artificial. Asimismo, al mantener constantes las condiciones de iluminación, la apertura del diafragma y el tiempo de exposición también serán comunes a todos los registros (Vicent et alii, 1996).

En el caso de grabados situados en paredes de abrigos o cuevas, la luz natural no ofrece en muchas ocasiones las mejores condiciones de visualización, teniendo que recurrir a la iluminación artificial de fluorescentes de luz blanca y antorchas, incluso de noche mejor que durante el día, con el fin de crear, mediante una iluminación difusa, los juegos de luces y sombras que dan los mejores resultados.

También es conveniente utilizar una escala gráfica de color en las tomas, lo que va a permitir la restitución de los colores aún cuando éstos se vean afectados por factores como los indicados, y contar también con una cierta homogeneización de los valores a la hora de comparar intensidades y tonos de color entre imágenes distintas (Ibidem, 1996). En este sentido, la escala de color de la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (Ifrao), es una de las más utilizadas.

Interesantes aportaciones son las que proporcionan aquellas tomas fotográficas que se sitúan fuera de las radiaciones espectrales lumínicas visibles por el ojo humano. Hablamos de la fotografía ultravioleta, que capta longitudes de onda por debajo de los 350 nm, e infrarroja, cuyas longitudes de onda se sitúan entre los 700 y los 1200 nm. A veces, estas fotografías especiales sirven para resaltar algunos rasgos que ya son visibles, pero en otras ocasiones descubren detalles ocultos. Así, por ejemplo, en la Cueva de Maltravieso se pudo comprobar cómo la supuesta mutilación de las manos se lograba cubriendo con pintura el hueco que se supone que dejaba el dedo eventualmente amputado, y no respondía realmente a una mutilación física (Ripoll et alii, 1994).

No obstante, el uso de la fotografía ultravioleta e infrarroja impone unos condicionantes técnicos muy especializados, como puedan ser el uso de filtros específicos y de fotómetros muy ajustados o una iluminación concreta, entre otros.

Sí podemos mejorar los resultados de las fotografías convencionales mediante la polarización de la luz. La colocación de filtros polarizadores en la fuente de iluminación, si la hay, y en el objetivo de la cámara, rotados 90°, contribuye a minimizar los efectos de la luz reflejada, reduciendo destellos, subrayando la pureza del color, y acentuando el contraste y la saturación de los tonos.

V.- LOS ESTUDIOS FÍSICO-QUÍMICOS.

En estos últimos años se han abierto otras vías de actuación que, por los resultados que proporcionan, van adquiriendo un notable protagonismo. Son, de una parte, todos aquellos estudios que podríamos englobar en el grupo de los análisis físico-químicos y, de otra, las actuaciones que inciden en el ámbito de la conservación y recuperación del propio arte rupestre.

La incorporación de diversas ramas de la ciencia al estudio de los materiales arqueológicos nos ha abierto un amplio abanico de posibilidades, que en el ámbito concreto que nos ocupa, están llamadas a convertirse en ejes fundamentales de las modernas investi-

gaciones. En este sentido, esencial se nos presenta el conjunto de técnicas englobadas en el llamado Método de la Espectroscopia, entre las que podemos encontrar alguna de interesante aplicación en el ámbito particular de estudio del arte rupestre.

Quizás una de las más destacadas sea la llamada Microscopia Raman. Orientada al análisis y estudio de los materiales pictóricos, sobre todo pigmentos (Coupry, 2000; Clark et alii, 1995), es considerada como una de las más sensibles y específicas en el análisis de obras de arte. Esta técnica supone un avance respecto a otras ya clásicas como los diagramas de difracción de rayos X o la microscopia electrónica de barrido, ya que, de una parte, precisa de menor cantidad de muestra, y de otra, al ser un láser la fuente de energía, la resolución es superior. Con esta técnica no sólo podremos conocer la composición de la pintura, sino que también advertiremos eventuales variaciones en los porcentajes de los componentes de la misma, lo que puede ser indicio, más que fiable, de la preparación de distintas recetas a la hora de pintar en el panel, y por tanto, ser un dato fundamental cuando se trata de diferenciar eventuales fases evolutivas en un conjunto.

Con una finalidad muy próxima a la Microscopia Raman, debemos destacar también la denominada Espectrometría de Plasmas Inducida por Laser (LIBS), incluida, a su vez, en el grupo de las técnicas analíticas basadas en la Espectrometría Atómica de Emisión (Fortes et alii, 2007). Orientada, como aquella, a la determinación de las características químicas de los componentes de una muestra, presenta numerosas ventajas, que la convierten en una técnica a tener muy en cuenta a la hora de abordar estudios analíticos sobre pintura prehistórica. La más destacada es, quizá, su portabilidad, ya que el análisis de la muestra puede hacerse in situ, pues sólo requiere acceso óptico a la muestra para formar el plasma, que luego será excitado y cuyos átomos e iones, al volver a su estado fundamental, emitirán luz a longitudes de onda determinadas. Pero también son detalles importantes el que no necesita de una preparación previa de la muestra ni contacto físico con ella, lo que permite evitar una eventual alteración de la composición, pérdidas en la muestra y posibles contaminaciones, y que el uso de una óptica de enfoque adecuada hace que el material "erosionado" sea mínimo. Los cráteres superficiales producidos por el láser son del orden de micras, por lo que puede ser considerado como un procedimiento no destructivo.

El otro ámbito de análisis de los estudios físico-químicos debe estar orientado a la datación de la misma, aspecto especialmente problemático cuando nos referimos al estudio de la pintura rupestre postpaleolítica, que carece de elementos orgánicos en su composición sus-

ceptibles de ser datados por los métodos convencionales conocidos, y al grabado. Así las cosas, la cronología de los diversos horizontes estéticos se viene fijando en virtud de otros parámetros como son, fundamentalmente, las superposiciones cromáticas, los paralelos en arte mueble, o a partir de una lectura etnográfica de las propias representaciones.

Sin embargo, nuevas posibilidades se van abriendo camino y, en este sentido, podemos destacar las que brindan métodos ya conocidos como el C14 AMS, cuya aplicación desde hace años en el ámbito del arte paleolítico, están reportando unos resultados, a veces, sorprendentes.

En general, las cronologías absolutas obtenidas de los paneles paleolíticos encajan bien con las series de datas establecidas y manejadas a partir de otros criterios como los estilísticos, pero también es cierto que se han obtenidos algunas fechas, cuanto menos, llamativas, como las referidas para la Cueva Chauvet, a priori demasiado altas para lo tradicionalmente aceptado. En cualquier caso, sí sirve para resaltar el valor del C14 AMS como método de datación del arte rupestre, valor que hoy día aún es mayor al haber sobrepasado el ámbito de aplicación del horizonte paleolítico para poder ser utilizado también en el arte postpaleolítico.

A raíz del empleo de la microscopia Raman en el estudio de los componentes de la pintura de la Cueva del Tío Modesto de Henarejos (Cuenca), se pudo comprobar que una costra grisácea presente en la pared contenía monohidrato de oxalato de calcio (whewellite), atribuido generalmente a la actividad metabólica de hongos y líquenes en la roca soporte (Ruiz et alii, 2006). Al tener estos oxalatos un componente orgánico, son susceptibles de ser datados por el C14 AMS. De esta forma, aunque lo que se data es la costra grisácea, no las pinturas directamente, sí podemos obtener unas fechas ante o post quem, en función de que las propias pinturas se encuentren por debajo o por encima de esta costra.

También debemos citar el método de la Termoluminiscencia, aplicable a aquellos materiales ricos en carbonatos, algunos tan frecuentes en cuevas y abrigos como son las costras estalagmíticas o las coladas calcíticas. Tiene la ventaja de que la toma de muestras no afecta directamente a las manifestaciones artísticas, aunque entre sus inconvenientes debemos mencionar la notable amplitud de la horquilla cronológica obtenida, explicable en parte porque su calibración a años de calendario no es todavía muy precisa, o que data la edad media del suceso, que a su vez vendrá determinada por factores geológicos variados, como la velocidad de crecimiento del carbonato cálcico.



Figura 4. Detalle de un panel levantino antes y después de su limpieza superficial.

VI.- LA CONSERVACIÓN.

El otro ámbito de actuación potenciado últimamente es el que se refiere a la recuperación de las manifestaciones rupestres por medio de la limpieza superficial de los soportes. Los resultados obtenidos hacen que en aquellos conjuntos en los que se aplica nos encontremos con un panorama completamente distinto al que conocíamos previamente a la limpieza, no sólo porque la mejora visual de las representaciones conocidas es muy destacada, sino porque en la mayor parte de las ocasiones se produce el descubrimiento de motivos que permanecían inéditos al estar ocultos bajo una potente capa de suciedad (fig. 4).

En general, las intervenciones, efectuadas siempre por personal especializado, se concretan en la eliminación de la película de suciedad y de microorganismos por medio de brochas de desigual dureza y agua desmineralizada. Cuando la capa de suciedad está muy carbonatada y no es fácilmente soluble al agua, la operación se completa utilizando como medio mecánico de limpieza la punta de diamante bajo lupa de aumentos. Los resultados, a veces espectaculares, justifican sobradamente el desarrollo de estos trabajos de conservación.

VII.- LA PUBLICACIÓN DE RESULTADOS.

Todo este trabajo de estudio y documentación de arte rupestre debe culminar con la adecuada publicación de sus resultados, ya que de no hacerlo así habrá perdido gran parte de su razón de ser. Si documentar las manifestaciones artísticas constituye un obligación para la administración, su publicación lo es tanto para la propia administración, que en ocasiones facilita los cauces apropiados para ello, como para el investigador, y ello es así porque estas publicaciones están llamadas a satisfacer las demandas de sectores muy variados.

Por un lado, la comunidad científica reclama que los datos obtenidos en estos estudios sean puestos a su servicio a fin de poder manejarlos en posteriores trabajos. Por ello, estas publicaciones especializadas deberán ser lo más completas y rigurosas posible. Huyendo de descripciones barrocas, en ellas tendrían cabida la práctica totalidad de las anotaciones que forman parte de nuestras bases de datos, tanto las referidas a la estación rupestre como a las manifestaciones artísticas, sin depreciar aquellas que pudieran parecer, a priori, intrascendentes.

Por otro, nos encontramos con una sociedad que, si bien no está especializada en el tema sí es conocedora del mismo, y exige una información general.

La declaración como Patrimonio Mundial del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo en 1998 o iniciativas de carácter eminentemente turístico como pueda ser la de la Red Europea de Primeros Pobladores y Arte Rupestre Prehistórico (Repparp), entre otras, contribuyen a difundir el arte rupestre como bien patrimonial, lo que provoca, como primera consecuencia, una continua demanda de información.

Que duda cabe de que las publicaciones destinadas a este sector tendrán una fisonomía muy distinta a la de las de carácter científico, pero tampoco deben adolecer de una simplicidad excesiva. Sin entrar en demasiados tecnicismos, sí abordarán todos los aspectos generales del arte rupestre como fenómeno antropológico, con el fin de mostrarlo como un hecho cultural de la Humanidad que, con adaptaciones, ha permanecido vigente hasta tiempos muy recientes. Con ello cumpliremos con una importante labor social, ya que la difusión del arte rupestre y la asunción de su valor por parte de la sociedad, contribuirá muy directamente a su conservación.

BIBLIOGRAFÍA:

Beltrán Martínez, A. (1981): "Metodología del trabajo sobre el terreno en el arte rupestre". *Cesaraugusta*, 53-54. Zaragoza, pp. 133-137.

Clark, R. J. H.; Cridland, L.; Kariuki, B. M.; Harris, K. D. M. & Withanll, R. (1995): "Syntesis Structural Characterization and Raman-Spectroscopy of The Inorganic Pigments Lead-Tin Yelow Tipe-I and Tipe-II and Lead Antimonate Yelow-Their Identification on Medieval Paintings and Manuscripts". *Journal of the Chemical Society-Dalton Transactions*: 2577-2582.

Couraud, C. (1988): "Pigments utilisés en Préhistoire. Provenance, préparation, mode d'utilisation". *L'Anthropologie* 92: 17-28.

Coupry, C. (2000): Application of Raman Microspectrometry to Art Objets. *Analisis I*: 39-46.

Fortes, F.J.; Cuñat, J.; Cabalín, L^a. M^a., y Laserna, J. J. (2007): "Caracterización química in-situ de los materiales de construcción de la catedral de Málaga usando un sistema láser portátil". *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 63: 114-125.

López Ramón, M^a. I. (2006): "El Abrigo del Gabar de Vélez-Blanco (Almería) en el Archivo de Medina Sidonia". *Actas del Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica (comarca de Los Vélez, 2004)*. Almería, pp. 351-356.

Moneva Montero, M^a. D. (1993): "Primeros sistemas de reproducción de Arte Rupestre en España". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I*, 6. Madrid, pp. 413-442.

Montero, I.; Rodríguez, A. L.; Vicent, J. M., y Berrocal, M^a. C. (1998): "Técnicas digitales para la elaboración de calco de arte rupestre". *Trabajos de Prehistoria*, 55 (1). Madrid, pp. 155-169.

Ripoll López, S.; Ripoll Perelló, E., y Collado Giraldo, H. (1994): *Maltravieso. El santuario extremeño de las manos. Memorias del Museo de Cáceres*, 2. Badajoz.

Ruiz, J. F.; Mas, M.; Hernanz, A.; Rowe, M.W.; Steelman, K.L. & Gavira, J. M. (2006): *Premières datations radiocarbone d'encroûtements d'oxalate de l'art rupestre préhistorique espagnol*". *International Newsletter on Rock Art* 46: 1-5.

Sánchez Gómez, J. L. (1983): "Ensayo metodológico para el estudio del arte rupestre". *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza, pp. 407-415.

Sanchidrián Torti, J. L. (1987): "Reproducción del arte rupestre". *Arte Rupestre en España*. Zugarto Ediciones. Madrid, pp. 123-125.

Sebastián, A. (1985): "Arte rupestre levantino: metodología e informática". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III. Madrid, pp. 23-35.

Vicent, J. M.; Montero, I.; Rodríguez, A. L. Martínez, M^a. I.; y Chapa, T. (1996): "Aplicación de la imagen multiespectral al estudio y conservación del arte rupestre postpaleolítico". *Trabajos de Prehistoria*, 53 (2). Madrid, pp. 19-35.

Viñas, R. (1988): "Programa y codificación de una base de datos para la documentación e investigación del arte postpaleolítico". *Caesaraugusta*, 65. Zaragoza, pp. 111-147.

Museología y arte rupestre.

J. G. MOROTE BARBERÁ

Director técnico conservador del Parque Cultural de la Valltorta (Castellón).

*Museo del
Parque Cultural
de la Valltorta-
Gasulla.*

Tirig. Castellón.

*Fotografía:
J. G. Morote
Barberá.*



I.- EL PARQUE CULTURAL DE LA VALLTORTA-GASSULLA.

UN PROYECTO MUSEOGRÁFICO.

Las 22.000 hectáreas que forman el Parque Cultural son en su conjunto un museo abierto, vivo, en permanente cambio, en permanente evolución. A diferencia de los parques arqueológicos o los eco-parques (también llamados Parques Naturales), el Parque Cultural de la Valltorta es la conjunción de ellos, es la suma de todos y cada uno de los elementos arquitectónicos, arqueológicos, paisajísticos y medioambientales que lo componen, es el exponente máximo de lo que la Ley de Patrimonio Cultural Valenciano establece para el conjunto de elementos Patrimoniales, todos reunidos en una sola figura, "EL PARQUE CULTURAL", (artículo 26 de la citada Ley).

Miguel Beltrán Lloris en una introducción a las II Jornadas de los Departamentos de Educación en los Museos, celebradas en Zaragoza en 1981, planteaba gran parte de los contenidos que se exponen en este curso, desde entonces mucho ha llovido, aunque no lo suficiente a la vista de cómo se encuentran nuestros pantanos y de la guerra que se ha desatado por el control del agua.

De los dos millones de visitas que contabilizaban los 56 museos de la red del Patronato Nacional de Museos hemos pasado a un total de 52.537.433 visitantes en la red nacional de museos, de todas las comunidades autónomas, según la estadística del 2006, la cual otorga a la Comunidad Valenciana el cuarto puesto con 4.923.368 visitas, un cambio espectacular, y ello es debido a la gran tarea de modernización y mejora de las instalaciones museísticas, a la superior calidad de las exposiciones permanentes y temporales, a las campañas de difusión y como no a la gran labor didáctica que se realiza en los museos.

Y eso es lo que en el campo de la actividad museológica en el Parque Cultural de la Valltorta se tiene como objetivo y fin último, enseñar nuestro pasado de forma didáctica, lo que es y lo que representa dentro de las sociedades modernas, fomentando el respeto y la conservación del legado histórico.

La provincia de Castellón contiene un patrimonio cultural y medioambiental de enorme interés.

Dos grandes áreas geográficas estructuradas a partir de elementos paisajísticos comunes conforman su territorio, las comarcas de Els Ports, Baix y Alt Maestrat,



*Cova dels Cavaills.
Parque Cultural de la Valltorta-Gasulla.
Fotografía. J. G. Morote Barberá.*



*Recreación cabaña en el Parque Cultural de la Valltorta-Gasulla. Tirig, Castellón.
Fotografía: J. G. Morote Barberá.*

norte de L'Alcalaten y la Plana Alta por una parte y las comarcas meridionales de L'Alt Palancia, L'Alt Millars por otra. Ambas zonas poseen elementos de indudable valor patrimonial, pero como estamos en el ámbito de la Valltorta-Gassulla parece oportuno comentar solo las comarcas más septentrionales ya que en ellas se ha desarrollado experiencias de puesta en valor y difusión del Patrimonio Cultural similares a las del Maestrazgo aragonés, con las que existen vínculos muy estrechos.

La Comunidad Valenciana cuenta con el conjunto de Arte Rupestre post-paleolítico más importante de España, tanto por el número de conjuntos conocidos como por la importancia y buen número de ellos, todos ubicados en estas comarcas interiores y montañosas, todas ellas de alto valor ecológico.

Durante el siglo XX estas comarcas han padecido un rafe declive económico que ha acelerado el despoblamiento y en ocasiones el abandono prácticamente total de algunas de sus poblaciones y como consecuencia de la pérdida de las actividades económicas tradicionales.

Ante esta situación este conjunto patrimonial, medioambiental y cultural en el que esta inmerso el Arte Rupestre puede contribuir a fomentar el desarrollo económico de estas zonas aprovechando la coyuntura dentro del marco del turismo cultural.

En este contexto la Generalitat Valenciana ha promovido un proyecto de puesta en valor y difusión del arte rupestre: el Parque Cultural de Valltorta-Gassulla (Castellón) cuyo objetivo es la protección, conservación y difusión del Arte Rupestre como un modelo de desarrollo sostenible, y en este caso se le suman los valores culturales y medioambientales como un conjunto interrelacionado.

I.1. El Proyecto de Parque Cultural de la Valltorta-Gassulla.

El proyecto se articula en torno a tres elementos básicos y complementarios:

1. La creación de un centro de acogida.
2. La adecuación de los conjuntos visitables de Arte Rupestre.
3. La creación de un servicio de guía que se responsabilice del acompañamiento de los visitantes hasta las pinturas.

Como ya hemos dicho se localiza en la comarca del Alt y Baix Maestrat (Castellón) y afecta a una extensión de 22.000 hectáreas de los municipios de Tirig, Coves de Vinrroma, Albocasser, Vilar de canes, Benassal, Ares del Maestrat, Morella y Catí. En este espacio se localiza más del 50% del arte rupestre de Castellón, importantes conjuntos de construcciones rurales en piedra seca, lugares de alto valor ecológico y poblaciones monumentales.

En relación con la difusión de los valores patrimoniales del parque se deberían habilitar varios centros de interpretación temáticos relacionados con los diversos elementos patrimoniales existentes: a Tírig le correspondería la creación de un museo etnológico, dedicado a las actividades agropecuarias y artesanales, complementario del Museo de la Valltorta; a Coves de Vinromà un Museo dedicado a la interpretación de la Vía Augusta, eje vertebrador de las comunicaciones durante gran parte de la vida social y económica de esta zona; a Albocasser el Museo Arqueológico del Maestrazgo por la importancia de sus yacimientos arqueológicos, de todas

las épocas; la historia medieval árabe en Benassal; los molinos de Ares del Maestre; el gran museo paleontológico que merece la zona de Morella y la historia de la trashumancia y el comercio de la lana en Catí, con la creación de un museo dedicado a este aspecto de la vida en el medievo y Renacimiento.

Como complemento necesario se debería contemplar iniciativas para fomentar la recuperación de oficios tradicionales y la formación de guías turísticos locales.

I.1.1. El Museo de la Valltorta centro de acogida.

Inaugurado en el año 1994 en la población de Tírig funciona como Centro de Acogida para las visitas a los abrigos con Pinturas Rupestres del Parque Cultural de la Valltorta-Gasulla, declaradas Patrimonio de la Humanidad en 1998 y es a su vez el centro coordinador de las actividades del Parque.

Cuenta con seis salas de exposición permanente y una sala de exposiciones temporales. Cuenta también con dependencias de trabajo destinadas a la investigación científica, como laboratorio, almacenes y biblioteca, realizándose, por los alumnos de las Universidades Valencianas, prácticas de estudio y postgrado.

Dentro del espacio natural que rodea al Museo se encuentra la reproducción de una cabaña Neolítica donde se realizan talleres para los Colegios de Educación General Básica y Secundaria, así como para las asociaciones de la Tercera Edad.

Su función es:

1. Acoger a los visitantes que deseen acceder a los conjuntos rupestres visitables.
2. Proporcionarles la información necesaria para entender las pinturas rupestres y su contexto.
3. Ordenar las visitas guiadas a los conjuntos visitables.

Las salas de exposición contienen grandes paneles de información con los siguientes contenidos:

Sala 1. El Arte Rupestre Paleolítico en la Comunidad Valenciana.

Sala 2. El Arte Rupestre del Mesolítico. Los autores del Arte Rupestre Levantino.

Sala 3. Neocueva y Diaporama.

Sala 4. El Arte Rupestre del Eneolítico y Edad del Bronce.

Sala 5. El Arte Rupestre Patrimonio de la Humanidad.

Sala 6. La Investigación científica y sus autores.

La sala de proyección o neocueva consiste en un espacio independiente con capacidad para 40 personas, en donde se proyecta un diaporama relacionado con la vida de los últimos cazadores del Mesolítico. Se trata de una proyección multivisión de diapositivas que por su calidad visual y posibilidades expositivas proyectan sobre el espectador un efecto y capacidad de inmersión en el contexto paisajístico, medioambiental y cultural.

I.1.2. Abrigos visitables.

Durante estos años la DGPCV ha invertido en la mejora del conjunto de las Cuevas de la Saltadora, Cova dels Cavalls, Cova del Civil, Cova Remigia, Cingle de la cova Remigia, proporcionando más seguridad at cerramiento y reduciendo el impacto de la obra sobre las pinturas y su entorno.

Queda pendiente realizar un trabajo similar en otras cuevas del Parque (Abric Centelles etc.), que consistiría en la sustitución del cierre existente, formado por bloques de hormigón y rejas metálicas por un zócalo de mampuestos trabados con mortero de cal y rejas en mejor estado que las actuales y limpieza del conjunto de pinturas que contienen.

A los conjuntos se les debería dotar de varios carteles serigrafiados a escala 1:2, donde estarían representados los motivos rupestres de los abrigos, para facilitar su contemplación.

I.1.3. Servicio de guía.

Todas las visitas hasta los abrigos se realizan con personal especializado. En este caso se cuenta con un funcionario vigilante que hace las funciones de guía y la contratación con una empresa especializada en guías turísticos que cubre los sábados, domingos y festividades, a la que se le proporciona la información necesaria para poder realizar este trabajo según los criterios científicos de la Dirección del Parque.

Los costes de mantenimiento están cubiertos por el presupuesto ordinario de la Conselleria de Cultura y Deportes, aunque se deberá arbitrar una fórmula que permita cofinanciar los costes de su mantenimiento y difusión del parque y su conjunto patrimonial.

Grabados rupestres en Aragón.

Problemas de significado y datación.

J. Á. PAZ PERALTA

Conservador. Museo de Zaragoza.

I.- INTRODUCCIÓN.

En investigaciones precedentes (PAZ PERALTA 2000. PAZ PERALTA 2006) ya se marcaron las pautas para asignar una clasificación cronológico-cultural a la serie de diferentes figuras y composiciones geométricas, principalmente cruces (incorrectamente identificadas como figuras antropomorfas), que habían sido datadas con imprecisión, a veces en la Edad del Bronce y del Hierro, debido a un desconocimiento de la iconografía en general y de su sentido icónico en particular.

En este estudio se relacionan las distintas clases de cruces con graffiti medievales, que no ofrecen duda en su datación, y con paralelos muebles, especialmente referidos a tipos numismáticos, pero que también aparecen en pinturas, estelas, etc. La ausencia de yacimientos arqueológicos asociados a dichos grabados condiciona las dataciones propuestas por algunos arqueólogos.

La técnica de tallado y la pátina depositada sobre los grabados no son evidencias seguras para adjudicarles una cronología de época prehistórica. Como ejemplo puede servir el estudio de A. Beltrán para los surcos patinados de Ligros (Teruel), que se refieren a una cifra del siglo XVII (BELTRÁN 1999: 42).

Es evidente que una clasificación correcta de grabados de época histórica aporta precisión cronológica, frente a la vaguedad del término "postpaleolítico" manejado de forma generalizada. El objetivo que se pretende es abrir una nueva vía de investigación, con unos criterios que permitan datar y establecer diferencias entre los grabados prehistóricos y los de la Edad Media y siglos sucesivos.

A. Beltrán (BELTRÁN 1996: 10) ya llamó la atención en repetidas ocasiones sobre la ausencia de unos criterios claros que permitan diferenciar el arte grabado en la Edad del Bronce del realizado en la Edad Media y épocas posteriores y cuya identificación, en su opinión, no está sujeta a las normas estéticas de su tiempo, por lo que no es posible clasificarlos estilísticamente.

Este Arte Rupestre de los siglos medievales, e incluso posteriores, había pasado desapercibido para un gran número de investigadores, a pesar de que otros ya se habían percatado de su cronología. Es por ello que consideramos preciso incidir sobre el tema y aclarar conceptos que permitan una clasificación razonada y una cronología satisfactoria. A. Beltrán indicaba la metodología correcta cuando incidía en que es preciso acudir a medios exclusivamente arqueológicos para una mejor identificación y catalogación de este arte, que es, por otra parte, el proceso más consecuente y lógico a seguir en un trabajo científico (BELTRÁN 1989: 105).

Los yacimientos aragoneses utilizados para este estudio son los siguientes.

II.- PEÑA DE LA ALBARDA. BARRANCO CARDOSO (ALMOHAJA, TERUEL) (fig. 1, 1).

Tiene los mejores paralelos en graffiti cristianos, por lo que no ofrecen la menor duda en su datación, fines del siglo XII-inicios del XIII.

En 1980 P. Atrián clasificó estas figuras esquemáticas en el ambiente cultural de la Edad del Bronce, siendo aceptada esta cronología hasta 1989, a pesar de que A. Beltrán ya sugiriera una cronología de época histórica (BELTRÁN 1986: 52-53. BELTRÁN 1989-90: 10).

El descubrimiento de graffiti cristianos idénticos a los grabados sobre la argamasa de un aljibe musulmán de Tíjola la Vieja (Almería) (CRESSIER 1986: 279-288, figs. 10-11) contribuyó a descifrar el conjunto de Almoja (BURILLO 1989: 243-245, fig. 11. MARTÍNEZ 1995: 22). La fecha de los graffiti de Tíjola la Vieja es indiscutible como lo es su similitud con los de Peña de la Albarda. Cruces grabadas homogéneas, de forma similar, asociadas a una necrópolis con ocho dólmenes, se conocen en Pla de Vall en So, Ria de-Conat (Pirineos orientales) y Abélanet las relaciona culturalmente con el arte rupestre dolménico catalán (fig. 4, 4) (ABÉLANET 1986: 170-171, fig. 40, 8-10, lám. 11). La analogía, especialmente en las cruces, es sorprendente; pudiendo obedecer a que la zona de los Pirineos orientales estaba integrada en el mismo ambiente y contexto cultural del territorio de la Corona de Aragón.

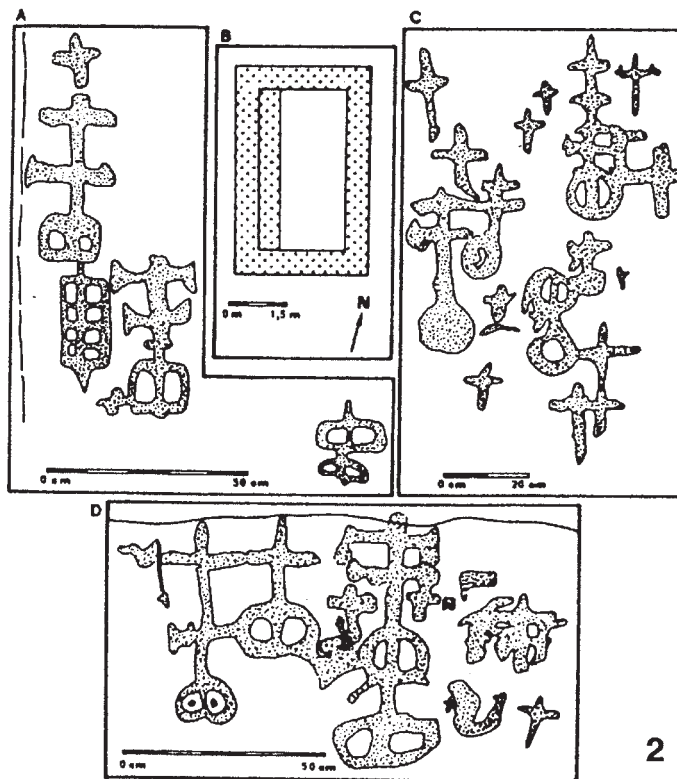


Figura 1. 1: Grabados de la Peña de la Albarda (Almohaja, Teruel). La "f" se encuentra en la zona superior derecha. Según P. Atrián. 2: Planta del aljibe de argamasa de época musulmana y los graffiti cristianos del siglo XIII grabados sobre sus paredes (Tíjola la Vieja, Almería). Según Cressier, 1986.

Ello nos lleva a desestimar que los grabados de Almohaja, como los de Pla de Vall, pertenezcan a la Prehistoria y Edad del Bronce y proponerles una cronología de fines del siglo XII-inicios del XIII. Los de Tíjola la Vieja serían posteriores como lo demuestra la cruz patriarcal, ausente en Almohaja, que se caracteriza por tener dos travesaños, siendo menor el más alto. Esta cruz la utilizó por primera vez Jaime I (desde 1213) (fig. 7, 2), y la adoptaron sus sucesores, en las acuñaciones de la Corona de Aragón. En el ángulo superior derecho hay un motivo que se le ha denominado cruciforme con pie vuelto, o "cruz paté". En realidad es una "f", probablemente de fines del XV o inicios del XVI, la interpretación y comentarios se abordan en los grabados de Pozondón.

III.- POZOS DE LOS BOLLETES DE PEÑARROYAS (MONTALBÁN, TERUEL) (fig. 2, 1-2).

Se han clasificado varios grabados, entre ellos figuras antropomorfas fechadas en la Edad del Bronce. Nos centraremos en la número 9 (fig. 2, 2), que según sus investigadores representa un antropomorfo de tipo cruciforme (ROYO, GÓMEZ 1996: 23, figs. 20-21. ROYO, GÓMEZ 2002: 77). El estudio detallado que proporcionan la numismática, la pintura religiosa sobre tabla, otras cruces de características similares bien datadas en el siglo XIII, y los acontecimientos históricos de la región, en el momento de la Reconquista, modifica dicha propuesta cronológica y sitúa la ejecución de los grabados en la Edad Media (PAZ PERALTA 2000: 143-146. PAZ PERALTA 2006).

Estamos ante la representación de la cruz procesional de la Victoria cuyo modelo procede de los tipos monetales vistos en los reversos de los dineros de vellón acuñados por los reyes de Aragón desde el siglo XI (*circa* 1077) por Sancho Ramírez (1064-1094) y cuya iconografía se prolonga hasta Pedro II (1194-1213). La cruz de la Victoria adquirió un papel destacado en los momentos de la Reconquista, siendo utilizada por los reyes cristianos como lábaro en sus campañas militares (MENÉNDEZ-PIDAL 2000: 21-24, con bibliografía).

El tipo utilizado por el rey Sancho Ramírez, tiene sus antecedentes en modelos europeos, concretamente en los dineros de vellón emitidos por Canuto el Grande de Dinamarca (1018-1035). La cruz está enarbolada en un asta decorada en la zona inferior con volutas ornamentales, como observamos en el mosaico que preside el ábside de la iglesia románica de San Clemente (Roma) pero cuya iconografía se puede rastrear en periodos anteriores. Más similar resulta la cruz utilizada por García IV de Navarra (1134-1150) en sus acuñaciones (fig. 2, 3); aparece representada como la del graba-

do rupestre: la parte superior y ambos brazos tienen la misma terminación triangular.

La cruz de los Pozos Bolletes se hincó en un globo o bulbo circular (fig. 2, 2). Cruces similares, sostenidas sobre un globo, se grabaron en el aljibe de Tíjola la Vieja (Almería) (CRESSIER 1986: figs. 10-11).

La cruz sostenida sobre un globo forma parte de la iconografía religiosa. El retablo mayor de la iglesia parroquial de Blesa (Teruel) que narra la Historia de la Invención y Exaltación de la Santa Cruz (1485-1487) en la tabla de la "Adoración de la Santa Cruz por Santa Elena y el emperador Heraclio" (originalmente ocupaba la parte inferior de la calle central del retablo) se muestra en el centro de la composición, sostenida sobre un simbólico globo de cristal de roca. La obra es una de las más singulares del gótico Hispano-Flamenco aragonés. En la actualidad se conserva en el Museo de Zaragoza (fig. 3).

La zona fue reconquistada en época de Alfonso I el Batallador (1104-1134) hacia 1120-1122 y posteriormente perdida tras su muerte. Alfonso II (1162-1196) la volvió a ocupar y en 1208 Pedro II (1196-1213) otorgó fuero a la villa de Montalbán. La población posiblemente fue recuperada por los musulmanes, ya que dos años después, en 1210, se informa que fue cercada y tomada por las tropas reales con la ayuda de la Orden Militar de Santiago.

La cruz procesional de la Victoria se utilizó en las acuñaciones aragonesas hasta Pedro II. Jaime I (1213-1276) la sustituye por la cruz de doble travesaño o pontificia (fig. 7, 2).

La cronología de los grabados de los Pozos Bolletes se puede establecer, por tanto, en época de Pedro II, con una fecha *post quem* a 1208, o en ese mismo año, y aproximadamente hasta 1213 o poco después.

Claramente estamos ante un grabado cuyo objetivo es la cristianización del lugar, a pesar de que Royo y Gómez afirmen que "no han podido encontrar ni una sola figura que pueda clasificarse como elemento de cristianización o como arte popular o de pastores" (ROYO, GÓMEZ 1997: 41).

Cruces grabadas similares, con terminaciones triangulares, se han encontrado en Cañada del Monte (Retortillo de Soria) y Tiermes (Sotillos de Caracena, Soria), con una cronología no bien definida (fig. 4, 2). Sin embargo, el conjunto de grabados presenta similitudes con otros realizados sobre la ermita románica de Nuestra Señora de Tiermes (GÓMEZ 1992: 157-170 y 202, fig. 112).

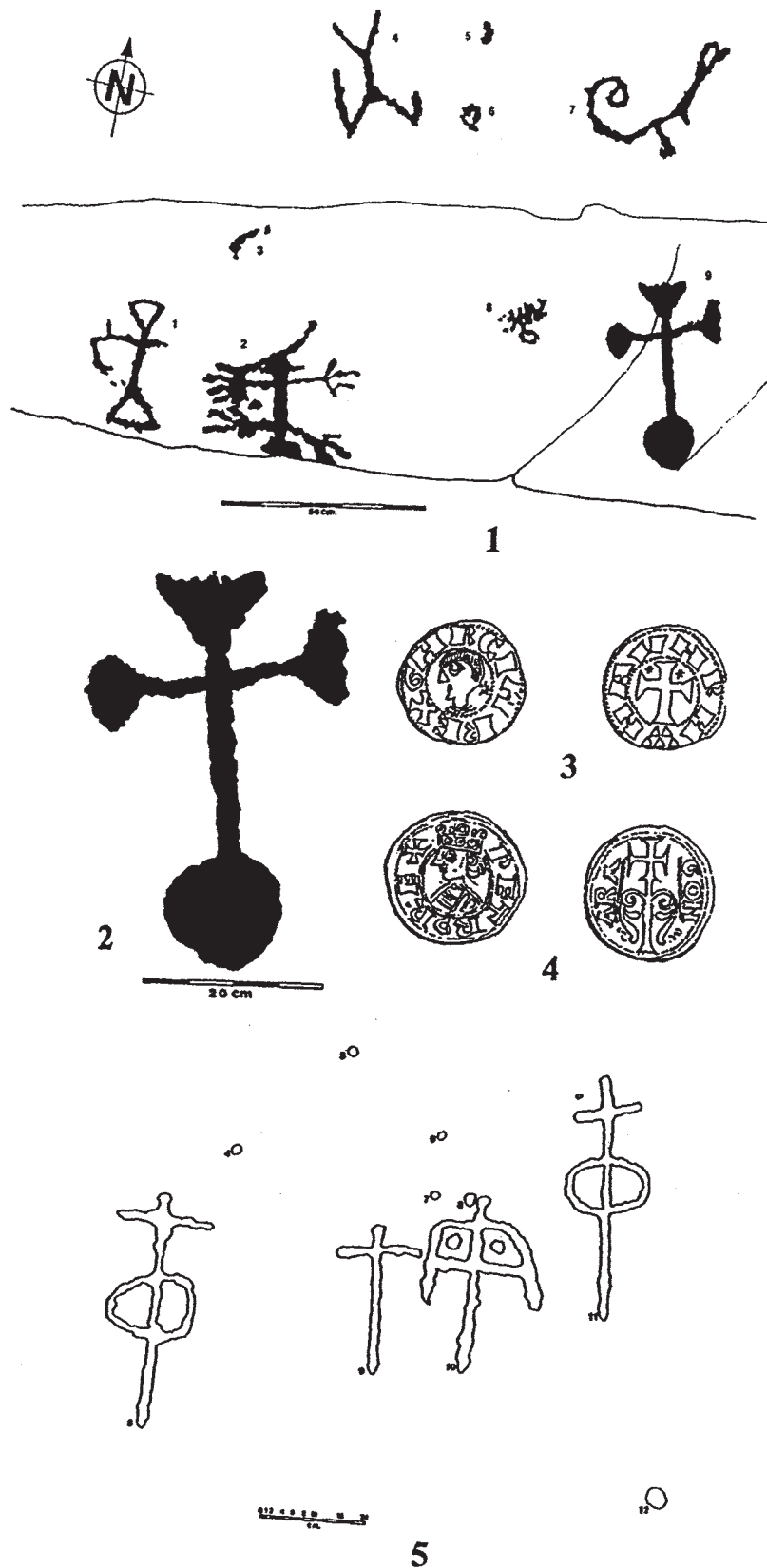


Figura 2. 1-2: Grabados de los Pozos Bolletes (Peñarroyas-Montalbán, Teruel). Según Royo y Gómez, 1996. 3: Dinero de vellón de García IV el Restaurador de Navarra (1134-1150). Diámetro: 18 mm. En el reverso una gran cruz latina. 4: Dinero de vellón de Pedro II de Aragón (1196-1213). Diámetro: 18 mm. En el reverso una cruz procesional de la Victoria con decoración ornamental que forma hacia la mitad del asta un óvalo. Según Heiss, 1867. 5: Grabados del Corral de Lafita (Sos del Rey Católico, Zaragoza). Según Royo y Gómez, 1997.

Figura 3. "Adoración de la Santa Cruz".

Tabla que formaba parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de Blesa (Teruel). Entre 1485-1487.

La cruz está hincada sobre un simbólico globo de cristal de roca.

Óleo sobre tabla (191 x 138 cm). Museo de Zaragoza. N.I.G.: 10026.

Fot.: J. Garrido.



IV.- CORRAL DE LAFITA (SOS DEL REY CATÓLICO, ZARAGOZA) (fig. 2, 5).

Sobre una roca hay un predominio de cruces grabadas. Destacaremos la 3 y la 11, descritas como figuras de gran tamaño de tipo cruciforme de brazos en "Phi" o ansados (ROYO, GÓMEZ 1997: 40, figs. 5, 6 y 8).

Evidentemente, estamos ante la representación de cruces procesionales tomadas de modelos monetales, pero con las terminaciones de los brazos más simplificadas.

Los llamados brazos en "Phi" o ansados pueden ser una interpretación libre de las volutas ornamentales que, como en las monedas de Pedro II, están muy simplificadas y ubicadas a media altura.

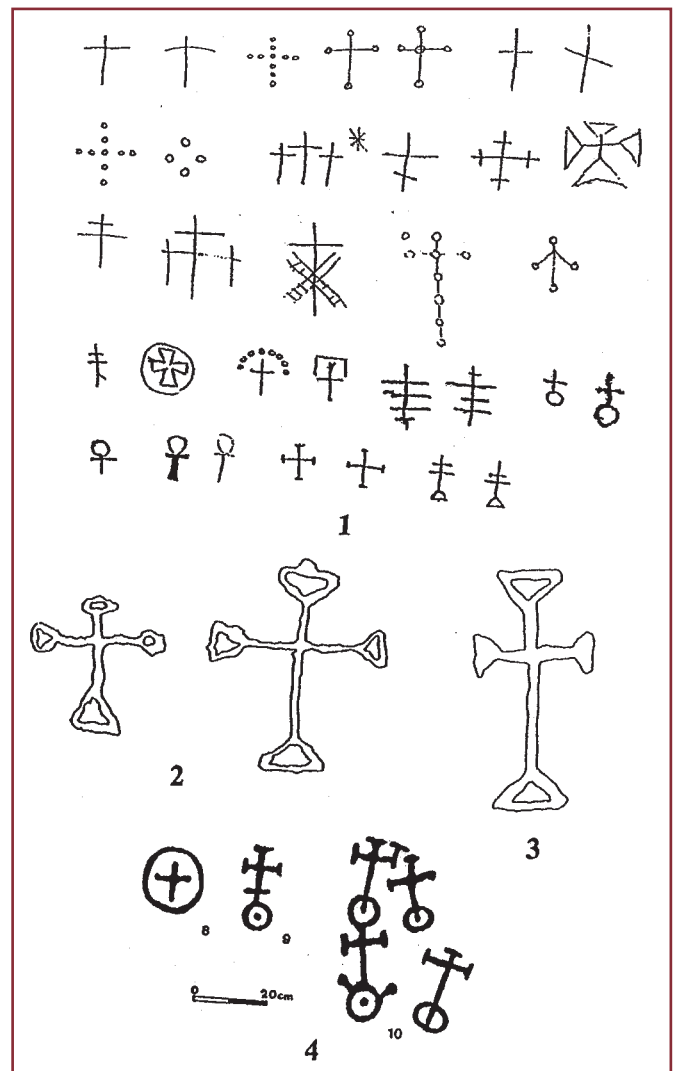
Figura 4.

1: Tipología de cruces grabadas de Peñalba de Villastar (Teruel). Según Pérez Vilatela, 1996. Sin escala.

2: Grabados de Tiermes (Sotillos de Caracena, Soria). De 19 y 25 cm de altura. Según J. A. Gómez, 1992: 157.

3: Grabado del silo de Valmayor VII (Mequinenza, Zaragoza). Según Royo y Gómez, 2002: fig. 24, 3. De unos 48 cm. de altura.

4: Cruz inscrita en un círculo y cruces sobre globos en Pla de Vall en So (Ria-Conat, Pirineos Orientales) donde se localizan ocho dólmenes. Según Abélanet 1986, fig. 40, 8-10.



V.- EL PUNTAL DEL TÍO GARRILLAS (POZONDÓN, TERUEL) (fig. 5, 1).

Escena protagonizada por un grupo de personajes a caballo, sin presencia de infantería.

La técnica utilizada (picado, repiqueteado o repicado), es la predominante en los grabados aragoneses. Se caracteriza por dejar unas marcas en todo el fondo del surco en forma de pequeños hoyos circulares más o menos juntos o espaciados. Este procedimiento

difiere del documentado en grabados del Paleolítico de la Fuente del Trucho, realizados mediante una incisión profunda.

La cronología asignada por su investigador es de época ibérica, concretamente anterior a fines del siglo II a.C., momento en que se abandona un poblado cercano a la plataforma rocosa donde está emplazado el panel grabado (ROYO GUILLÉN 2004: 15-51). Un detenido análisis de las imágenes y los signos permitirá atribuir estos grabados a los siglos XV-XVII.

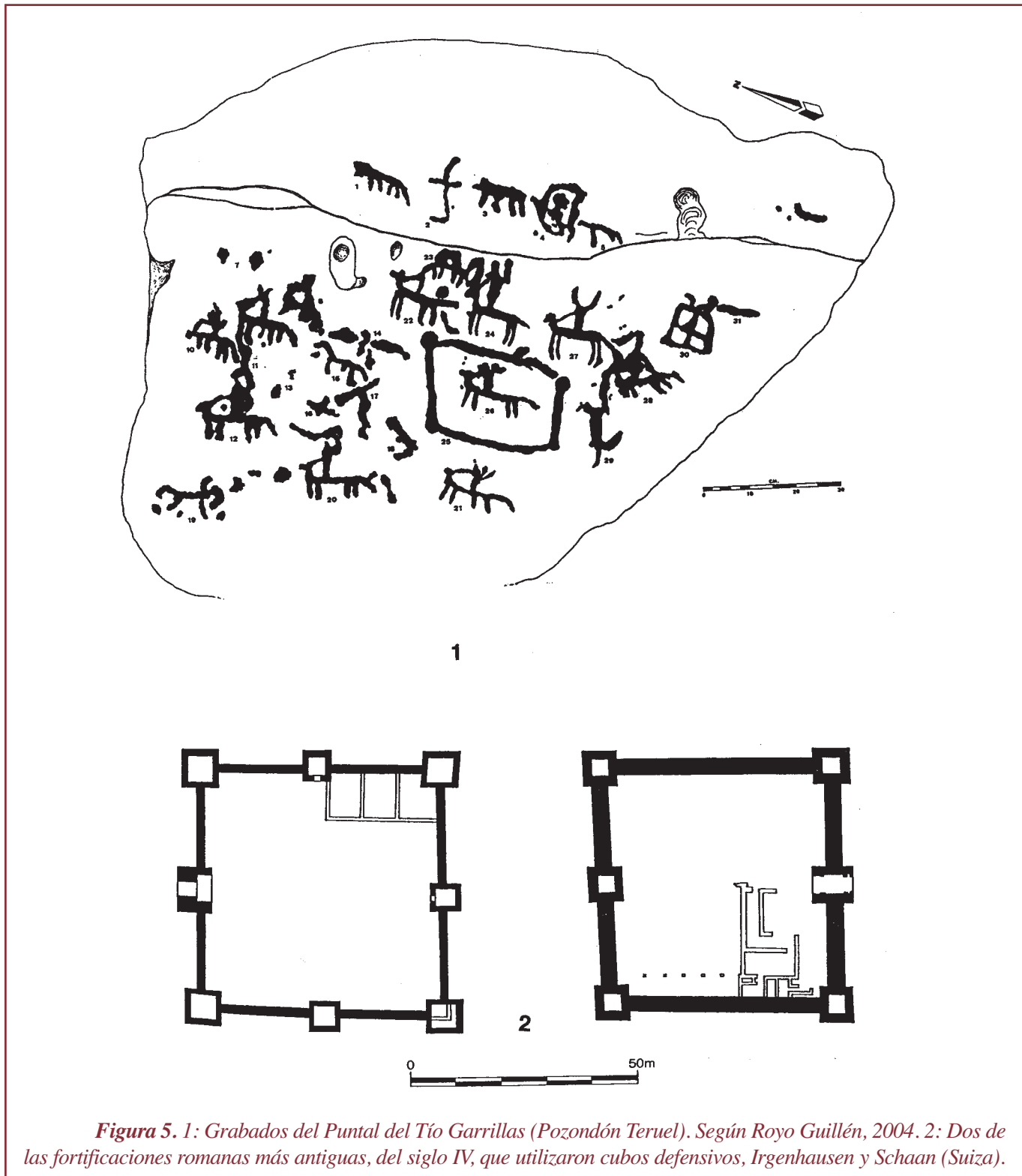


Figura 5. 1: Grabados del Puntal del Tío Garrillas (Pozondón Teruel). Según Royo Guillén, 2004. 2: Dos de las fortificaciones romanas más antiguas, del siglo IV, que utilizaron cubos defensivos, Irgenhausen y Schaan (Suiza).

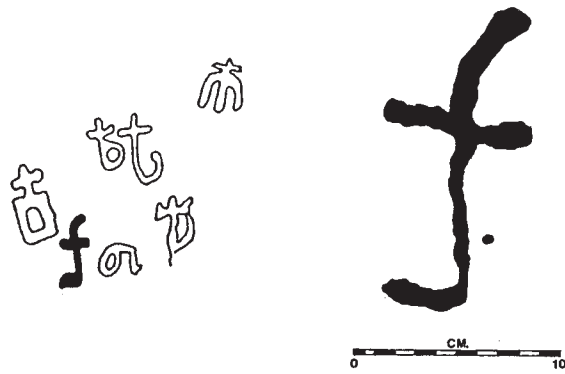
1) La fortaleza o castillo.- Destacar su perfecta forma rectangular y los cubos emplazados en cada ángulo, además de una puerta de acceso en el lado superior con acceso en forma de codo. No conozco una planta similar en ningún castro indígena, en su mayoría de planta irregular. Este tipo de fortificación fue desconocida en época ibérica y en los campamentos militares romanos de la República y del Alto Imperio. Los paramentos de murallas conservados en *Segeda* (Durón de Belmonte, Zaragoza), Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel), *Iesso* (Guissona, Lérida), etc., carecen de cubos o bastiones proyectados al exterior y otras fortificaciones, cuando los tienen están ubicados sin una planificación preconcebida, no obstante sería necesaria una revisión para confirmar sus características y la datación (MORRET 1996). Es indudable que las fortificaciones de los castillos medievales provienen de modelos heredados del Imperio Romano. Los primeros campamentos legionarios no tenían cubos externos. El diseño de este sistema, siguiendo una distribución organizada, fue realizado por primera vez en época de Diocleciano (284-313). En el palacio-fortaleza que construyó, hacia 305, en Split (Croacia) los cubos, proyectados al exterior y de planta cuadrada, se ubican en los cuatro lados, en las puertas y a intervalos a lo largo de la muralla. Desde entonces los campamentos legionarios incorporaron a sus defensas cubos, de planta cuadrada o circular, especialmente en las puertas y esquinas. Así se constata en las fortificaciones de planta cuadrada de Irgenhausen y Schaan (Suiza), datadas entre Diocleciano y Valentiniano (fig. 5, 2); Drobeta (Rumania), de época de Diocleciano o Constantino; Qasr Bshir (Jordania), entre 293-330; Bourada (Numidia), entre 324-340, etc. (SOUTHERN, DIXON 1996: 135-137) y en la fortaleza de Betthorus (El-Lejjun, Jordania), fechada hacia el año 378 (CAMPBELL 2006: 58-61).

2) Las representaciones de jinetes.- Aunque existen discrepancias entre los investigadores, se acepta que antes del siglo III a.C. no existieron destacamentos de caballería en la península Ibérica. Sobre las hipótesis formuladas referentes a la identificación del jinete ibérico de las monedas como un *heros equitans* (entre otras interpretaciones), visto como héroe fundador de la ciudad, se opone a nuestra teoría donde vemos representado el jinete de una *turma* que participa en un escuadrón de caballería auxiliar, con lanza en ristre, en el ejército romano. Estamos, por tanto, ante un arte provincial romano que se difunde a través de las pancartas pintadas de propaganda militar, en ellas se relataban las campañas militares para explicar al pueblo, en su mayoría analfabeto, los triunfos obtenidos. Este arte monetario hay que integrarlo en el contexto de la pintura sobre cerámica. La figuración femenina con alas, identificada con la diosa Tanit, es más acertado interpretarla como una Victoria

alada romana, y las grandes aves pintadas sobre *kalahthos*, y otros recipientes, no son diosas funerarias, como ha sugerido algún investigador, están rememorando al *aquila* o *signum* de la legión. En estas figuras el artista ibérico ha copiado e ilustrado según su visión artística, que podríamos definir como primaria y carente de estilo académico (PAZ PERALTA, ORTIZ PALOMAR, prensa). En época romana la estrategia militar no contemplaba el asalto de una fortaleza utilizando la caballería. El sitio de las ciudades tenía otras estrategias, la infantería pesada y ligera con la ayuda de rampas (fijas o móviles) y torres móviles, procedían a su asedio. Los escuadrones auxiliares de caballería de época de la República entraban en combate una vez que la batalla estaba decidida, perseguían al enemigo, lanza en ristre, cuando éste se daba a la fuga. La infantería pesada se mantenía en su sitio por temor a que cundiera el desorden y a que fueran arrollados por los enemigos dispersos, en caso de que se volvieran contra ellos aprovechando la confusión, o bien por fingir una falsa retirada. Como último argumento, considerar que los jinetes no usan lanza. La lanza en ristre es la representación más frecuente en las monedas ibéricas y en la pintura vascular del Levante (PAZ PERALTA, ORTIZ PALOMAR, prensa).

3) Motivo en forma de "f". Tradicionalmente denominado cruciforme con pie vuelto, o "cruz paté".- También aparece en la Peña de la Albarda (Almohaja, Teruel), término municipal limítrofe con el de Pozondón, ambos en la sierra de San Ginés. Esta grafía se utilizó en la escritura gótico-cursiva de Aragón y Navarra desde la segunda mitad del siglo XIII, alcanzando su apogeo en los siglos XIV-XV y decayendo entre fines del XV y XVII. Junto a efes de formas muy simples aparecen otras, como la que nos ocupa (fig. 6, 2 y 3), que se caracterizan por terminar su caída en una amplia y graciosa curva (MARÍN MARTÍNEZ, RUIZ ASENCIO, 2000, 41-48, cuadro I). Desde inicios del siglo XVI se hace más popular y se usa en la letra cursiva, es utilizada por notarios, en cartas públicas y privadas, etc.

¿Qué pueden significar las efes de Almohaja y Pozondón? Es difícil saberlo a ciencia cierta. Probablemente sea una abreviatura, tal vez de un nombre, o de una palabra. Entre los profesionales de la escritura de la época medieval y moderna la "f" solía colocarse al final o en el margen indicando "*fecit*" o "*fiat*", esto es, "*hecho*" o "*hágase*". En la figura 6 reproducimos el margen y varias líneas de un documento de 1548 (archivo de Simancas, Valladolid), las efes se ven en el margen ("*fiat*") y en las líneas (palabras "*fuere*" y "*fogajes*"). Probablemente la "f" de Almohaja se grabó con posterioridad a su ejecución, como lo pone de manifiesto el cercano panel I de la Peña Escrita (Almohaja), con grabados alfabéticos, que además de cruces, lo componen letras sueltas (fig. 6, 5).



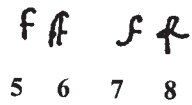
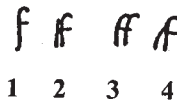
1

2

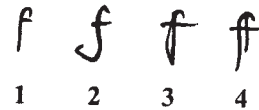
ALFABETO DE LA LETRA MINÚSCULA "f"

SIGLO XIV

SIGLO XV



LETRA ARAGONESA "f"



3

fiat.

Doña Leonor May pide que se le consignan sobre los fogajes de Catalunya. mill cinquenta y seys duados, vn rasm y

No se yne de hazer confis nacio sobre los fogajes mase en otra parte sien do primero anezigna do y los recabdos sean las tantas

la consiguacion no finiendo el cargo, v. M^d S^{re} fuere seruido attento sus seruy y edad y necesidad le podera hazer esta ma /

4



5

Figura 6. 1: "f" (en negro) de Peña de la Albarda (Almohaja, Teruel). 2: "f" del Puntal del Tío Garrillas (Pozondón Teruel). 3: Diferentes tipos de letras eses de los siglos XIV y XV (la más similar es la nº 7) y otros tipos de eses en letra aragonesa (la más similar es la nº 2). 4: Detalles de un documento de 1548 (archivo de Simancas). Las letras eses se pueden ver en el margen, "fiat", y en otras líneas en las palabras "fogajes" y "fuere". 5: Panel I de la Peña Escrita (Almohaja, Teruel), según Royo Guillén 2004, fig. 50.

Se puede concluir que este grabado con letra "f" es de época moderna, siglos XVI-XVIII (o posterior), datación extensible para el resto de las representaciones, desestimando por ello una cronología de época ibérica.

5.- Otras estaciones con grabados. Una concentración de grabados rupestres de época histórica se observa en la mitad sur de Aragón, destacando los grupos del Maestrazgo, Bajo Aragón, Río Martín y sierra de San Ginés (ROYO GUILLÉN 2004, fig. 51). Entre los conjuntos más significativas están los de la provincia de Teruel, con Peñalba de Villastar (Teruel), con una gran variedad tipológica de cruces (fig. 4, 1), que expresan la utilización del enclave durante siglos (PÉREZ VILATE-LA, 1996), Peña de la Virgen I y II de Rodenas y cementerio de La Ginebrosa.

VI. CONSIDERACIONES GENERALES

Los grabados rupestres más antiguos de Aragón son los ubicados a la entrada de la cueva de la Fuente del Trucho (Asque, Huesca), datados en la fase solútreo-magdalenense española del Paleolítico Superior, y que mediante una incisión dura y profunda se representan una cabeza de équido, la testa rameada de un reno, la cabeza de un posible felino, otra probable cabeza de oso y un *ursus arctos* completo (BALDELLOU 1991, 23 y 41. BELTRÁN 1993, 29-32). Una datación más dudosa tienen los grabados de "Arpán E 2" (Asque-Colungo, Huesca), que probablemente haya que atribuirle una cronología medieval (fig. 8, 1). Los de la serranía de Albarracín, pendientes de un estudio más detallado, algunos ejecutados con la técnica de piqueteado en punto y raya y rascado, para los motivos cruciformes, pueden ser de la Edad del Hierro y/o de la Edad Media (PIÑÓN 1982, 199-202).

Los paralelos analizados, localizables en monedas cristianas de los siglos XI-XIII, pintura religiosa sobre tabla y en graffiti medievales, encontrados en asentamientos cristianos de los primeros siglos de la Reconquista, reafirman la idea de que estos grabados fueron realizados a partir del siglo XII.

Que los modelos de cruces estén captados de los tipos monetales no ha de sorprender. La moneda tiene una amplia circulación (en especial la de vellón) y era manejada y conocida por un gran número de personas. Hay que precisar que en Aragón se conocen muy pocas representaciones de cruces de doble travesaño, grabada o pintada, con ejemplos en Peñalba de Villastar (fig. 4, 1). La explicación podría estar en que su utilización se inicia en época de Jaime I (1213) (fig. 7, 2). En esos años todo el territorio que ocupa la actual Comunidad Autónoma de Aragón ya había sido reconquistado y por tanto no era preciso cristianizar ningún espacio.

Algunas cruces de Almohaja revisten unas construcciones más complejas, sobre todo en sus extremos superiores e inferiores. Es difícil saber si realmente responden a la evocación del lujo de los objetos litúrgicos (diversos tipos de pinjantes) o son composiciones libres del autor. Quién realizó los grabados que representan las cruces carecía de habilidad o era gente iletrada y dibujaba lo que veía con más o menos fidelidad.

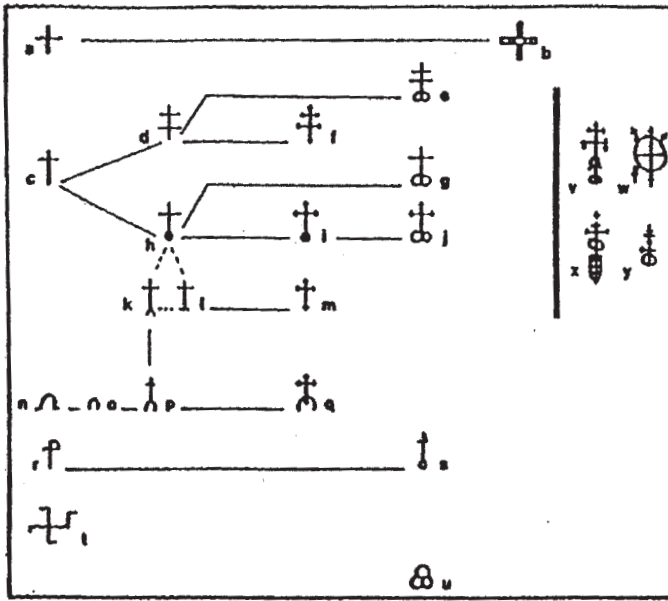
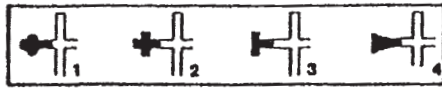
La imitación de tipos numismáticos para realizar grabados no es exclusiva de la zona aragonesa. Veamos un ejemplo. Una cruz griega potenziada, que tiene cada brazo en forma de T, de indudable datación medieval, aparece sobre la roca número 4 de Dos Sotto Laiolo (Paspardo, -Brescia, Italia-) en Valcamónica (fig. 7, 3) (SIMOES DE ABREU et al. 1988: 13-15, fig. 13). Esta cruz puede imitar a las que aparecen en los tipos numismáticos de las acuñaciones lombardas y del *tremissis* acuñado por Carlomagno en Italia. Como ejemplo más significativo, y que se encuentra entre uno de los más antiguos, citaremos el *tremissis* de Desiderio (fig. 7, 4), acuñado en Brescia (756-774). Esta información sugiere que el grabado se pudo realizar entre los siglos VII-VIII, sin superar el XV. En el Arte Rupestre del arco alpino hay numerosas representaciones de cruces griegas, latinas, etc. que se les ha propuesto una datación desde la Alta Edad Media hasta época actual.

Las llamadas figuras en "Phi" o ansadas, que encontramos en Aragón (por ejemplo, en el Corral de Lafita), pueden ser esquematizaciones simplificadas de las volutas ornamentales de las cruces representadas en los tipos figurados en monedas. Estas imágenes en su forma no se pueden comparar con las grabadas en la Edad del Bronce, su diferencia más radical se establece en el extremo superior: mientras que las prehistóricas son esquematizaciones humanas, las medievales forman en la zona superior una cruz.

Las diferencias entre el arte prehistórico y el medieval, como se ha visto, son evidentes y hay que abandonar la denominación de figuras antropomorfas y sustituirla, según sea el tipo representado, por cruz sobre globo, cruz procesional, cruz de doble travesaño, etc.

La representación de la cruz equilateral, motivo geométrico universal (fig. 8), aislada o inscrita en un círculo (que se suele denominar motivo "tectiforme"), se representó durante la Edad Media, bien pintada o grabada, y se tiene que interpretar como la esquematización de emblemas militares que se conocen desde época romana (BELTRÁN LLORIS, PAZ PERALTA 2006: 93-95, fig. 3).

Una de las representaciones seguras de época medieval está en la pared sur del aljibe de Tíjola la Vieja (CRESSIER 1986: 281, fig. 10b y fig. 12b: Tipo w). Esta



1



2



3



4

Figura 7. 1: Tipología de cruces de época medieval. Según Cressier, 1986. 2: Dinero de vellón de Jaime I de Aragón (1213-1276). Diámetro: 18 mm. En el reverso una cruz de doble travesaño. Según Heiss 1867. 3: Dos Sotto Laiolo (Paspardo, Brescia, Italia). Detalle de la roca número 4, la cruz griega potenziada se sitúa en la zona inferior a la derecha. Según Simoes De Abreu et al. 1988. 4: Tremissis del rey longobardo Desiderio (756-774) de la ceca de Brescia (Italia). En el reverso una cruz griega potenziada y la leyenda DNDEIDERXXR.

cruz responde al modelo monetario representado desde época bizantina y que se utilizó en el área europea desde los siglos IX-X.

En las acuñaciones aragonesas aparece en el anverso del dinero de vellón de Alfonso I de Aragón y Pamplona (1104-1134), ocupando todo el campo del reverso (fig. 8, 5).

El motivo también fue marca o sello de alfarero, en relieve, sobre el fondo exterior de ollas globulares de cerámica gris del siglo XI (probablemente imitando a tipos numismáticos o emblemas militares), como los ejemplos de El Corral de Calvo (Luesia, Zaragoza) (fig. 8, 6).

Su distribución en Europa se concentra en la región de Moravia, Ródano-Alpes y Colletière (Francia). En España se conocen en Tariego de Cerrato (Palencia), Galicia y en las provincias de León, Valladolid y Zamora (PAZ PERALTA *et al.* 1992: 141, fig. 1, 9. PAZ PERALTA 1994: 79-80, fig. 9, 9). Para la cronología hay que destacar su ausencia en niveles de época carolingia en Francia, la decoración se observa desde los siglos X-XI, con un apogeo en la segunda mitad del XI.

Una cruz inscrita grabada está constatada en la cueva de la Santa Cruz (Conquezueta, Soria). T. Ortego ya la consideró ajena al conjunto prehistórico y Gómez fecha los grabados desde época prehistórica (Bronce-Edad del Hierro) a tiempos históricos (cristianización) (GÓMEZ BARRERA 1992: 97 y 101, fig. 63).

Un aspecto a considerar es que este grupo de composiciones geométricas, como se puede apreciar en la tipología comparada de Gómez Barrera para el arte rupestre del alto Duero, sólo se constata en grabados al aire libre (GÓMEZ BARRERA 1992: 364, fig. 256).

A. Beltrán opinaba que el Arte Rupestre Prehistórico es la expresión gráfica de las ideas, "la imagen de la memoria", con la transmisión de las imágenes que fueron por la persona que lo ejecutó. Se plasman sobre todo formas de vida de las comunidades prehistóricas con un claro carácter narrativo con acontecimientos sociales (caza, guerra, etc.), aspectos de la vida cotidiana, rituales, observación de la naturaleza (representación de animales salvajes, etc.) y con unas connotaciones simbólicas, religiosas y frecuentemente con una intencionalidad de sacralizar el espacio.

Por contra, las cruces de los grabados rupestres medievales, están copiados de monedas, arte religioso, objetos de ajuares litúrgicos de las iglesias, etc. Su función principal fue la de cristianizar y colonizar espacios rurales sumidos en el paganismo, de donde tan difícil fue de erradicar, reafirmando su cristianización después de la Reconquista.

Otros investigadores han vinculado, en diversos puntos de la Península, la cronología de distintos tipos de cruces y otros signos a este periodo histórico (MATEO SAURA 1999: 249-255) (fig. 8, 3 y 4).

Ignoramos si las personas que realizaron los grabados lo hicieron por iniciativa propia o bien enviados por las jerarquías eclesiásticas o políticas del momento.

La elección del sitio para generar estos grabados, que afianzaban el cristianismo sobre el territorio y ejercían como elemento profiláctico contra los poderes del maligno, no debió de ser casual y podía haber antecedentes como lugar de rituales paganos. Cressier interpreta los graffiti de Tíjola la Vieja como apropiaciones mágicas del espacio a través de ritos exorcistas (CRESSIER 1986: 288).

Al dar lectura a las imágenes o intentar contextualizarlas hay que desterrar los prejuicios culturales que a veces se imponen con razonamientos desvirtuados por contemporáneos.

Los grabados rupestres, por su idiosincrasia, no han de atribuirse indiscriminadamente a gentes iletradas o a una "cultura pastoril". Al igual que para época prehistórica ha cobrado fuerza la factura específica, relevante (chamanes, siguiendo las hipótesis de J. Clottes) y no arbitraria de expresiones artísticas que implican un grado de conocimientos y habilidades diferenciados del autor sobre el grupo, los grabados de épocas posteriores transmiten, en muchos casos, una "firma" específica. Se atisba una intencionalidad por representar acontecimientos relevantes.

Como ejemplos referenciar la cristianización de lugares con cruces o la transmisión de sucesos destacados sobre un soporte perenne y en ocasiones detenidamente ubicados en un entorno que no es ajeno. En otros casos, las expresiones rupestres obedecen a respuestas diversas, desconocidas e indeterminadas.

Se puede aventurar la creación de marcas de referencia geográfica, delimitación espacial, identificación de grupo, rituales de magia, funciones prácticas o simplemente estar vacías de intención, como pasatiempo.

La necesidad de herramientas metálicas específicas para grabar, tallar o trabajar la piedra en la Edad Media y Moderna hace validar y prevalecer la tesis de finalidad e intención en la ejecución.

Expreso mi agradecimiento a J. J. Morales Gómez por las sugerencias efectuadas para la clasificación de la letra "f".

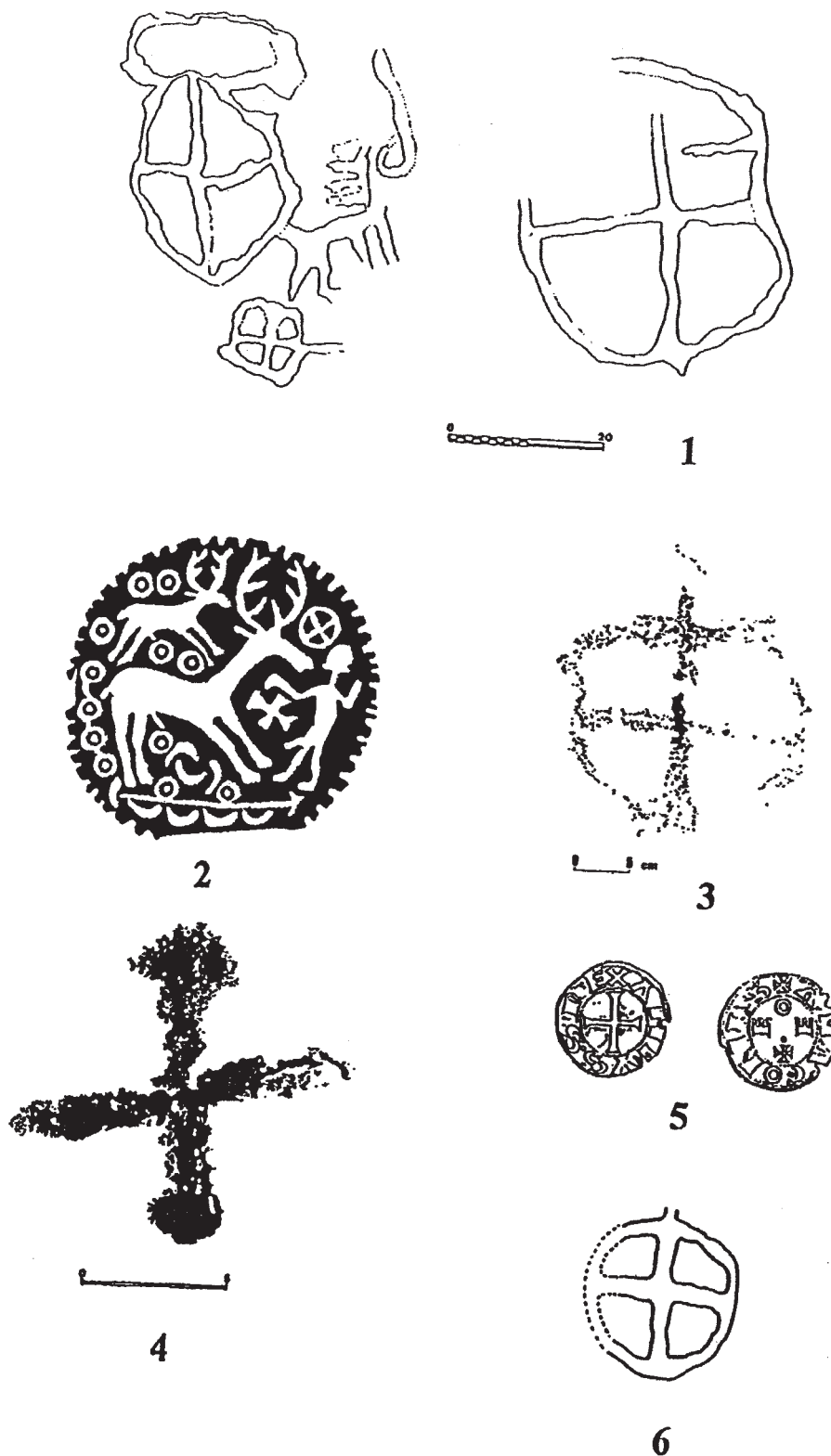


Figura 8. 1: Grabados de "Arpán E 2" (Asque-Colungo, Huesca). Según Baldellou et al. 2: Decoración estampada, personaje humano y dos ciervos con cruz griega en un círculo, sobre el fondo de una fuente de terra sigillata gálica tardía gris del Grupo Atlántico (Burdeos), siglo V-inicios del VI d.C. Diámetro: 4 cm. 3: Cruz de brazos iguales inscrita en un círculo, pintura blanca, abrigo del Charcón (Mula, Murcia). Según M. A. Mateo. 4: Cruz de la cueva Colorá (Letur, Albacete). Según A. Alonso. 5: Dinero de vellón de Alfonso I el Batallador de Aragón (1104-1134). Diámetro: 18 mm. En el anverso cruz equilateral inscrita en un círculo. Según Heiss 1867. 6: Decoración circular con cruz (diám. máx.: 3,5 cm.) en el fondo exterior de una olla de cerámica gris del "monasterio" de El Corral de Calvo (Luesia, Zaragoza). Datación: circa 1050-1118. Según J. Á. Paz.

BIBLIOGRAFIA

- Abélanet, J. 1986, *Signes sans paroles. Cent siècles d'art rupestre en Europe occidentale*, Poitiers: Hachette.
- Alonso Tejada, A. y Grimal, A. 1999, *El arte levantino: una manifestación pictórica del Epipaleolítico peninsular. Cronología del Arte Rupestre Levantino*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana: 43-76.
- Baldellou V. 1991, *Guía arte rupestre del río Vero. Parques culturales de Aragón*, Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- Beltrán Lloris, M., Paz Peralta, J. Á. 2006, "La transmisión decorativa a través de los emblemas militares, desde la Antigüedad Clásica a la Edad Media. La escultura decorativa en Aragón desde el siglo VII al año 1030", *Museo de Zaragoza, Boletín 18* (2004): 79-238.
- Beltrán Martínez, A. 1986, *El arte rupestre en la provincia de Teruel*. Teruel: Diputación Provincial de Teruel.
- 1989, "Digresiones sobre el arte esquemático de aspecto prehistórico y sus versiones medievales y modernas: problemas de método". *Aragón en la Edad Media, VIII, Homenaje al Profesor Emérito Antonio Ubieto Arteta, Zaragoza*: 97-111.
- 1989-90, "Novedades en el arte prehistórico aragonés". *Caesaraugusta 66-67*: 7-11.
- 1993, *Arte prehistórico en Aragón*. Zaragoza: iberCaja.
- 1996, "Digresión sobre aplicaciones del método arqueológico a temas medievales". *Spania. Estudis d'Antiguitat Tardana oferts en homenatge al professor Pere de Palol i Salellas, Barcelona*: 63-68.
1999. "El arte rupestre prehistórico". *Gran Atlas Histórico de Aragón*. Zaragoza: 33-44.
- Burillo Mozota, F. 1989, *El yacimiento arqueológico: métodos de investigación. Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas (Actas de las IV Jornadas), tomo IV*. Zaragoza: 197-288.
- Campbell, D.B. 2006, *Roman legionary fortresses. 27 BC-AD 378*, Oxford: Osprey Publishing.
- Cressier, P. 1986, "Graffiti cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía Oriental: una forma de exorcismo popular". *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española, tomo I, Huesca, 17-19 abril 1985*. Zaragoza: 273-291.
- Heiss, A. 1867. "Descripción de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes". Tomo II. Madrid-París: R. N. Milagro & Rollin y Fenardent.
- Gómez Barrera, J. A. 1992, "Grabados rupestres postpaleolíticos del alto Duero". Soria: Museo Numantino.
- Marín Martínez, T., Ruíz Asencio, J. 2000, *Paleografía y diplomática, Madrid (séptima reimpresión)*: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Martínez García, J. 1995, "Grabados prehistóricos, grabados históricos. Reflexiones sobre un debate a superar". *Revista de Arqueología 172*: 14-23.
- Mateo Saura, M. A. 1999, *Arte rupestre en Murcia*. Murcia: Editorial KR.
- Menéndez-Pidal de Navascués, F. 2000, *Símbolos de España*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Moret, P. 1996, *Les fortifications ibériques, de la fin de l'âge du bronze à la conquête romaine*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Paz Peralta, J. Á. 2000, "Consideraciones en la identificación de los grabados Rupestres Históricos - Medievales - en Aragón (siglos XI - inicios del XIII)". *Boletín de Arte Rupestre de Aragón 3*: 141-162.
- 2006, "Grabados rupestres cruciformes en el interior de la península Ibérica: Comunidad Autónoma de Aragón", *Actas del Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica: Comarca de los Vélez (5-7 de Mayo 2004)*, Almería: 441-454.
- Paz Peralta, J.Á., Ortiz Palomar, E. (prensa), "El jinete en la moneda ibérica y celtibérica. Su imagen e interpretación: un arte provincial romano", en *Homenaje al profesor Antonio Beltrán Martínez, Numisma 251* (2007).
- Pérez Vilatela, L. 1996, "Los cruciformes de Pañalba de Villastar: tipología general". *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología, vol. I (Elche 1995)*, Elche: 259-264.
- Piñón Varela, F. 1982, *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*, Santander.
- Royo Guillén, J. I. 2004, *Arte rupestre de época ibérica. Grabados con representaciones rupestres, Castellón: Diputació de Castelló*.
- Royo Guillén, J. I., Gómez Lecumberri, F. 1996, *Los grabados rupestres esquemáticos de los Pozos Boyetes en Peñarroyas. Montalbán, Teruel, Zaragoza: Ayuntamiento de Montalbán*.
- 1997, "Grabados rupestres al aire libre en las Altas Cinco Villas: el yacimiento del Corral de Lafita (Sos del Rey Católico, Zaragoza)". *Arqueología Aragonesa 1994*, Zaragoza: 35-44.
- 2002, "Panorama general de los graffiti murales y de los grabados al aire libre medievales y postmedievales en Aragón: paralelos y divergencias". *Al-Qannis 9*: 55-155.
- Simoes de Abreu, et al. 1988, *Breve guida all'arte rupestre di Dos Sotto Laiolo, Paspardo. Nadro: Comune di Nadro*.
- Southern, P., Dixon, K. R. 1996, *The Late Roman Army*, Cambridge: University Press.

La expresión esquemática del arte rupestre en el sureste de Francia.

Elementos comparativos espaciales

A. PAINAUD GUILLAUME.

Este resumen es parte de una recopilación de los trabajos de Philippe Hameau, profesor en la Universidad de Niza, con quien hemos trabajado muy estrechamente sobre la expresión esquemática tanto en el sur de Francia como en España.

I.- EXPRESIÓN GRÁFICA, PASO Y TRANSFORMACIÓN.

I.1. El discurso esquemático.

El sur de Francia cuenta con cerca de un centenar de abrigos con pinturas, principalmente repartidas en las regiones de la Provenza, del Delfinado y de la Saboya. Estas pinturas son parietales y se encuentran en soportes verticales, debajo de desplomes rocosos y más raramente en el interior de cavidades.

El corpus no es anterior al IV milenio a.C, y los lugares con pinturas conservan sobre todo materiales del Neolítico final o reciente. Las pinturas son neolíticas y el mobiliario encontrado permite seguramente dar fecha a uno o varios momentos de la frecuentación del lugar pero no a todos los momentos en su totalidad.

La multiplicación de los abrigos pintados parece corresponder a un periodo de una fuerte implantación de las comunidades agro-pastoriles quienes utilizan los elementos naturales del paisaje para marcar su territorio. El resultado de prospecciones arqueológicas intensivas en algunas zonas permiten demostrar que los abrigos pintados se encuentran alejados de los hábitat permanentes y de los espacios frecuentados cotidianamente. Estos abrigos se encuentran, de igual manera, en gargantas escarpadas como en acantilados dominando espacios abiertos y sin ninguna dudas las visitas se harán de forma ocasional.

La iconografía se compone de figuras simples y genéricas que se han transformado en signos a través de un proceso de simplificación y de esquematización. La expresión grafica es esquemática. Las versiones de un mismo signo pueden ser numerosas pero el número de categorías de figuras se limita a tres: el personaje masculino, el cuadrúpedo y el ídolo y se pueden encontrar asociadas entre ellas. La duplicación de una figura es también un caso recurrente de asociación. Estas distintas versiones de las figuras pueden encontrarse asociadas a unos signos con un fuerte valor añadido, que también se

pueden encontrar en diversas versiones: el signo soliforme y la línea quebrada. El análisis de estas diversas combinaciones conduce a establecer las reglas de un sistema gráfico.

Los abrigos pintados y la expresión esquemática en el Neolítico se pueden considerar como vectores de iniciación y transformación. Los lugares pintados estarán asociados a las conversiones sociales de los hombres en el marco de ritos llamados de iniciación, al paso de los difuntos hacia el más allá, así como a la transformación de las materias primas en productos elaborados. Un mismo lugar podría igualmente reunir varias de estas modificaciones de hombres y materiales. Este concepto de iniciación y de transformación se puede evidenciar gracias a la iconografía esquemática, por los materiales arqueológicos recogidos al pie de los paneles pintados y por el espacio útil como elemento de escenografía de estas practicas.

I.2. La transformación de los materiales.

Se puede pensar en el mismo concepto aplicado a los materiales encontrado al pie de las pinturas. Varios abrigos se encuentran próximos a los lugares de extracción de algunos materias de primera necesidad. Así la cueva de Levant du Leunier en Malaucène (Vaucluse) y el abrigo de la Toulousane en Evenos (Var) son, al mismo tiempo, lugares con pinturas y talleres de extracción y de transformación del sílex. Pensamos que los abrigos pintados que se extienden a los largo de veinte kilómetros, en la extremidad sur-oriental de los montes del Vaucluse, están implantados en la desembocadura de las combas que cortan la mesetas y constituyen pasos obligados hacia los yacimientos de sílex claro bedouliense explotado en el Neolítico. Las materias primas pueden ser otras que el sílex. Es el caso del abrigo pintado del Rocher-du-Château en Bessans en Saboya, en la orilla derecha del río Arc. La pared pintada es un afloramiento de serpentina explotada en el Neolítico para la confección de geométricos pulidos. La ausencia de piezas terminadas explicaría la difusión de estos objetos hacia otros lugares.

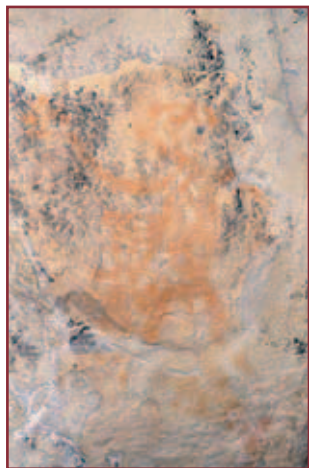


Figura n° 6 de la Bergerie des Maigres (Var).

Fotografía: A. Painaud.

Otros geométricos, perforantes y bifaciales, han sido elaborados con un sílex de importación. El material lítico de este sitio estaría asociado a dos prácticas: la explotación y la transformación de una materia prima de gran calidad objeto de un comercio a escala regional (la serpentina) y la talla en el mismo lugar de puntas de flecha con una materia traída para la ocasión, procedimiento observado también en dos otros abrigos con pinturas (La-Baume-Saint-Michel en Mazaugues (Var) y La-Bergerie-des-Maigres en Signes (Var). En los dos casos se trata de la transformación de materias primas en relación con la expresión esquemática.

I.3. La transformación de las figuras.

Más que ningún otro abrigo pintado el análisis del panel pintado de la rotonda sur de Baume-Peinte en Saint Saturnin-lès-Apt (Vaucluse) permite comprender la transformación de una misma figura. La ornamentación general se encuentra realizada en función de un eje horizontal principal constituido por una línea de puntos y también se puede definir un eje vertical que corresponde con una salida de agua de una juntura de estratos frente a la entrada. Las figuras se encuentran dibujadas en posición vertical por encima de la línea de puntos y en posición tumbada o aberrante cuando se encuentran pintadas debajo de la línea de puntos. Las figuras acompañadas de uno o varios puntos se encuentran todas por encima del eje puntuado, jamás por debajo. En los dos extremos de la línea de puntos, a igual distancia del eje vertical, las figuras se encuentran bis a bis debido a la concavidad de la rotonda y las figuras se repiten en oposición por encima y por debajo de la línea de puntos ya expresada.

Nos encontramos en presencia de una verdadera composición donde las figuras tienen una morfología, un sentido de lectura y un ritmo distinto según su sitio en uno u otro de los dos registros horizontales superpuestos. Suponemos que la figura principal representada sola, asociada a un signo soliforme que es el punto, en posición tumbada o invertida posee una carga semántica distinta. Para las tres grandes categorías de figuras, el hecho de que se encuentren de un lado u otro de la línea

de puntos provoca las mismas modificaciones. Estos procedimientos de traslación, de duplicación y de asociación de las figuras con el punto son recurrentes en la expresión esquemática y proponemos ver en ellos indicadores de la evolución del estatus de estas mismas figuras. El discurso se centraría en las mutaciones del personaje masculino, del cuadrúpedo y del ídolo.

II.- EL ESPACIO.

La posición de los abrigos adornados en el espacio y sus características internas permiten comprender su elección entre una multitud de soportes susceptibles de ser pintados. Estos abrigos tienen un estatuto particular y se encuentran entre zonas contrastadas (entre valle y meseta, entre dos vertientes, entre una zona abierta y otra cerrada, etc.), en unos lugares que no suelen ser frecuentados de manera permanente, en zonas de paso. A pesar de localizarse en los confines del territorio, los abrigos pintados pertenecen a una red de lugares y son complementarios de hábitat, de cuevas-redil, de parada de caza o de estructuras sepulcrales, etc. El territorio adquiere aún más su valor simbólico cuando se sabe donde termina. Se concibe entonces que los abrigos pudieran ser complementarios entre ellos. Si lo son, un signo no tiene simplemente sentido en función de su soporte. Su polisemia le viene dado por el hecho de que se inscribe en un encaje de espacios: soporte, lugar, agrupación de sitios, etc. Todo abrigo disponible, incluso situado en los confines del territorio, no está pintado. Se ha realizado una selección. Para entender estos parámetros, distinguiremos las características intrínsecas de los abrigos pintados, recurrentes a pesar de la diversidad de su configuración, y los criterios que se revelan específicos a las entidades locales o regionales.

II.1. Los parámetros de selección

Los criterios que parecen justificar la elección de un abrigo para pintar son cuatro. La posición dominante de los abrigos es el criterio más frecuente. A pesar de todo, no afecta a más de la mitad de los lugares pintados. Sin embargo, si se puede observar un amplio paisaje y al contrario, si este se puede ver desde lejos se habla de panoptismo de los abrigos pintados para expresar esta doble propiedad de "ver y ser visto".

Los abrigos con pinturas se encuentran igualmente abiertos hacia el sur, con una orientación comprendida entre el suroeste y el sueste.

Las pinturas de los raros lugares orientados hacia el norte se encuentran en galerías profundas, lejos de la luz. El heliotropismo de los abrigos con pinturas parece ser otro criterio principal.

Los mayoría de los soportes pintados suelen tener una coloración roja más o menos pronunciada. Si la pared tiene varios matices cromáticos, las pinturas se encuentran en zonas naturalmente rojas y se alejan de las grises o blancas. En ausencia de la rubefacción, el soporte rocoso puede haber sido plastecido para obtener el color requerido.

Finalmente, se busca la higrofilia del sitio. En los abrigos elegidos existen chorreos periódicos en relación más o menos directa con la lluvia. Las juntas de estratos rezuman, las diaclasas dejan escapar agua y a veces alguna cascada se reactiva puntualmente. Si existen varios abrigos, las cavidades con una mayor acumulación calcítica son las elegidas. En varios abrigos del Vaucluse y de las Bouches-du-Rhône, se han realizado las estalactitas con pintura roja. Los hombres han querido poner en evidencia los desagües naturales y episódicos del agua.

Estos distintos parámetros se combinan entre ellos. El heliotropismo y la higrofilia parecen criterios indispensables en la elección de los abrigos, la rubefacción de las paredes se busca sin por eso estar siempre conseguida y el panoptismo se puede descartar si existen los otros criterios. En todos estos casos, parece que estos distintos criterios, llegados a elementos culturales, revelan a los hombres el sitio propicio para la expresión gráfica.

II.2. La arquitectura natural de los abrigos pintados.

Aparte estos criterios topológicos generales parece que localmente se han tenido en cuenta las particularidades geomorfológicas de los abrigos y de sus alrededores. Se trata a veces de dispositivos naturales. Así, los abrigos de las gargantas del Carami en el Var han sido seleccionados, entre otros, en función de su prolongación por una fisura que canaliza los chorreos de las aguas de lluvia.

En muchos de los lugares pintados es posible encontrar algún rasgo insólito que ha justificado la elección de tal sitio o de tal abrigo con pinturas. La singularidad de la geografía ambiente serviría de teatro para las actividades excepcionales de los hombres. Como lo confirma la literatura antropológica, el hecho que se encuentren al margen de los espacios cotidianos y que se frecuenten solamente en momentos precisos, el hecho que se integren en unos conjuntos remarcables y que se revelan a los hombres por una topología particular, contribuyen a hacer de estos abrigos con pinturas espacios ideales para unas prácticas inhabituales como son los ritos de paso.



Figuras nº 4, 5 y 6 del abrigo nº 23 de Baume Brune (Vaucluse)

III.- RECLUSIÓN Y REUNIÓN: LAS GARGANTAS DE LA NESQUE.

III.1. La cueva Fayol.

III.1.1. El espacio.

La cueva Fayol, descubierta recientemente ofrece algunos argumentos suplementarios para las modalidades de paso de los hombres en los sitios con pinturas. Aparte el panoptismo, esta cavidad responde a los diversos criterios anteriormente citados. Se abre hacia el sur, sus paredes son anaranjadas y sus muchas concreciones provienen de un techo delgado y muy agrietado que deja filtrar el agua.

El sitio es singular. Se trata de una cavidad formada por dos corredores adyacentes, en el contexto de las gargantas de la Nesque donde este tipo de topografía es inexistente. Las pinturas se encuentran al final de las dos galerías. En el caso de la derecha, las pinturas que han sido sometidas a los chorreos periódicos del agua se han quedado en estado residual y sin posible interpretación. Se encuentran concentradas alrededor de un nicho natural poco profundo y en forma de arco natural que podría ser la representación del ídolo.

En la galería de la izquierda, se encuentran también restos de pinturas entre y sobre algunas concreciones. Parece que se trata de trazos paralelos hechos con los dedos embadurnados de pintura. Varios ejemplos demuestran un testimonio voluntario de las zonas más profundas, y demuestran una exploración completa de los lugares utilizados para la expresión esquemática.

III.1.2 Los usos de la cavidad.

Al inicio de la galería oriental, se ha descubierto una piedra plana, que podría haber sido adaptada al

perfil de la galería y que podría obstruirla. Esta piedra no proviene del sitio pero podría haberse traído de una cueva distante a unos treinta metros, algo más baja y cuya pared occidental se exfolia en grandes hojas de caliza. Pos supuesto, no se puede ser afirmativo sobre la relación de la losa y del estrechamiento de la galería, tampoco fechar la utilización del dispositivo de cierre, pero hay una fuerte correspondencia de tamaño y de forma. Si se admite esta proposición, la colocación de este opérculo calizo transformaría la parte terminal del pasillo en un lugar de reclusión, en un espacio de donde no se puede escapar por estar colgado a más de 6 m. por encima de la pendiente.

III.2. Los abrigos Perret.

Por hipotética que sea, esta proposición de obturación de las galerías se une a una observación hecha en los abrigos colgados Perret nº 2 y nº3. Se trata de tres oquedades de la pared, con pinturas y/o con restos arqueológicos en relación con las pinturas, y situados a unos 50m. encima de la cueva Fayol. El primero se encuentra al pie mismo del acantilado y se encuentran pintados una acumulación de puntos, ordenados o no, y de los cuales algunos rodean un personaje masculino cruciforme. El segundo se encuentra 7m. por encima del primero y se han pintado una docena de cruciformes. En el interior se ha edificado una pequeña pared en piedra seca en la parte trasera de una enorme acumulación estalagmitita. Al pie de esta pared se han recogido varios restos cerámicos con decoración campaniforme y varios decenas de lascas de sílex así como percutores. Los mismo que en el tercer abrigo que se encuentra al mismo nivel que el nº 2 pero que no está pintado.

La dificultad de acceso a los nº 2 y 3 hace posible la reclusión porque si se quita el medio de acceso, los ocupantes se encuentran aislados. Para el acceso se ha debido utilizar una escala u otro medio amovible porque el terreno debajo del abrigo no permite el crecimiento de un árbol lo suficientemente grande para servir de acceso.

III.3 Los conjuntos de Las Colombières y de los Fourneaux.

Los otros abrigos de las gargantas de la Nesque son abrigos de grandes dimensiones y fácilmente asequibles.

Los dos abrigos de los Fourneaux presentan las viseras más importantes de toda la barra rocosa homónima, expuesta al sur. En el primero se pueden distinguir enseguida dos series de grandes trazos verticales, un signo escalariforme, y diversas puntuaciones. Las otras

figuras son residuales, y entre otras, varias estalactitas realizadas de pintura roja. El segundo abrigo, contiguo, es más amplio y solamente se pueden apreciar los restos de una figura anaranjada, a la izquierda del hueco terminal.

Los cinco abrigos de las Colombières se abren en la barra rocosa que domina la desembocadura del valle colgado de la Saône. Este acantilado forma un espolón natural a nivel del abrigo nº 1 y su situación permite el control del valle. El abrigo nº 1, más bajo y estrecho que los otros, lleva dos largos trazos verticales, paralelos a un burlete de calcita realizado con pintura roja.

Los otros abrigos se encuentran en la parte occidental de la barra rocosa. Se trata de grandes viseras de 100m a 200m de ancho y muy compartimentados por importantes concreciones. Las pinturas se encuentran en un estado residual, pero se pueden distinguir largos trazos verticales, estalagmitas pintadas de rojo y una nube de finas proyecciones de pintura, resultado de la sacudida de un pincel.

Los lugares elegidos para la expresión gráfica presentan aquí una topografía diversificada. Se supone que la variabilidad morfológica de estos sitios corresponde a una diversidad de prácticas relacionadas con el acto gráfico. Si los espacios restringidos parecen lugares de reclusión, por oposición, podemos considerar que las grandes viseras hayan sido lugares de reunión. Calificándolos de esta forma, no son más que unos lugares donde los individuos pueden transitar y estacionar con comodidad y en total libertad.

IV.- RECLUSIÓN Y REUNIÓN: OTRAS FÓRMULAS.

La hipótesis de una oposición entre los lugares de reclusión y los lugares de reunión, en las gargantas de la Nesque, se inicia con el descubrimiento de un dispositivo de obstrucción de la cueva Fayol, del análisis de las particularidades topográficas de este sitio y de argumentos comparativos con otros abrigos pintados de este valle. Lo que nos interesa aquí es justamente esta dualidad en el estatus de los abrigos con pinturas en una misma zona. Dos otros espacios pictóricos del sur de Francia parecen también expresar esta diferencia de usos: la cueva de l'Eglise en Baudinard (Var) y las gargantas del Carami en Mazaugues y Tourves (Var).

IV.1. La cueva de l'Eglise

El complejo de l'Eglise se denomina así porque se trata de hecho de tres redes superpuestas de galerías

que se hundan a más o menos profundidad en las calizas de la orilla izquierda del Verdon. Las viseras y las galerías han sido excavadas ya en 1967 por Courtin y han sido objeto de varios artículos y trabajos universitarios. Las viseras media y superior han restituido una secuencia estratigráfica que va del final del Neolítico antiguo Cardial hasta el Neolítico final. Las pinturas se encuentran en las galerías media y superior. En la primera, las figuras se encuentran en el techo, se trata de una rejilla dividida en cuatro partes y al lado una pequeña mancha con varios apéndices (quizás un cuadrúpedo). El acceso a la galería de "los soles", en la red superior, es muy difícil. Dos grandes figuras soliformes con 16 y 8 radios han sido pintadas en dos alvéolos del techo. En otros divertículos más estrechos se encuentran también pequeñas pinturas; detrás de una cortina de calcita se puede observar un pequeño personaje asociado a otro masculino más pequeño y tumbado. En el fondo se encuentran varios grupos de trazos paralelos.

Los porches se presentan como posibles lugares de reunión. El espacio es amplio y asequible. Los prehistóricos han venido con materiales diversos cuyo análisis de los testigos líticos y de la fauna hace pensar en paradas repetidas del tipo "parada de caza" más que una parada permanente. Únicamente las galerías profundas están pintadas y la proximidad de las pinturas al yacimiento de arcilla en la red media podría representar un ejemplo de relación entre la expresión gráfica y la transformación de las materias primas. En la galería superior dos estrechamientos llenos de piedras calizas representan un espacio que se puede fácilmente obstruir y servir de espacio de reclusión. Pensamos que hay que considerar el conjunto de l'Eglise en su totalidad, y no solamente las galerías profundas, como un lugar con pinturas que combina la reunión del grupo en los porches y la reclusión de algunos individuos en la profundidad de las galerías.

IV.2. Las gargantas del Carami.

La interpretación del espacio en las gargantas del Carami para la reclusión y la reunión es más delicada porque las dimensiones y la configuración de los sitios son muy distintos a lo que hemos visto hasta ahora. Estas gargantas de 4 km de largo, corresponden al corte del Carami en las calizas compactas y las dolomías de la meseta de Cassède. Dos estrechamientos materializan la entrada y la salida de las gargantas. La zona cuenta con una docena de abrigos con pintu-

ras esquemáticas y tres cavidades sepulcrales de las cuales dos tienen pinturas. Los abrigos pintados se reparten en dos grupos: un grupo central compuesto por pequeñas cavidades y un grupo periférico que se compone de cuatro grandes viseras rocosas, dos al inicio de las gargantas y dos al final. En la elección de los abrigos han prevalecido los que tienen un hueco seguido de una fisura terminal; esta diaclasa es la que alberga las pinturas. La iconografía de cada abrigo parece complementaria de los otros, según un ritmo particular, empezando por los más bajos y hacia los más altos. Los tres primeros abrigos favorecen la figura del ídolo, los tres siguientes dan prioridad a la figura masculina y en la cueva Chuchy, la única que está verdaderamente en posición dominante, en el lado izquierda de la diaclasa terminal un ídolo de gran tamaño, está rodeado por signos antropomorfos muy simplificados. Un signo soliforme domina la composición y un hacha enmangado la subraya. En el lado opuesto de la misma fisura, una escena cinegética agrupa dos personajes, cuatro cuadrúpedos y una figura reticulada.



*Panel 1 de la cueva Chuchy en las gargantas del Carami (Var).
Fotografía: A. Painaud.*

Se ha supuesto un recorrido desde la cueva de los Cabro, veinte metros por encima del río, hasta la cueva Chuchy que se encuentra colgada a los más alto del acantilado.

Estas siete cavidades forman un grupo homogéneo, seleccionadas en función de una topografía similar e induciendo una misma localización de las pinturas. El recorrido ascendente se acompaña de la revelación progresiva del ciclo narrativo y simbólico.

En los dos extremos de la garganta, los lugares pintados son grandes viseras. Las figuras pintadas son residuales, pero se supone que al menos en tres sitios han podido ser muy numerosas.

En las gargantas del Carami, la distinción entre abrigos pequeños y grandes es bastante nítida. Si la reunión de individuos es posible únicamente en los porches periféricos, la reclusión impuesta por algún dispositivo tangible no se ha podido determinar en ninguna cueva del grupo central. Se trata quizá de pensar en la totalidad del espacio y considerar las gargantas en su conjunto, cerradas aguas arriba por unas cascadas y aguas abajo por una barra rocosa, como un espacio de reclusión. Las gargantas del Carami se organizan como un único santuario. La diversidad topográfica permite secuenciar la iconografía y diferenciar las prácticas en relación con la expresión gráfica.

V.- ESPACIOS DE RECLUSIÓN Y ORGANIZACIÓN ESPACIAL EN ARAGÓN (EL RÍO VERO).

En la confluencia de la Choca y del río Vero, en un espectacular entorno mineral, fueron pintados nume-

rosos abrigos en el Neolítico. Las cuatro oquedades del Gallinero forman un particular conjunto.

En todas se encuentran pinturas esquemáticas, en particular en el abrigo nº 2 que presenta un panel compuesto por 64 figuras ejecutadas en varias fases gráficas. Encima de este panel se encuentra una plataforma colgada a la que solamente se puede acceder mediante un andamio.

Presentamos varios argumentos que permiten identificar esta plataforma como un espacio de reclusión en el marco de los ritos de paso o de iniciación.

En el río Vero, como en las gargantas del Carami, se ha podido establecer un recorrido entre los abrigos. Se pueden ver grupos muy cerrados en las zonas extremas y abrigos aislados que se encuentran entre estos distintos grupos. Se observa una rica iconografía en los grupos de abrigos y una complementariedad de signos entre las cavidades de cada grupo.

En los abrigos aislados, que parecen servir de enlace entre los grupos, la iconografía es bastante más pobre.

Tanto en el sur de Francia como en el Vero no se han utilizado todos los abrigos existentes. Se puede afirmar que hubo una elección consciente, fundamentalmente en razón de localización, de orientación y de higrometría.

Parece sin embargo que en las dos zonas, los prehistóricos han querido marcar la diferencia entre abrigos aislados y grupos de abrigos. Cada categoría parece tener una posición particular y albergar un estatus y una iconografía diferente.

BIBLIOGRAFÍA.

Hameau Ph., (1989) Les Peintures Postglaciaires en Provence, inventaire, étude chronologique, stylistique et iconographique - Documents d'Archéologie Française nº 22, Maison des Sciences de l'Homme, 124 p.

Hameau Ph., PAINAUD A., (1997) Las pinturas esquemáticas del río Carami (Mazaugues, Tourves, Francia) y de la confluencia del río Vero y del Choca: organización del espacio - Bolskan nº 12, pp. 1-55.

Hameau Ph., (2000) Implantation, organisation et évolution d'un sanctuaire préhistorique: la haute vallée du Carami (Mazaugues et Tourves, Var), 7ème Supplément au Cahier de l'ASER, 227 p. 201 fig.

Hameau Ph., Painaud A., (2001) Hygrophilie et héliotropisme des sites ornés au Postglaciaire, en France et dans la Péninsule ibérique - Actos del Coloquio UISPP Arte Rupestre Mundial- Vigo (España) Octubre 1999, en CDRom.

Hameau Ph., (2002) Passage, transformation et art schématique: l'exemple des peintures Néolithiques du sud de la France, British Archaeological Reports, vol. 1044, 280 p. 204 fig.

Hameau Ph., Painaud A., (2004) L'expression schématique en Aragon: présentation et recherches récentes, L'anthropologie, nº 108, pp. 617-651.

Hameau Ph. (2007) Espaces de réclusion et de rassemblement et expression graphique au Néolithique, L'Anthropologie nº 111 pp. 721-751.

Hameau Ph., Painaud A. (2008) Des lieux de réclusion du Néolithique, Archéologia nº 453 pp. 59-66.

Hameau Ph., Painaud A. (En prensa) Los abrigos del Gallinero (Bárcabo, Huesca) "Cuarenta años después del Doctor Don Antonio Beltrán" (1968-2008) Bolskan nº 23.

El Parque Cultural de Albarracín y el arte rupestre.

P. L. HERNANDO SEBASTIÁN.

Parque Cultural de Albarracín.
Universidad de Zaragoza.



*Ciervo. Abrigo de las Olivanas.
Albarracín. Parque Cultural de Albarracín.
Fotografía: P. L. Hernando.*



*Toro. Abrigo de la Cocinilla del Obispo.
Albarracín. Parque Cultural de Albarracín.
Fotografía: P. L. Hernando.*

Desde la creación del parque cultural de Albarracín, el arte rupestre siempre ha sido considerado su principal valor cultural. De hecho, junto con el característico paisaje formado por la arenisca de color rojo, popularmente conocida como Rodeno, es el eje a partir del cual se constituye como estructura de gestión del patrimonio de su territorio.

Aunque no es el ánimo de la presente comunicación establecer un listado pormenorizado de los enclaves con arte rupestre ubicados en el parque cultural, es importante conocer la distribución de estas manifestaciones artísticas, por el impacto que su existencia tiene en el territorio que las acoge.

Como hemos dicho, siendo éste su principal eje vertebrador, en el parque cultural de Albarracín encontramos representaciones artísticas prehistóricas tanto pictóricas como en grabado, repartidas por todos los términos municipales que lo forman. Como característica especial se advierte que en el sur del parque predomina la pintura mientras que en el norte, sin duda por sus características paisajísticas diferenciadas, exclusivamente encontramos grabados.

El principal conjunto se localiza en Albarracín, en el espacio formado por las zonas conocidas como "Fuente del Cabrerizo", "Navazo" y "Arrastradero" además de los abrigos de "Cocinilla del Obispo", "Callejones cerrados" y "Doña Clotilde". En Bezas se encuentran

los abrigos de Huerto de la Tajada Bajera, el de la Paridera de la Tajada de En medio, y el abrigo conocido como Contiguo a la Paridera de las Tajadas. En Tormón, localizamos en el entorno del Prado de Tormón, el abrigo de la Paridera, el de Ceja de Piezarrodilla, Cerrada del Tío Jorge y Cabras blancas. Dentro del término municipal de Albarracín, pero a unos pocos kilómetros de Tormón, se encuentra el abrigo de las Olivanas, sin duda una de las más importantes representaciones del arte rupestre levantino. Finalmente, en los dos términos municipales del norte del parque, se encuentra un nutrido conjunto de grabados. En Pozondón, se localizan el puntal del Tío Garrillas, y en Rodenas, los conjuntos de Peña escrita o Peña de la Virgen.

A pesar del interés científico que tienen todas ellas, son las pinturas rupestres situadas dentro del término municipal de Albarracín las más conocidas por el público en general. Entre las causas de este conocimiento podríamos recordar que los primeros hallazgos se produjeron aquí, y además que estas manifestaciones se acompañan de otros elementos importantes desde el punto de vista cultural, que atraen a un buen número de visitantes, como es su conjunto urbano, declarado conjunto histórico. Es además el núcleo urbano con mayor número de habitantes de la comunidad, el mejor comunicado y el que está dotado de mejores servicios. Las pinturas de Tormón y Bezas, son menos conocidas por el público general, mientras que los grabados de Rodenas y

Pozondón, ni siquiera se encuentran señalizados por no disponer todavía de ningún elemento físico de protección.

Con carácter general, desde el año 2000 varias han sido las actuaciones realizadas por el parque cultural sobre arte rupestre, siendo preferentes las dirigidas a su protección y a la presentación.

En cuanto a la protección, las actuaciones más conocidas y repetidas a lo largo de los años han sido las que han tenido como objetivo principal evitar el contacto directo del visitante con las pinturas. Esto, como en otros parques, tuvo como origen el evitar determinado tipo de agresiones que habían venido sufriendo las pinturas durante mucho tiempo, y que consistían en arrojar agua contra las pinturas para que se vieran mejor, incidir con un instrumento punzante la superficie de algunas figuras... y se manifestó en la colocación de rejas de hierro delante de los abrigos.

En el parque cultural de Albarracín, el procedimiento de colocación de las mismas apenas ha variado desde que se instalaron las primeras hace más de 30 años y consiste en el cierre del abrigo en el que aparecen las pinturas con una rejería de hierro que se va adaptando a su forma, y asegura que el espectador no se dispone a menos de 3 metros de distancia de las figuras representadas.

Sin duda el modelo adoptado tuvo en cuenta desde un principio la necesidad de que las pinturas se pudieran ver desde fuera del cerramiento y mantener el importante caudal de visitantes que se desplazaba hasta allí para verlas, a diferencia de lo que ha ocurrido en otros lugares, en los que se optó por cerramientos más abiertos, que obligan a la presencia de un guía acreditado que acompañe a los visitantes para ver las representaciones.

Está claro que se trata de un arte muy expuesto a las agresiones, y que por mucho que se quieran colocar protecciones, al encontrarse las pinturas en un entorno bastante alejado de los espacios urbanizados, siempre se está condicionado por la llegada de maleantes y gentes poco respetuosas, dispuestas a dejar su huella en unas obras milenarias.

En este caso se han producido casos lamentables en los que se han descrito desde perdigonazos de escopeta, impacto de una botella de aceite, manchas de resina... pero se ha demostrado la validez del sistema, puesto que una vez colocados los cerramientos no han sufrido agresiones directas como el repicado de figuras que se produjo en el abrigo de Doña Clotilde, o el arran-

que de la roca mediante corte con herramientas eléctricas.

Algunas obras dedicadas a la protección de los abrigos con arte rupestre realizadas en los últimos años han sido las siguientes:

Cerramiento del Abrigo con pinturas rupestres situado en el Barranco Pajarejo.

Limpieza y repintado de los cerramientos metálicos de todos los abrigos del Parque.

Cerramiento del abrigo de los Cazadores del Navazo.

Reparación del cerramiento del abrigo de Doña Clotilde. Sustitución del alambre de espino por barrotes metálicos.

Reparación del abrigo de las Figuras Diversas.

Apertura de una nueva puerta de acceso en el abrigo anexo de la Cocinilla del Obispo.

Reparación del cerramiento del abrigo de Las Olivanas.

Colocación de un drenaje para evitar la humedad en el interior del abrigo con pinturas rupestres de Las Olivanas.

Colocación de un drenaje para evitar la humedad en el interior del abrigo con pinturas rupestres de Doña Clotilde.

Reconstrucción del muro de protección exterior del abrigo con pinturas rupestres de Doña Clotilde.



*Abrigo de Lázaro.
Albarracín. Parque Cultural de Albarracín.
Fotografía: P. L. Hernando.*

Dentro de esta misma política proteccionista, una de las primeras actuaciones realizadas consistió en la delimitación de los entornos de los abrigos mediante los necesarios trabajos de estudio arqueológico, museográfico y medioambiental, delimitación y estudio arqueológico de cada uno de los abrigos, y la labor de registro informático, cartográfico y edición de materiales.

No se han olvidado actividades de investigación, como la realización de catas arqueológicas en los abrigos de Doña Clotilde y las Olivanas, o el estudio de los agentes de erosión y deterioro de los abrigos. También se han participado en proyectos de ámbito internacional como el financiado por la Unión Europea, denominado REPPARP (Red europea de primeros pobladores y arte rupestre prehistórico).

Ya en el campo de la difusión, es muy significativa la inversión realizada en la señalización de los abrigos. En el año 2007 se ha procedido a sustituir la señalización antigua, excesivamente deteriorada por el paso del tiempo, por otra más moderna y acorde a las actuales tendencias estéticas. En varios niveles de concreción se informa de la existencia de un conjunto de pinturas, de la existencia de un abrigo concreto, y de la dirección a seguir para llegar a cada una de ellas.

Los soportes de la información son planchas metálicas de un color rojo similar al del rodeno y con los textos de información en color blanco, en las que aparece el logotipo del parque recortado dentro de la misma plancha. Se incorporan además una serie de balizas de continuidad para marcar la dirección del sendero realizadas en madera tratada sobre el que se incrusta la placa de señalización.

También se ha invertido en la limpieza y señalización de los caminos y senderos que conducen a las pinturas. Como procedimiento habitual se han activado las acciones necesarias para mantener los caminos y senderos que conducen a las pinturas en condiciones adecuadas para el acceso de los visitantes.

La cuestión es que si no reciben el mantenimiento adecuado, estos caminos, en los que se suele invertir una importante cantidad de dinero, quedan inu-



*Señalización del Parque Cultural de Albarracín.
Fotografía: P. L. Hernando.*

tilizables en poco tiempo, ya que los agentes climáticos extremos de la sierra de Albarracín incide rápidamente en ellos, ya sea a través de la lluvia, la nieve, las heladas...

Sin detrimento de esta actividad habitual para los caminos y senderos, la principal actuación en el campo de la presentación del arte rupestre a los visitantes ha consistido en el diseño de un sendero que comunica los elementos de patrimonio cultural más importantes de todo el parque.

Este sendero nace en Tormón, en los estrechos del río Ebrón y, dirigiéndose hacia las pinturas del prado de Tormón y las Olivanas, comunica con los abrigos de Bezas, pasando las pinturas de Albarracín, el castillo y los grabados de Pozondón, y terminando en Rodenas. Se trata de un sendero de más de 70 km. que, a pesar de que exista la posibilidad de acceso motorizado en algunos puntos, se puede realizar tanto a pie como en bicicleta de montaña, a través de la realización de varias jornadas de viaje, con sus correspondientes paradas en los servicios de cada una de las localidades.

El arte rupestre tiene también gran importancia en la página web del parque, pudiendo el visitante descargar un archivo en formato pdf en el que observar un buen número de fotografías de los abrigos y de las pinturas que en ellos se encuentran. La intención es difundir su importancia, y que el espectador pueda obtener una imagen precisa de esta producción artística, tanto del paisaje que la rodea como de su aspecto, color, formas representadas...

Una de las acciones en las que todavía no se han desarrollado actividades significativas, y que a partir de ahora, con la creación del centro del parque en Bezas, va a ser prioritaria es la de la utilización del arte rupestre como recurso didáctico para colegios e institutos y para todos los niveles de formación.

A través del arte rupestres se pueden implementar acciones educativas multidisciplinares en las que desarrollar conocimientos aplicados de medio ambiente, botánica, geología, biología, historia e historia del arte entre otros.

Mirando hacia el pasado, muchos años antes de que el parque cultural se creara, existía una especie de costumbre, convertida casi en tradición, que consistía en que los colegios e institutos aragoneses visitaran durante la formación académica del alumno una serie de enclaves históricos de la comunidad, siendo lo habitual que Albarracín y las pinturas rupestres apareciera en el listado de esos viajes.

La cuestión es que cuando ahora se encuesta a los visitantes sobre los motivos de su visita y los medios por los que ha conocido el patrimonio cultural de Albarracín, subyace en el inconsciente la visita realizada en la juventud, animándoles a regresar con sus amigos, o ya con sus hijos años más tarde.

Potenciar esta actividad, no sólo convierte al arte rupestre en un instrumento para el aprendizaje y el desarrollo intelectual de los alumnos, si no que mediante el conocimiento del bien, reforzamos su potencialidad turística futura.

Definitivamente, el arte rupestre ha contribuido al desarrollo del territorio en el que se ubica. El caso de Albarracín es quizá ejemplar a nivel nacional, no sólo por lo que a la existencia de arte rupestre propiamente dicho, si no también por la gestión que se ha hecho del patrimonio cultural en general.

La evolución de la población de la ciudad en los últimos años sólo se puede explicar por la política de protección del patrimonio, su puesta en valor y su presentación de cara al turismo cultural.

Por su propia dinámica, la población de Albarracín hubiera descendido extraordinariamente en la última década. La apertura de negocios relacionados con el turismo, y la llegada de mano de obra exterior, hace que, según los últimos datos publicados por el Instituto Nacional de Estadística, la población actual sea de 1076 habitantes, lo que supone un 2,21 % de aumento de población en el periodo 2001-.2006, mientras que la mayor parte de las localidades han descendido de población en el mismo periodo.

La cuestión se entiende por participación en los datos de un 12% de población extranjera, que trabaja principalmente en el sector de hostelería y restauración.

En el caso del resto de localidades lo ocurrido es también significativo, ya que a partir de la existencia del arte rupestre, se han podido proponer actuaciones sobre dotación de servicios para los visitantes, que también vienen a mejorar la calidad de vida de sus habitantes.

Todavía es pronto para valorar las distintas actividades desarrolladas en estos pueblos, pero lo que si está claro es que en la actualidad, gracias al arte rupestre, existe en todas las localidades, un servicio de hostelería y restauración, mejoras en las comunicaciones...



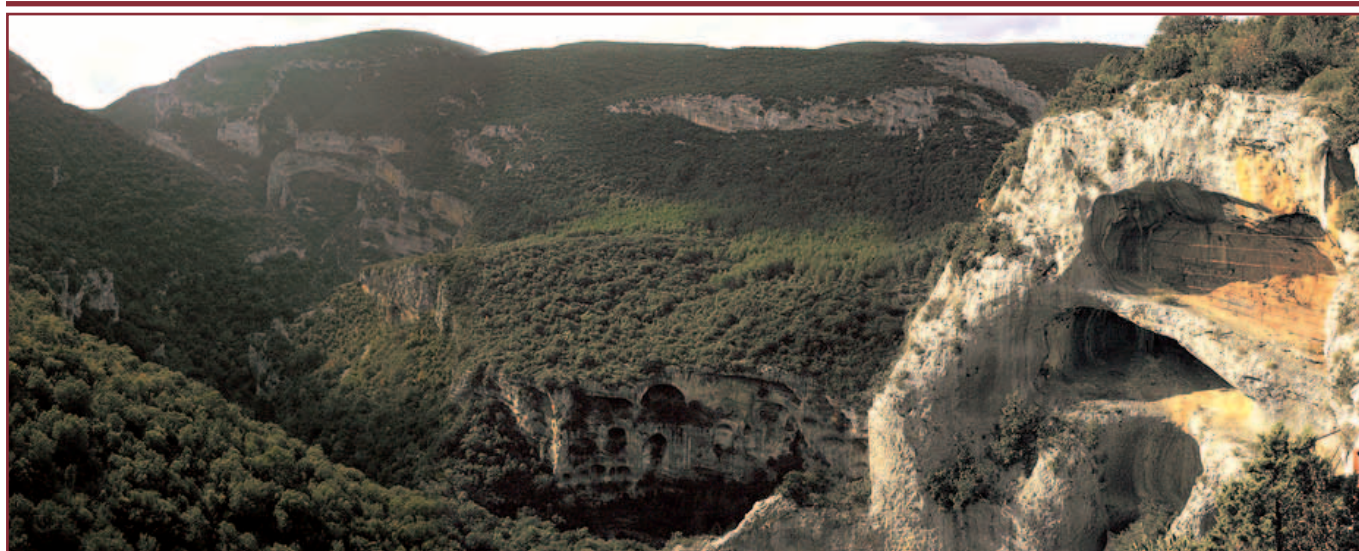
*Toros del Navazo.
Albarracín. Parque Cultural de Albarracín.
Fotografía: P. L. Hernando.*

El Parque Cultural del Río Vero y el arte rupestre.

La puesta en valor del patrimonio y su contribución al desarrollo del territorio.

M^a. N. JUSTE ARRUGA

Gerente del Parque Cultural del río Vero.



I.- INTRODUCCIÓN.

La experiencia llevada a cabo en el Parque Cultural del Río Vero, situado en la comarca aragonesa de Somontano de Barbastro (Huesca), ha supuesto la experimentación de un proyecto innovador de puesta en valor y gestión del patrimonio natural y cultural y en particular del importante conjunto de Arte Rupestre que contiene, declarado en 1998 por la UNESCO Patrimonio Mundial.

Partiendo de los recursos territoriales relacionados con el patrimonio cultural y su entorno natural, se ha efectuado un proyecto de potenciación, articulación, presentación y gestión, para diseñar propuestas de turismo cultural, basadas en la protección y divulgación del patrimonio, y que han tenido gran impacto en la zona, desde el inicio de esta fase aplicación en 1997.

Este proyecto se inserta en el Plan de Desarrollo Comarcal del Somontano, en el marco de las directrices de ordenación territorial y política cultural de ámbito europeo, regional y local, y en el desarrolla la nueva figura de "Parque Cultural" creada por el Gobierno de Aragón (Ley de Parques Culturales de Aragón Diciembre de 1997). Se ha gestionado desde el ámbito local con el apoyo complementario de la aplicación de programas europeos como el Leader II , Leader Plus y Terra.

Cañón del Vero. Zona de Mallata.

Archivo Comarca de Somontano de Barbastro. (Fotografía: Salas).

Se ha trabajado con una visión integradora, desde el concepto de Territorio-Museo, abarcando otros campos del Patrimonio Cultural que se incardinan territorialmente con el arte rupestre. La actuación en concreto referida al Arte Rupestre comprende los yacimientos y su entorno, la creación de infraestructuras de interpretación y otras actividades turísticas, de divulgación, formación y animación.

II.- EL CONTEXTO DEL PROYECTO.

II.1. El Ámbito territorial. Sus valores naturales y culturales

Situado entre el Pirineo y la Depresión del Ebro, el Parque, está articulado por el río Vero y abarca los municipios de Bárcabo, Alquézar, Colungo, Adahuesca, Santa María de Dulcis, Pozán de Vero, Azara, Castellazuelo y Barbastro.

Se trata de un territorio rural con pequeños núcleos de población, a excepción de la ciudad de Barbastro, dinámica cabecera comarcal. Su posición en el eje de comunicaciones entre el Mediterráneo- Atlántico y transfronterizo con Francia, junto a otros aspectos como el desarrollo del turismo deportivo en Guara, o el pujante sector del vino, potencian sus recursos culturales.

El sector norte del Parque, donde se encuentra el Arte Rupestre, se integra en las Sierras Exteriores pirenaicas, en la sierra de Guara. Ha sido declarada Espacio Natural Protegido (1990) y Zona de Especial Protección para las Aves (1982) por sus altos valores naturales, ecológicos y paisajísticos. Espectaculares relieves abruptos modelados por la red fluvial y la erosión kárstica, personalizan la red de barrancos tallados por el río Vero y sus afluentes. Sobre las masas calizas originan profundos desfiladeros tapizados por centenares de oquedades, y sobre los conglomerados angostas gargantas y relieves tipo "mallo". Alberga uno de los ecosistemas rupícolas más importantes de Europa, con abundantes especies endémicas de flora y fauna en peligro de extinción.

La zona meridional corresponde al piedemonte pirenaico. Suaves serranías bordean amplios valles de fondo plano alternando con cerros testigos, en tránsito progresivo hacia el llano de la Depresión del Ebro. Configura un paisaje de carácter antrópico dominado por el uso agrario tradicional mediterráneo.

El Parque contiene un patrimonio cultural rico y variado con destacadas singularidades y numerosos elementos declarados Bien de Interés Cultural. Calidad, variedad, integración armónica en el medio natural, son algunos de sus rasgos distintivos.

Patrimonio arqueológico como el Arte Rupestre, muestras megalíticas, conjuntos medievales como Alquézar, monumentos históricos románicos, renacentistas y barrocos, castillos y fortificaciones, estructuras fluviales vinculadas al uso del agua (puentes y azudes medievales, molinos etc), arquitectura relacionada con el mundo rural tradicional (neveros, casetas de pastor de piedra seca etc.) tradiciones y fiestas de interés etnográfico son algunos de sus valores.

II.2. Contexto administrativo Parque Cultural y su gestión.

El proyecto se ha desarrollado en el proceso de creación del Parque Cultural del Río Vero, en aplicación de la Ley de Parques Culturales del Gobierno de Aragón de 1997. Culmina así un amplio proceso iniciado en los años 80, vinculado al Arte Rupestre aragonés y a los conjuntos descubiertos en áreas como el Río Vero. De la confluencia de los intereses científicos, de protección del patrimonio y de su divulgación se acuña esta figura de "Parque Cultural" que ha transformado sus objetivos y caracterización de acuerdo a las nuevas políticas territoriales y los conceptos de desarrollo rural.

A través de la Ley de Parques Culturales (1987) se reconocen espacios territoriales que contienen con-

juntos relevantes del Patrimonio Cultural en ámbitos naturales de gran valor. Sus objetivos aúnan la protección del Patrimonio con la promoción del desarrollo rural y cultural. Durante el tiempo previo al desarrollo de la Ley y la constitución del Parque Cultural la gestión ha recaído en el ámbito local, siendo la Comarca del Somontano junto a los Ayuntamientos sus entidades responsables.

Tras la declaración oficial del Parque Cultural del Río Vero en 2001, se procedió a la creación de los Órganos de Gestión del Parque previstos en la Ley. El Patronato y el Consejo Rector, realizando la gestión de los proyectos la Comarca de Somontano de Barbastro, por encomienda del Patronato del Parque.

II.3. El Plan de Desarrollo Comarcal, los programas europeos y el Programa de Parques Culturales.

El proyecto se integra en el Plan de Desarrollo Comarcal impulsado por la Comarca del Somontano, el Centro de Desarrollo del Somontano, los municipios y agentes socioeconómicos territoriales, iniciado en 1995 y desarrollado hasta hoy, a través del apoyo de programas europeos como el Leader II , Leader Plus, el Terra y Preiber. Un plan de desarrollo de sus recursos endógenos basado en la diversificación económica multisectorial: turismo, industria, servicios, productos locales. En el se incluye la puesta en valor del Patrimonio Cultural y el impulso del Parque Cultural, para el que se establecieron en su momento los siguientes objetivos:

Configuración de un Area Cultural interdisciplinar basada en la integración de los elementos naturales y culturales.

- Integración de la Gestión del Patrimonio Cultural en las estrategias de ordenación del territorio.
- Estudio, conservación, valorización y difusión del Patrimonio Cultural como factor de identidad, cohesión comarcal y recurso de desarrollo.
- Integración de los diferentes agentes institucionales y sociales que interviene en el territorio en la gestión y en la puesta en práctica de iniciativas y actuaciones.

En este contexto se desarrolló entre 1987 y 2001, el Proyecto "Terra Incógnita," en el marco del programa europeo Terra, programa experimental para la puesta en práctica de nuevas experiencias innovadoras y demostrativas en la ordenación del territorio, en el marco del desarrollo sostenible, a través de redes de coope-



Arte rupestre levantino. Ciervo Abrigo de Chimiacas. Archivo Comarca de Somontano de Barbastro. (Fotografía: Salas).

ración transnacional. Terra Incógnita en colaboración con socios de España e Italia, permitió asentar las bases del Parque Cultural, centrándose en la metodología de la interpretación que requiere un plan de actuación, la apuesta por determinado concepto de desarrollo económico a partir de los recursos patrimoniales y un determinado discurso comunicativo y sistema de gestión. Sus ejes prioritarios de trabajo han sido: Análisis y Planificación de los Recursos, Creación de los Entornos de Gestión, Conservación del Patrimonio, Creación de los Sistemas de Información e Interpretación del territorio, Creación de Materiales de Difusión.

Programas como Leader II y Leader Plus gestionados por el Centro de Desarrollo del Somontano ha permitido financiar proyectos en el Parque, completando el apoyo a las actuaciones incluidas en el Programa Anual de Parques Culturales del Gobierno de Aragón.

En la actualidad (2006-2008) se está desarrollando el Programa Preiber "Red de la Prehistoria Ibérica", inscrito en la cooperación interterritorial del programa Leader Plus del Somontano. Se realiza en colaboración con entidades de desarrollo local de Cantabria, Asturias, Castilla-La Mancha, Andalucía y Valencia.

El proyecto se ha centrado entre otros aspectos en el desarrollo de las nuevas tecnología aplicadas al territorio y al arte rupestre.

III.- EL ARTE RUPESTRE DEL PARQUE CULTURAL DEL RIO VERO.

El Parque contiene un excepcional conjunto de Arte Rupestre Prehistórico, caracterizado por la densidad de yacimientos y la singularidad de contener, en un espacio geográfico tan reducido muestra de los estilos pictóricos clásicos de la Prehistoria Europea: arte paleo-

lítico, levantino, esquemático, además del subesquemático y lineal geométrico. Desde 1998 está declarado por la UNESCO Patrimonio Mundial, en el conjunto del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica.

Más de sesenta abrigos con manifestaciones pictóricas se alojan en el río Vero y sus barrancos subsidiarios (Choca, Chimiacas, Palluala, La Fuente, Argatín, Arpán, Fornocal...), entre las cavidades de sus acantilados.

La cueva de la Fuente del Trucho alberga las únicas pinturas del Paleolítico de Aragón (manos en negativo, caballos, signos puntiformes y abstractos) además de grabados.

El Arte de estilo naturalista levantino, destaca por las representaciones de animales (ciervos, cabras, sarríos etc.) en abrigos como Arpán, Regacens, Labarta, con espléndidas muestras como el ciervo de Chimiacas. Representaciones de seres humanos (arqueros y probables recolectores en Arpán) y escenas, tienen su más relevante muestra en Muriecho donde se representa la captura, quizá ritual, de un ciervo vivo.

El arte esquemático, que en ocasiones comparte el mismo abrigo con las muestras levantinas, es el más extensamente representado. Ofrece numerosas y diversas representaciones de animales, seres humanos y signos, en multitud de abrigos como Mallata, Barfaluy, conjunto de Gallinero-Escaleretas etc. El estilo lineal geométrico está representado en un único yacimiento en el abrigo de Labarta.

IV.- CARACTERIZACION Y OBJETIVOS DEL PROYECTO SOBRE EL ARTE RUPESTRE.

IV.1. Los antecedentes: investigación y protección.

El punto de partida lo constituyen las investigaciones sistemáticas realizadas por el Museo de Huesca dirigidas por V. Baldellou que entre 1975 y 1990, tras la primera noticia publicada por A. Beltrán en 1972, descubrieron este impresionante conjunto.

La actuación científica se centró en la prospección sistemática del territorio, realización de excavaciones arqueológicas, protección de los abrigos mediante sistemas de verjado, estudio arqueológico, edición de materiales científico y divulgativos, y primeras visitas guiadas a los abrigos a partir de 1990.

Esta amplia actuación ha permitido acometer en las condiciones idóneas el proceso de puesta en valor.

IV.2. El Proyecto actual y su desarrollo.

A partir de 1995 las instituciones locales promueven un nuevo proyecto que impulsa la puesta en marcha del Parque Cultural del Río Vero, teniendo como ámbito prioritario el Arte Rupestre. Se valora la importancia de este patrimonio como signo de identidad territorial, así como recurso turístico y de desarrollo.

La posibilidad de aunar los valores culturales y de su entorno natural, y potenciar sus atractivos, cristaliza en la confluencia del ámbito científico, administrativo, turístico y de desarrollo y se desenvuelve a través de la aplicación del Proyecto Terra Incógnita.

El objetivo principal planteado consiste en convertir estos recursos en un producto de turismo cultural de calidad, basado en la interpretación del patrimonio y regido por la sostenibilidad ambiental y cultural. Se establecen las bases conceptuales, la estrategia y proyecto de presentación al público. Se realizan estudios previos, inventario de recursos, diagnóstico y análisis de los mismos así como la selección, paso previo para abordar la fase de articulación, presentación y divulgación del arte rupestre.

Así en este proyecto se habrán desgranado en este orden las siguientes fases: investigación, protección, musealización, presentación y divulgación.

El proyecto presenta el Arte Rupestre al público a través de tres ámbitos bien conexados entre sí: los propios abrigos en su entorno natural, el Centro de Interpretación del Arte Rupestre, las actividades didácticas y de divulgación. Estas actuaciones se desarrollan paulatinamente desde 1997 hasta hoy.

La ejecución del proyecto y la gestión de los equipamientos y servicios corresponde a la Comarca del Somontano en Colaboración con el Centro de Desarrollo del Somontano y los Ayuntamientos, siguiendo el modelo de gestión del Parque Cultural. La financiación corre a cargo de estas entidades además de la aportación de los programas europeos, el Gobierno de Aragón, y otras entidades como la Diputación Provincial de Huesca.

En los años posteriores la aplicación de programas europeos y otros proyectos como Preiber o el Pro-



*Arte rupestre esquemático.
Abrigo de Mallata.
Archivo Comarca de Somontano de
Barbastro. (Fotografía: Salas).*

yecto Repparp "Red Europea de Primeros Pobladores y Arte Rupestre" del que es responsable en Aragón el Gobierno de Aragón está permitiendo consolidar y desarrollar este proyecto, así como conectarlo con las redes y proyectos de otras áreas de Europa.

V.- ACTUACION SOBRE LOS ABRIGOS.

Los abrigos configuran un museo al aire libre. Su valor pictórico y espectacularidad paisajística, se incrementan al hallarse en el lugar donde sociedades prehistóricas pintaron y en la mayoría de los casos en un paisaje similar al de la época sin apenas huellas posteriores de utilización del entorno.

La actuación ha estado presidida por la sostenibilidad ambiental y cultural y la protección específica del patrimonio, en las siguientes acciones encadenadas:

V.1. Selección y adecuación de los abrigos visitables.

Se han seleccionado, para la exposición al público, cuatro conjuntos de abrigos, donde confluyen las siguientes características: contener muestras artísticas representativas, arte bien conservado y visible, grado de accesibilidad adecuado, y entorno natural atractivo. Se trata de dos levantinos (Arpán y Mallata) y dos esquemáticos (Barfaluy y Mallata). En todos ellos se han acondicionado los accesos la instalación de un sistemas de escaleras y elementos de protección acorde con el entorno, que garantizan la seguridad de los visitantes, así como la conservación de los sistemas de protección del abrigo. Así mismo se han señalado dos itinerarios a los abrigos de Chimiachas y Quizans, y Regacens para efectuar este recorrido autoguiado.

V.2. Rutas e itinerarios didácticos.

Con destino a los conjuntos anteriores se han articulado cuatro itinerarios didácticos que requieren de una sencilla actividad senderista. Las rutas disponen de equipamiento señalítico: panel informativo del Arte Rupestre, mesas de interpretación sobre el itinerario y sus atractivos, y señalización direccional. Cada una de las rutas, además de centrarse en el abrigo correspondiente y su contenido, aprovecha los recursos de su recorrido (naturales y culturales) y se abordan a la vez, diferentes aspectos sobre el arte rupestre y la prehistoria.

V.3. Visitas guiadas.

El equipamiento anterior constituye el soporte del servicio de visitas guiadas cargo de guías especializados. Se ofrece una visita de carácter didáctico, muy personalizada, que permite presentar al visitante el Arte Rupestre prehistórico en su contexto natural y cultural así como en el contexto territorial actual. Se pretende también sensibilizar al visitante sobre el valor de arte rupestre y su protección. La visita se realiza en pequeños grupos, compatibles con las posibilidades del abrigo, su conservación y protección.

El programa de visitas funciona en horarios de mañana y tarde durante las épocas turísticas y concertado todo el año. Se adapta a las necesidades de cada grupos y se dispone de visitas específicas para escolares.

VI.- EL CENTRO DE INTERPRETACIÓN DEL ARTE RUPESTRE.

Sus bases conceptuales son similares a los restantes centros del Parque Cultural y el Somontano, caracterizados por su multifuncionalidad. Se trata de herramientas básicas para la ordenación y equilibrio territorial que aportan infraestructuras culturales-turísticas estables que favorecen la incorporación de nuevos municipios a las actividades turísticas. En su faceta museográfica muestran los aspectos más relevantes del territorio apoyados en novedosos sistemas de presentación e interpretación del patrimonio. Son también centros de acogida al público e información turística. Dirigidos a diversos públicos aúnan el factor informativo, interpretativo y de actividades didácticas. Ejercen una importante función motivadora y dinamizadora, tanto por su capacidad de motivar y movilizar al público como por impulsar la activación de nuevas actividades económicas en su entorno. Los centros se articulan como una red a la que asocian además diferentes itinerarios señalizados, rutas y servicios turísticos.

El Centro se encuentra en el casco urbano de Colungo, a las afueras de la población lindando con el campo.

Su objetivo temático consiste en articular la presentación del Arte Rupestre y ofrecer al visitante la información y las claves básicas para comprenderlo y aproximarse a las sociedades que lo crearon. Está distribuido en diferentes espacios que permiten aproximaciones informativas, formativas y lúdicas. La intervención arquitectónica y paisajística ha conservado los rasgos originales del entorno recuperando el patrimonio arquitectónico existente y acomodando al conjunto las nuevas incorporaciones, inspiradas en la arquitectura tradicional de la zona.



*Visita guiada al Arte Rupestre.
Archivo Comarca de Somontano de Barbaastro.
(Fotografía: M^a Nieves Juste).*

Se compone de siguientes espacios diferenciados.

-Casa Museo, que acoge los servicios de atención al público y la exposición.

-Espacio-Cueva Fuente del Trucho: espacio expositivo dedicado íntegramente a la cueva de la Fuente del Trucho.

-Parque Arqueológico y Talleres: espacio abierto que contiene recreaciones arqueológicas (dólmenes, túmulos, cabañas) y un cubierto realizado según la arquitectura tradicional de la cosa para la realizar talleres.

El Centro de Intepretación está acogido junto con otros centros del Parque Cultural al sistema de calidad MACT, Aproximación al Sstema de Calidad Turística que permite unificar la gestión y servicios la visitante.

VII.- ACTIVIDADES FORMATIVAS, DIVULGATIVAS, DE ANIMACIÓN Y DE PROYECCIÓN TURÍSTICA.

Las infraestructuras y servicios básicos se complementa con una serie de soportes y actividades: acciones y edición de materiales informativos (folletos, guías, planes de difusión etc.) actividades divulgativas dirigidas al gran público, planes didácticos a los centros escolares, colaboración en actividades científicas, proyección turística, etc. Entre ellas cabe destacar las siguientes:

- Programa didáctico anual: dirigido a escolares de diferentes niveles.

- Talleres para familias y visitantes: talleres de tecnología prehistórica.

- Actividades de animación: Actividades de animación prehistórica durante el verano como el programa "Misterios de la Prehistoria".

- Eventos: Celebración de los Campeonatos de Europa de Tiro con Arco y Propulsor Prehistórico.

- Ciclos de conferencias, divulgación y apoyo a actividades científicas. Son ejemplos de ello el programa "Arte Rupestre y Territorio Arqueológico" (2000-2001) que acogió las siguientes actividades: Reunión de Especialistas en Arte Rupestre del Arco Mediterráneo/ Muestra de la Exposición del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo Programa didáctico para escolares/Ciclo de conferencias divulgativas sobre Arte Rupestre y Prehistoria. En 2007 se ha realizado la muestra de la Exposición "Camino del Arte Rupestre" dentro de la Red Repparp, acompañadas de actividades didácticas y talleres.

- Formación. Se realiza formación tanto del personal del parque como entre los agentes de la zona: guía, animadores culturales, empresarios, etc.

- Actividades turísticas: Se efectúan diferentes propuestas turísticas respecto a oferta de actividades, promoción, etc., en relación y colaboración con empresas de la zona.

- Información, divulgación y promoción. Realizada entre otros recursos a través de las páginas web del Parque Cultural: www.parqueculturalriovero.com y Comarca.: www.somontano.org.

- Aplicación de nuevas tecnologías. Con el fin de mejora la presentación del arte rupestre y su divulgación se incorporan paulatinamente el apoyo de nuevas

tecnologías como el uso de audioguías en los centros de interpretación o la presentación del territorio y el arte rupestre a través de cartografía dinámica en 3D.

VIII.- EL IMPACTO DEL PROYECTO.

Aunque deberá pasar algún tiempo para evaluar con más precisión su impacto puede rastrearse ya en el orden cultural, territorial, económico y social. El Arte Rupestre del Río Vero se ha convertido en referente patrimonial de la comarca del Somontano de sus principales atractivos y valores culturales. Ha favorecido el equilibrio territorial incorporándose nuevas poblaciones actividades económicas cultural y turísticas, proporcionando empleos en el sector del turismo cultural. Ha contribuido a la desestacionalización turística y ejercido una labor dinamizadora propiciando el nacimiento de otros servicios turísticos. Esta incidencia se aprecia en el progresivo aumento de visitantes, su diversidad tanto en tipología de público como en procedencias y su distribución a lo largo del año, con un alto índice de valoración en las encuestas respecto a los servicios.

El Parque Cultural se convierte en un espacio de prestigio por sus valores y servicios siendo referente en iniciativas territoriales y culturales como modelo de puesta en valor y gestión en ámbitos comarcales. A este respecto recibe numerosos grupos interesados en conocer la experiencia. Consolida una propuesta de turismo cultural de calidad, que compagina la protección de un patrimonio sensible con su divulgación, en un marco de desarrollo sostenible. Desde el punto de vista de la gestión cabe destacar cómo desde el ámbito local es posible gestionar en las debidas condiciones un patrimonio excepcional, y cómo incardinar proyectos iniciativas y directrices de diferentes entidades supralocales. Tras los resultados obtenidos se trabaja en nuevos proyectos a medio plazo, contenidos en el documento del Plan del Parque.

BIBLIOGRAFÍA.

Alloza, R., Royo, I. 1990. "Los Parques Culturales con Arte Rupestre en Aragón un Proyecto de Futuro". Jornadas Sobre Parques Culturales con Arte Rupestre. Zaragoza.

Baldellou, V. 1987. "Arte Rupestre en la Región Pirenaica". Arte Rupestre en España. Madrid.

Baldellou, V. 1990 "El Parque Cultural del Río Vero (Huesca)". Jornadas Sobre Parques Culturales con Arte Rupestre. Zaragoza.

Beltrán, A. 1972. "Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)". Caesaraugusta 35-36. Zaragoza.

Beltrán, A. 1982. El arte Rupestres del Levante Español. Madrid.

Beltrán, A. 1990. "Los Parques Culturales con Arte Rupestre en Aragón". Jornadas Sobre Parques Culturales con Arte Rupestre. Zaragoza.

Juste, M^a. N. 1998 "El Parque Cultural del Río Vero" BARA n^o 1. Zaragoza.

Juste, M^a. N. "Parque Cultural del Río Vero: el patrimonio cultural como contribución al desarrollo sostenible del territorio". Primer Catálogo Aragonés de Buenas Prácticas. Zaragoza.

Juste, M^a. N., Baldellou, V. 1999. Río Vero. Parques Culturales de Aragón. Zaragoza.

Juste, M^a. N. 2002: "El Parque Cultural del Río Vero, una experiencia de protección del Patrimonio Cultural y Desarrollo rural". Somontano n^o 7. Barbastro.

Miro, M., Masía, S. 2002. Terra Incógnita: La gestión creativa creativa del patrimonio cultural. Alghero.

Sierra, J., Juste, M^a. N., Fabregas, P. 2002: Seis Años de Desarrollo Rural en la Comarca del Somontano. Leader II (1996-2001). Barbastro.

Itrilla, P. 2000. El Arte Rupestre en Aragón. Colección CAI 100 n^o 56. Zaragoza.

V.V.A.A. TERRA. 2000. An experimental laboratory in spatial planning. European Union. Regional Policy. Bruxelles.

Los seminarios de estudio sobre arte prehistórico de Gandía.

J. APARICIO PÉREZ.

Director de la SEAV.
Jefe sección estudios arqueológicos de la Diputación de Valencia.

I.- INTRODUCCIÓN.

Uno de los problemas con los que nos enfrentamos los arqueólogos e investigadores interesados por el conocimiento, estudio, investigación, protección y divulgación del Arte Prehistórico es el de poder transmitir nuestros conocimientos, investigaciones, experiencias y trabajos en general sobre el mismo, estableciendo la necesaria coordinación y comunicación mutua.

Conscientes de ello, el año 1980 iniciamos en Gandía los Cursos de Historia y Cultura que están en plena vigencia hoy día. Desde ese mismo año comenzó a participar D. Antonio Beltrán Martínez, participación que ya no cesaría y se mantendría con total regularidad hasta su fallecimiento. Pero los cursos trataban épocas y aspectos distintos de la historia y cultura, no estaban centrados exclusivamente en el Arte Prehistórico.

Preocupados, pues, por acometer con intensidad y dedicación los objetivos expuestos, propusimos a D. Antonio el organizar un seminario de estudio, anual, junto al Curso y dentro del Aula de Humanidades, dedicado única y exclusivamente al Arte Prehistórico. Naturalmente, la respuesta del Dr. Beltrán fue inmediata y afirmativa ya que él mismo estaba dedicado en cuerpo y alma a esta misión.

El año 1999 comenzamos los Seminarios de Estudio sobre "Arte Prehistórico", bajo la dirección científica de D. Antonio Beltrán Martínez, seminarios que hemos continuado hasta nuestros días, asumiendo nosotros la dirección cuando el Dr. Beltrán ya no pudo hacerlo.

El Arte Prehistórico europeo debe mucho a D. Antonio, incluso el mundial, su entrega total al mismo fue decisiva para crear consciencia de su valor y dirigir voluntades a su estudio e investigación y políticas a su protección. Brasil, África, Australia son lugares que citamos a vuela pluma, sin ahondar en la biografía del Dr. Beltrán, cuyos yacimientos visitó con interés y dedicación para tener una visión global del mismo y poder determinar las raíces comunes, ancladas en la esencia humana, de una de sus obras más singulares. Al respecto, ya dentro de la Península hemos de citar su contribución a la salvación del extraordinario conjunto del Valle

del Tajo. En cuanto al estudio, los que realizó temprana y ejemplarmente en cuevas francesas, Le Portel por ejemplo, o en el Barranco de Balos de las Islas Canarias, y pido excusas por no citar las incontables intervenciones reclamado por ayuntamientos españoles, así como los numerosísimos estudios al respecto, su simple enumeración excedería los límites de nuestra intervención, lo que, por otra parte, es bien conocido.

Su dedicación a Aragón fue total, en cuerpo y alma, historia, costumbres, gastronomía, en todo fue un experto, de todo escribió, en todo participó; llegó tanto al alma del pueblo aragonés que éste intentó pagarle de alguna manera y demostrarle su gratitud y reconocimiento, lo hizo en forma de homenajes, dedicación, bustos, etc.

Una de sus obras principales fue impulsar hasta conseguirlo que el Arte Rupestre Levantino fuera declarado Patrimonio de la Humanidad, lo que se produjo en 1998; otra, la creación de los Parques Culturales y el del Río Martín ha sido el primero de ellos, lo que se ha revelado como el mejor sistema para su protección, estudio y divulgación, haciéndolo accesible directa o indirectamente, la celebración de este Curso aquí es buena prueba de ello.

Sirva este breve exordio para sumarnos a la dedicación de este Curso a su recuerdo, a perpetuar la memoria de un hombre y una obra sólida, extensa y ejemplar; fue maestro y amigo, le admiramos y le quisimos.

II.- ¿POR QUÉ UN SEMINARIO?

El carácter periódico, anual en este caso, que consideramos que debía tener la reunión determinaba las características del mismo. Otra de las condiciones o necesidades es que los ponentes, siempre especialistas en la materia, docentes o no, coincidieran y permanecieran durante toda su duración o en parte de la misma con el fin de establecer relaciones o contactos personales siempre necesarios y fecundos, aunque, a veces, pudieran producir roces y enfrentamientos no deseados.

La naturaleza de la materia a impartir impedía, además, que pudiera ser público, lo que tampoco aconsejaba la forma de impartirla.

Estas circunstancias, esencialmente, excluían el que fuera un congreso, curso, coloquio, mesa redonda, etc. y aconsejaban convocarlo como seminario.

Se define el seminario como un curso de breve duración durante el cual profesores y alumnos investigan conjuntamente en alguna materia o disciplina.

El seminario se ajustaba exactamente a las necesidades, a las posibilidades y a los fines nuestros. Veamos.

Su carácter anual exigía que no fuera de larga duración, lo que no se podrían permitir los participantes.

Los ponentes tampoco podían ser en número elevado, lo impedía la propia duración del mismo y, también, el reducido número de especialistas en la materia, sin dejar de mencionar que, parte de los existentes se excluirían voluntariamente porque no debemos olvidar que existen siempre y en todas las profesiones corrientes y tendencias que provocan rivalidades y rechazos, lo que hasta el momento no ha podido superar la condición humana.

Fijamos, pues, entre diez y quince el número máximo de ponentes y en quince el de becarios para situar el número máximo de participantes entre veinticinco y treinta. Los becarios debían ser los propios alumnos de los ponentes o recomendados por los mismos, elegidos en atención a su especialización en la materia, bien como discentes todavía o como docentes ya o doctorandos en su caso.

El número debía permitir la fluida comunicación, próxima y directa, para lo cual se trató de evitar la situación de unos y otros según el sistema docente imperante en los aularios, de tarima frontal elevada, y allí, distante, el ponente o ponentes, con los becarios-alumnos en la sala en sus respectivos pupitres, optando por colocar bien una mesa única corrida circular, ovalada o en U y, a su alrededor, todos los participantes en plano de igualdad. En caso de tener que admitir a alguien no especialista, como oyente pudieramos decir, se le colocaría externamente.

Al final se impuso la situación en U con el fin de facilitar las proyecciones sin incómodas y molestas rectificación de las posiciones.

Expuesta la ponencia sigue el debate, necesario siempre aunque manteniendo el debido respeto que se supone norma obligada en todo académico e intelectual, lo que no excluye la libertad y la valentía en la discrepancia, siempre enriquecedora. La participación

de los becarios en los debates es de total necesidad, forma y prepara a los mismo e, incluso, puede aportar ideas distintas, innovadoras que abran perspectivas nuevas.

III.- LOS CELEBRADOS.

El año 1999, dentro del Aula de Humanidades y Ciencias Valencianas, cuyos cursos de Historia comenzamos en 1980, es decir diecinueve años después del comienzo de las actividades en Gandía, en aquel momento como complemento teórico para una excavación arqueológica, extendida a actividad abierta, pública, comenzamos los seminarios como tarea restringida tal y como hemos explicado.

Nacieron con voluntad de continuidad, lo que hemos cumplido pese a las dificultades, existentes como es comprensible, siendo las más traumáticas las económicas. Sin embargo, lo hemos podido ir superando con la necesaria constancia y dedicación.

Hasta el año 2007 organizamos y desarrollamos pues, nueve seminarios y, en estos momentos, preparamos el décimo. Los ocho primeros los celebramos en el Hotel Tres Anclas de la Playa de Gandía, gracias al apoyo de la empresa patrocinadora, Els Marells, propietaria del hotel, por voluntad de la familia Cremades-Carceller, a quien pertenece la empresa citada, proporcionan la estancia y la manutención del equipo directivo, organizador, ponentes y becarios en el mismo, así como el uso de sus instalaciones, para la actividad docente del mismo.

El primer seminario, el del año 1999 lo dedicamos a "Bases objetivas para la datación del Arte Rupestre Levantino" desde el 20 al 23 de julio, con ocho ponencias previamente publicadas en el núm. 17 de la Serie Arqueológica.

El tema era de interés esencial toda vez que la cronología es lo más controvertido y debatido; no obstante, en líneas generales se han ido aportando documentos que han permitido llegar a un cierto consenso en cuando a su nacimiento, habiendo menos unanimidad en cuanto a su prolongación temporal.

El año 2000 celebramos el segundo, "Semiótica del Arte Rupestre Prehistórico", con especial referencias al ARL, en esta ocasión del 18 al 21 de julio y en el mismo lugar, con seis ponencias.

El tercero, al año siguiente, 2001, desde el 10 al 13 de julio y también en Gandía. Abordamos la necesidad de publicar lo que en un principio quisimos que

fuese el "Corpus del Arte Prehistórico de la Península Ibérica y de la España Insular", en esta ocasión sobre el Arte Paleolítico, pretensión excesiva que nos obligó a reducirla y convertirla en un simple Catálogo, ahora ya con ocho ponencias. A resaltar el que conseguimos elaborar, colectivamente, una ficha estandar para unificar el catálogo, ficha que se aceptó unánimemente y que se ha seguido empleando.

Seguimos con el Catálogo en los dos años sucesivos, en 2002 el del Arte Epipaleolítico y Mesolítico con once ponencias, del 16 al 19 de julio y en 2003 del 15 al 18 de julio con nueve ponencias y dedicación al Arte Esquemático.

A partir del VI Seminario, el año 2004, abordados los temas esenciales, cronología y significado, y en disposición de un catálogo actualizado de todo el Arte Prehistórico, incompleto lamentablemente por no haber recibido los de amplios territorios, como Andalucía y las dos mesetas para el Arte Paleolítico y Esquemático, aunque no renunciamos a ellos, el enunciado se ha unificado y regularizado, convocándose como "Novedades en el conocimiento del Arte Prehistórico durante el Curso Académico...", añadiendo las fechas correspondientes a cada uno de ellos. Al del año 2004, a petición de los ponentes como tema especial, junto a novedades se trató de "Lo femenino en el Arte Prehistórico"

El año 2004 fueron trece los ponentes, en 2005 diez, el año 2006 participaron catorce y el 2007 doce.

A partir del VIII Seminario, el del 2006, pasamos a denominarlos como Seminario de Estudio sobre Arte Prehistórico "A. Beltrán Martínez", en recuerdo y memoria permanente de D. Antonio.

Hasta el VIII todos los celebramos en el Hotel Tres Anclas como hemos dicho pero, el IX, correspondiente al año 2007, ya lo organizamos y celebramos en el Museo del Parque Cultural de La Valltorta, Tirig, Castellón.

La oportunidad era manifiesta, D. Guillermo Morote Barberá, ponente regular de los seminarios, había obtenido la dirección del Museo en propiedad tras el correspondiente concurso-oposición, y nos ofrecía sus instalaciones, ofrecimiento que aceptamos con la natural aquiescencia y satisfacción de todos los ponentes, al ofrecernos la posibilidad de vivir inmersos y en el corazón de una de las zonas más singulares del Arte Ruprestre Levantino y no la dejamos escapar. El éxito alcanzado es el mejor argumento para justificar el cambio.

IV.- LA PUBLICACIÓN

Parte esencial de todo seminario, como de cualquier otro tipo de reunión, congreso, coloquio, mesa redonda, jornadas, etc. es la publicación de las ponencias, comunicaciones, informes, memorias, etc. bajo nuestro punto de vista tanto o más que el seminario en sí. Sin la publicación de las ponencias los resultados quedarían sumamente limitados.

El Aula de Humanidades y Ciencias así lo entendió desde un principio y creó sus propias series de publicaciones, la Histórica para los cursos de historia, la Filológica para los seminarios de lengua, derivados desde el año 2002 hacia las Lenguas y Epigrafía Antiguas y con su propia serie ELEA, mientras que los temas del Seminario de Arte Prehistórico se acogerían en las series, ya existentes, Serie Arqueológica y VARIA.

La publicación es, sin embargo, lo más oneroso tanto desde el punto de vista económico como del esfuerzo y la dedicación necesarios para su preparación, edición y distribución. También es, y porque no decirlo, la más gratificante al ver la culminación transcendente de esfuerzo tan considerable.

Fieles a estos principios y objetivos hemos ido publicando sistemáticamente la mayor parte de lo expuesto.

El número 17 de la Serie Arqueológica acogía los temas del I Seminario, el de 1999, "Cronología del Arte Ruprestre Levantino".

El número 18 de la misma serie la temática del segundo, el del 2000.

El "Catálogo del Arte Prehistórico de la Península Ibérica y de la España Insular. Arte Paleolítico" aparecía en el número 20 de la serie. Con ponencias del tercer seminario, el del 2001. La ponencia de Portugal, por su retraso, la colocamos en el VARIA IV de 2006.

En 2007 aparecía el Catálogo del Arte Ruprestre Levantino, con las ponencias del IV Seminario, el del año 2002, mientras que ahora preparamos el Catálogo del Arte Esquemático.

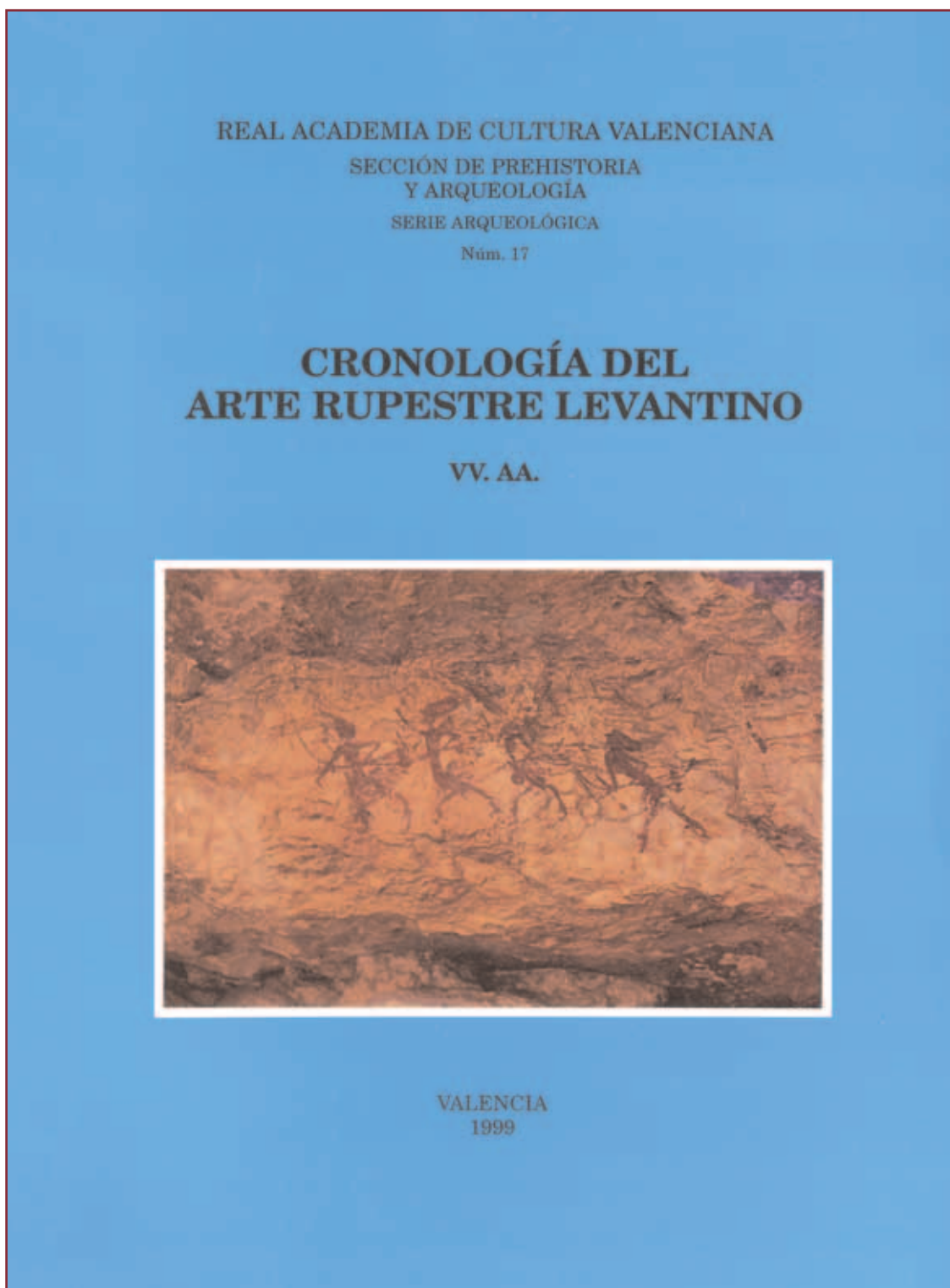
Desfase, lo reconocemos, obligado por las causas expuestas, todas en conjunto, sin que unos se impongan a los otros. Si costosos son los gastos de impresión, también lo son y mucho, los del tiempo necesario para poderlo llevar a cabo. No obstante, la necesidad expuesta nos obliga a perseverar en el intento y a publicar todo lo disponible.

V.- CONCLUSIONES FINALES.

Aunque es evidente que todos los objetivos no se han cumplido, también lo es que si lo han sido la mayor parte de los mismos. La regularidad en cuanto a su organización y celebración; el mantener el sistema de ponentes y becarios creando un grupo docente cohesionado y regular; mantener el nivel académico; incorporar los sucesivos avances tecnológicos y metodológicos, son las aportaciones más relevantes.

Como negativo el que no hemos podido asumir con la regularidad y periodicidad prevista la publicación de todas las ponencias, asignatura pendiente en cuya recuperación nos esforzamos actualmente. No obstante, conviene indicar que las cuatro obras publicadas ya constituyen una notable y seria aportación.

Manifiestar, por último, nuestra firme decisión en continuar trabajando en la dirección establecida siempre que contemos con la colaboración y participación de tan eficientes ponentes, sin los cuales nada sería posible.



Revistas Cauce publicadas

Nº 1



Nº Ejemplares ____

Nº 2



Nº Ejemplares ____

Nº 3



Nº Ejemplares ____

Nº 4



Nº Ejemplares ____

Nº 5



Nº Ejemplares ____

Nº 6



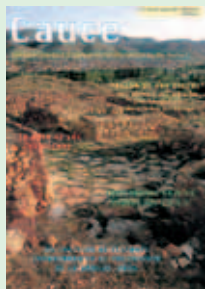
Nº Ejemplares ____

Nº 7



Nº Ejemplares ____

Nº 8



Nº Ejemplares ____

Nº 9



Nº Ejemplares ____

Nº 10



Nº Ejemplares ____

Nº 11



Nº Ejemplares ____

Nº 12



Nº Ejemplares ____

Nº 13



Nº Ejemplares ____

Nº 14



Nº Ejemplares ____

Nº 15



Nº Ejemplares ____

Nº 16



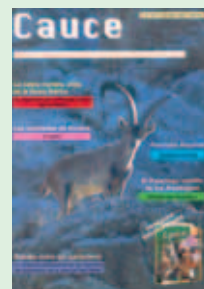
Nº Ejemplares ____

Nº 17



Nº Ejemplares ____

Nº 18



Nº Ejemplares ____

Nº 19



Nº Ejemplares ____

Nº 20



Nº Ejemplares ____

Nº 21



Nº Ejemplares ____

Nº 22



Nº Ejemplares ____

Nº 23



Nº Ejemplares ____

Nº 24



Nº Ejemplares ____

Nº 25



Nº Ejemplares ____

Nº 26



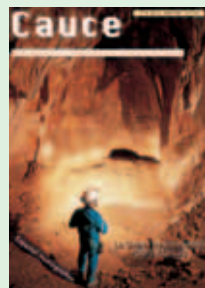
Nº Ejemplares ____

Nº 27



Nº Ejemplares ____

Nº 28



Nº Ejemplares ____

**TOTAL Nº DE EJEMPLARES
SOLICITADOS
+ GASTOS DE ENVÍO**

CENTROS DE INTERPRETACIÓN

PARQUE CULTURAL DEL RÍO MARTÍN

INFORMACIÓN Y HORARIOS

CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE ARTE RUPESTRE “ANTONIO BELTRÁN”

C/ Tiro del Bolo, s/n
44547 Ariño (Teruel)
Tel.: 978 817 042

Abierto: De Martes a Sábado
Horario: Mañanas de 9,30 a 13,30 h.



CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE PALEONTOLOGÍA “FRANCISCO ANDREU”

Plaza del Ayuntamiento, s/n
44549 Alacón (Teruel)

Abierto: Sábados y Domingos
Horario: Mañanas de 11 a 13 h.
(Sábado y Domingo) tardes de 17 a 19 (Sábado)

Fuera de horario: Consultar con los guías turísticos:

María Pradas: 978 81 83 50
Jorge Heras: 978 81 83 32



CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LA CULTURA IBÉRICA

C/ Carretera
44548 Oliete (Teruel)
Tel.: 978 81 81 58

Abierto: De julio a septiembre: de martes a domingo. Resto del año, sábados y domingos.
Horario: Mañanas de 11 a 14 h., tardes de 17 a 19 h.



CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE GEOLOGÍA – ESPELEOLOGÍA

C/ Estribo, n.º 1
44700 Montalbán (Teruel)
Tel.: 978 75 04 52 (oficina de Turismo)

Abierto: Del 1 de julio al 15 de septiembre: todos los días. Del 15 al 30 de septiembre: sábado y domingo.

Horario: Mañanas de 11 a 13 h.
Tardes de 17 a 19 h.

Fuera de horario: Consultar al teléfono de la Asociación de Guías Turísticos Libana.
Tel.: 660 00 33 29



CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE FLORA

44709 Torre de las Arcas
(Teruel)

Tel. guía local (Ana Esteban): 978 75 32 71



CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LA CULTURA POPULAR

C/ Mazas, n.º 2
44540 Albalate del Arzobispo
(Teruel)

Abierto: De abril a junio, septiembre y octubre: Domingos y festivos.

Julio y agosto: todos los días,

De noviembre a marzo: 1^{er} Domingo de cada mes.

Horario: Tardes de 18 a 20 h. o de 16 a 18 h. en invierno. **Fuera de este horario:** consultar con el guía. Tel.: 600 24 72 81 (Antonio)



CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE FAUNA

44792 ALCAINE
(Teruel)

Tel. Albergue y Centro: 978 81 32 56

Web: alberguelasfuentes.com



El presidente del Gobierno de Aragón visitó el Parque Cultural del río Martín y varios abrigos con pinturas rupestres.

Redacción

El Presidente del Gobierno de Aragón, Excmo. Sr. D. Marcelino Iglesias, acompañado por el Consejero de Presidencia, Excmo. Sr. D. Javier Velasco, diferentes autoridades autonómicas y provinciales, así como diputados/as y Senadores/as, visitaron el Parque Cultural del río Martín el pasado 17 de abril de 2008. La visita comenzó en Alacón, recorriendo la cabecera del Barranco del Mortero y visitando varios abrigos con pinturas rupestres declaradas Patrimonio Mundial. Después se visitó la Sima de San Pedro en Oliete, para comer en el Albergue municipal de Alcaine y por la tarde recorrer la localidad y la ruta de las torre medievales.

El Presidente del Gobierno autonómico anunció una fuerte inversión para remodelar y actualizar, con modernos contenidos la zona de exposiciones del Centro de Arte Rupestre “Antonio Beltrán” en Ariño, para lo cual ya se encargó un ambicioso proyecto museístico en el que han trabajado un nutrido grupo de especialistas en la materia.



El Presidente del Gobierno de Aragón, D. Marcelino Iglesias acompañado por el Director General de Patrimonio D. Jaime Vicente, fueron recibidos en la planicie del Borón en Alacón por los representantes del Patronato del Parque Cultural del río Martín.



El Presidente del Gobierno de Aragón, D. Marcelino Iglesias observando detenidamente las pinturas rupestre del abrigo de los Borriquitos en la Cabecera del Barranco del Mortero en Alacón, acompañado por D. José Royo Director del Parque Cultural del río Martín.



Abigail Pereta, del Departamento de Patrimonio Cultural explicó al Presidente algunos aspectos de la Sima de San Pedro, en Oliete acompañada por miembros del Centro de Estudios Espeleológicos Turolenses adscritos al Patronato del Parque Cultural del río Martín que realizaron una demostración del descenso a la Sima.



El Presidente, acompañado por el Alcalde de Alcaine y las diferentes autoridades que se desplazaron al Parque Cultural del río Martín recorrieron las calles de Alcaine, la iglesia de la localidad, el albergue municipal, y por la tarde recorrió la ruta de las torres medievales donde hay instalados varios miradores paisajísticos.



Fotografía: J. Royo Lasarte

*Abrigo de la Higuera o del Cabez del tío Martín.
Alcañe. Parque Cultural del río Martín.*

En este número han colaborado:



9 1771575 157000