



El Arte rupestre prehistórico

VICENTE BALDELLOU MARTÍNEZ

Preámbulo

La Comarca del Somontano de Barbastro es la depositaria del más rico y variado conjunto de manifestaciones rupestres de toda la provincia de Huesca, encontrándose en el Parque Cultural del río Vero el mayor repertorio de cavidades pintadas y la mayor diversidad en cuanto a la pluralidad de los estilos identificados y en tanto a su pertenencia a distintas fases culturales y cronológicas de la Prehistoria.

No obstante, la importancia patrimonial de la comarca en esta materia no sólo estriba en la abundancia de los exponentes artísticos que contiene, sino también en el carácter de excepcionalidad que muchos de ellos exhiben y que hace que el contenido pictórico de este territorio se erija en un caso único dentro del panorama general del Arte Rupestre peninsular.

En efecto, si en el continente europeo se ha documentado la presencia de dos tipos —de arte prehistórico, el Paleolítico y el Esquemático—, nuestro país posee un tercer género —el Levantino— con matices de exclusividad, aunque su área de difusión no cubra la totalidad de su espacio geográfico y quede limitada a las serranías prelitorales que bordean las costas del arco mediterráneo. Pues bien, en el Somontano de Barbastro, en concreto en la cuenca del Vero, coinciden físicamente estos tres tipos de Arte Rupestre conocidos y es tal coexistencia, en un ámbito de superficie tan reducida, la que convierte al sector en un modelo insólito y absolutamente singular, fuera de las normas que hasta hace poco se mantenían vigentes en el campo de la investigación arqueológica.

Cuando se iniciaron las labores de prospección integral en el río Vero, se contaba con el precedente de las pinturas esquemáticas de Lecina (Gallinero, Escaleretas y Fajana de Pera) y se suponía que las nuevas representaciones que pudieran aparecer pertenecerían al citado círculo artístico. Por cuestiones de situación geográfica, parecía inconcebible la posibilidad de hallar estaciones pintadas levantinas y,



Abrigos con pinturas rupestres en la cuenca del Vero. Conjunto de Mallata

menos todavía, muestras incontestables de Arte Paleolítico. Sin embargo, se localizaron varias de las primeras y lo que se conoce como un «gran santuario» dentro de las segundas, circunstancia que constituyó una auténtica anomalía de enorme trascendencia científica.

Así pues, nuestra comarca encarna una especie de compendio en lo que al Arte Rupestre prehistórico se refiere, al acoger en su seno ejemplos de los tres grandes ciclos mencionados y al no mostrar ninguno de ellos visos atípicos o tintes de marginalidad que adulteren sus esencias originales.

Arte Paleolítico

Fue descubierto por primera vez en Cantabria en 1879 y fue la Cueva de Altamira la que proporcionó al mundo el testimonio de su existencia. Tras enconadas controversias sobre la autenticidad de sus figuras, posteriores hallazgos de la misma índole en otros lugares de Europa confirmaron la antigüedad del arte cuaternario y, bastante más tarde, su dilatado marco de propagación por buena parte del mundo y por la práctica totalidad de nuestro continente, excepción hecha de sus regiones más boreales. La máxima concentración de cavernas pintadas se ubican en España y en Francia, con tres núcleos uno de ellos en la cornisa cantábrica, que abarca desde Asturias hasta el País Vasco, y otros dos en territorio francés, en el Perigord y en la vertiente septentrional de los Pirineos.

El Arte Rupestre Paleolítico se expresaba mediante dos técnicas fundamentales: la pintura y el grabado. La primera, la más extendida, se sirvió de pigmentos naturales como el carbón, el hollín y los óxidos minerales, los cuales podían aplicarse directamente o mezclados con alguna clase de disolvente de fácil obtención. Se conseguía así una gama bastante extensa de colores que iban del negro más intenso a los tonos amarillentos muy claros, pasando por un amplio espectro de rojos, ocre y marrones. El grabado se utilizaba a veces para marcar la silueta de las imágenes pintadas, mientras que en otras ocasiones se bastaba por sí sólo para ejecutar por completo el correspondiente diseño. Hechos con trazos más o menos finos, con más o menos detalles, casi siempre venían a repetir los motivos y los temas de las manifestaciones pictóricas, bien que en algunos se haya procedido a un verdadero esculpido de la roca hasta lograr bajorrelieves de evidentes cualidades escultóricas. También los hay mucho más simples, realizados con sólo pasar los dedos sobre la arcilla blanda que cubre las paredes de algunas grutas («*macaroni*»).

Se ha dicho tradicionalmente que el Arte Paleolítico es propio de cuevas profundas y de galerías recónditas y sumidas en la oscuridad. No obstante, los grabados suelen ubicarse hacia el exterior, cerca de la boca de las cavidades e incluso totalmente afuera de las mismas, lo que rompería con el precepto indicado. A pesar de ello, lo habitual es lo primero, sobre todo en lo que atañe a las pinturas, por lo que, sin ser excesivamente estrictos al respecto, podemos considerar esta querencia por las honduras cavernarias como una de las características distintivas de este ciclo del arte prehistórico.

La temática reflejada por los artistas paleolíticos se compone mayoritariamente de animales, algunos de ellos ya extinguidos (mamuts, rinocerontes lanudos, uros, elefantes primigenios, etc.) y otros desplazados ahora a otros entornos diferentes al nuestro (caballos salvajes, grandes felinos, renos, bisontes, osos, etc.); en conjunto se revela un catálogo faunístico claramente distinto del actual, del que tan sólo los ciervos, los jabalíes y las cabras monteses cabría tener por representantes. Se traduce una nítida preferencia por los grandes herbívoros, en especial los caballos y los bisontes, seguidos de cerca por los cérvidos, los uros y las cabras y, ya bastante alejados en términos cuantitativos, por los elefantes, los jabalíes, los rinocerontes y los félidos.

Frente a este nutrido elenco animalístico, la figura humana ocupa una posición francamente minoritaria, aunque no resulte en absoluto tan excepcional como a menudo se ha indicado.

Mucho más frecuentes dentro de la imaginería paleolítica son los signos abstractos de muy compleja interpretación, los cuales adoptan formas diversas que, ante la ausencia de ideas sobre su significación, han servido para clasificarlos desde el punto de vista meramente tipológico: plumiformes, ramiformes, claviformes, tectiformes, etc. Dentro de este capítulo de elementos indescifrables habría que incluir las figuras geométricas triangulares y cuadrangulares, los puntos sueltos o agrupados en series de líneas y, sobre todo, las representaciones de manos huma-

nas efectuadas bien en negativo, bien en positivo, siendo estas últimas bastante más raras que las primeras. Las manos en negativo se conseguían apoyando la extremidad sobre el soporte rocoso y esparciendo el color alrededor de ella mediante técnicas aerográficas, de modo que quedase marcado su contorno cuando era retirada; las manos en positivo consisten en la impresión o huella de las mismas, lograda al presionar la palma manchada de pigmento sobre la pared o el techo de la cueva. Si bien este tipo de motivo no prolifera en las grutas paleolíticas, puede pasar a ser el componente temático principal en aquéllas en las que está presente.

Signos, geometrismos, puntos y manos componen todo un cúmulo de figuraciones simbólicas que dotan al Arte Paleolítico de un sentido que se nos escapa por completo, ya que las connotaciones mágicas, rituales o esotéricas que pudiera encerrar nos resultan imposibles de determinar si no queremos caer en el riesgo de la elucubración gratuita o de la divagación teórica.

En el momento de redactar estas líneas, la Cueva de la Fuente del Trucho de Asque (Colungo) constituye el único testigo indubitable de la actividad artística paleolítica en Aragón. Es muy probable que los «*maccaroni*» sobre arcilla de la Cueva del Forcón, en la comarca del Sobrarbe, pertenezcan a la misma época, pero no tenemos una seguridad terminante al respecto.

Situada fuera del ámbito de difusión geográfica acostumbrado, la anomalía que ello denota no tiene ningún reflejo en el contenido pictórico de la Fuente del Trucho, el cual no tiene nada de «marginal» o de «periférico» sino que, por el contrario, le hace asumir la categoría de «gran santuario» con que los especialistas desig-



Cabeza de caballo en la cueva de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo). Pintura rupestre paleolítica

La cueva de la Fuente del Trucho

Situada en monte de Asque y en término de Colungo, la cavidad se abre en el barranco de Arpán, en una zona de contacto entre las calizas alveolinas y los conglomerados. Se trata en realidad de un vasto abrigo de 17 m de profundidad y de 17'5 m de anchura máxima, horadado en los materiales calcáreos; frente a la boca se sitúa la fuente que le da nombre, de surgencia irregular y de caudal muy variable.

El interés arqueológico de la cueva es enorme por encerrar manifestaciones artísticas pintadas y grabadas y por contener un importante yacimiento de época paleolítica.

En cuanto a dicho yacimiento, hay que decir que manifiesta unas características realmente notables y singulares: las industrias líticas aparecidas en las seis campañas de excavación efectuadas muestran un aspecto propio del Paleolítico medio, pero tanto las estructuras de hábitat como las dataciones radiocarbónicas (17.110 y 20.510 a. C.) nos llevan a una cronología más tardía, al Paleolítico superior. Sin duda, una anomalía digna de ser analizada minuciosamente.

En relación a las representaciones rupestres, bastará con indicar que constituye el único exponente seguro de Arte Paleolítico en Aragón, lo que confiere al lugar unos visos de excepcionalidad evidentes. Por demás, el número de grabados y de pinturas le hacen alcanzar la categoría de «gran santuario» a pesar de su alejamiento de los principales núcleos de concentración franco-cantábricos. En efecto, 102 son las figuras que alberga: 51 manos en negativo, 10 caballos, 8 signos abstractos, 3 animales indeterminados y una infinidad de puntos, casi siempre formando largas alineaciones. Los grabados nos muestran las imágenes de dos osos, la de un équido, la de un reno y la de un posible felino.

Casi en el exterior, en una oquedad lateral muy poco profunda, se han localizado varias digitaciones que hay que atribuir al Arte Esquemático, lo que viene a completar un conjunto prehistórico absolutamente extraordinario, hasta ahora sin parangón en otros ámbitos comarcales.



Entorno de la cueva de la Fuente del Trucho



Oso grabado, de la cueva de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo)

nan a las estaciones que ofrecen más de 35 representaciones rupestres y que encierran un acervo de especial relevancia.

Nuestro yacimiento engloba un total de 102 figuras, siendo su principal integrante temático las manos en negativo, que alcanzan la cifra de 51 (48 en rojo y 3 en negro); hasta el momento, se han podido identificar también 10 dibujos de caballos, 8 signos abstractos y numerosísimos puntos, la inmensa mayoría de los mismos formando alineaciones en fila, combinadas a base de series

paralelas de dos, tres o cuatro hileras. No faltan los animales indeterminados (3) y las manchas informes (10), habiéndose señalado la presencia de una sola representación de cabra. Todo este conjunto —salvo las manos en negro— está pintado con pigmento rojo y se encuentra en el interior de la cavidad, es decir, dentro del recinto limitado por la gran visera que hace las veces de boca.

En el exterior de ésta, un interesantísimo grupo de grabados exponen una impresionante figura completa de un oso con las patas plegadas, la cabeza de otro y la huella de un tercer ejemplar. A la derecha, una nueva composición ofrece la cabeza de un équido, la de un reno y la de un posible felino.

En síntesis, una combinación de técnicas y de diseños definitivamente extraordinaria y de un inmenso valor arqueológico, científico y artístico; si bien parece que la Fuente del Trucho engloba manifestaciones de diferentes etapas dentro del Arte Paleolítico, la inmensa mayoría de las mismas cabe enmarcarlas en las fases más antiguas de su desarrollo, lo que nos llevaría a asignarles una antigüedad que rondaría los 20.000 años.

Arte Levantino

Por las informaciones que actualmente podemos barajar, se considera que el Arte Paleolítico se fue desvaneciendo hasta extinguirse, sin dejar ninguna clase de vínculo que lo hiciera enlazar con otras formas de expresión pictórica más avanzadas en el tiempo. Por consiguiente, el Arte Levantino nacería por generación espontánea entre el 8.000 y el 6.000 a. C. en el seno de las comunidades cazadoras del Epipaleolítico, las cuales lo utilizarían como propio en tanto permaneciese en vigor su comportamiento económico tradicional. Su final hay que buscarlo hacia mediados del V milenio, que es cuando estos grupos residuales terminan por adoptar las

directrices neolíticas y las prácticas agrícolas y pastoriles (4.600 a. C. en el vecino abrigo de Las Forcas II, en la comarca de La Ribagorza). Sin embargo, es casi seguro que en otros parajes la pervivencia del Arte Levantino llegase hasta el 4.000 a. C., e incluso más adelante a través de determinadas perduraciones de ámbito local.

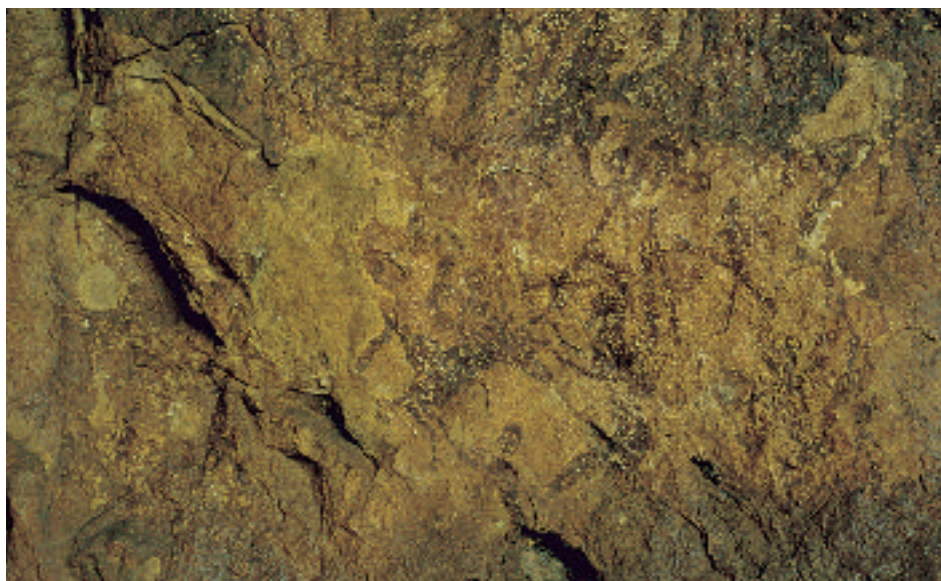
Sin embargo, esta falta de eslabones intermedios entre lo paleolítico y lo levantino se aviene mal con lo constatado en el panel pintado del Covacho de Labarta, en el que unos signos angulares se infraponen a dos figuras levantinas, las cuales, a la fuerza, tienen que ser más recientes que ellos. Hasta hace unos años, después de haber comprobado la misma circunstancia en otros lugares, se aceptaba la existencia de un Arte Lineal-Geométrico previo al Levantino, pero las últimas investigaciones ponen en tela de juicio la singularización de esta hipotética manifestación artística, rebajando sus vestigios a la condición de simples elaboraciones irregulares concernientes al propio Arte Levantino o al Esquemático, sin que posean argumentos suficientes para hablar de una corriente pictórica de entidad particularizable. Sin lugar a dudas, la escasez de indicios seguros tiende a reforzar tal suposición, ya que en Aragón sólo se ha podido verificar algo parecido en el Abrigo de los Estrechos de Albalate del Arzobispo, en la Comarca turolense del Bajo Martín, y ello teniendo en cuenta que las semejanzas formales entre unos y otros geometrismos (Labarta y Estrechos) son mínimas y que no permiten apreciar analogías estilísticas significativas.

En consecuencia, el Arte Levantino sería el sucesor del Arte Paleolítico sólo en términos temporales, pues se patentizaría una evidente solución de continuidad entre el ocaso de éste y la eclosión de aquél. En efecto, los elementos definitorios que caracterizan ambos tipos de expresión presentan muchas más discrepancias que coincidencias, reduciéndose éstas al relativo naturalismo empleado por los dos para plasmar sus figuraciones de animales. Por lo demás, las diferencias son muy notables: el Levantino aparece en covachos y abrigos abiertos a la luz solar y no en cavidades profundas y oscuras; aunque ambos concurren en pintar cuadrúpedos, lo levantino refleja una fauna actual (ciervos, cabras y sarríos) y no especies extintas o desplazadas; el ser humano, más bien raro en las estaciones más antiguas, comparte ahora el protagonismo principal con las bestias y es tan frecuente como éstas, abundando los arqueros, los cuales pueden mostrarse en solitario, agrupados o participando en escenas de índole cinegética; esta presencia de escenas, imbricadas a un fuerte sentido narrativo, constituye un nuevo factor diferenciador, puesto que no eran nada comunes en la pintura paleolítica, más propia de las figuras aisladas, independientes y casi siempre estáticas; en el Arte Levantino dicho estatismo se troca muchas veces en enérgico movimiento, con hombres y presas a plena carrera en composiciones cargadas de viveza, de dinamismo y de significado descriptivo; para terminar, cabe señalar la disparidad que rige en sus respectivos desarrollos cronológicos y territorios de expansión.

Siete son las cavidades conocidas en el Somontano de Barbastro que contienen representaciones levantinas: Arpán L, Muriecho L, Regacéns, Labarta, Chimiachas, Litorares 1 y Litorares 3, todas incluidas en el Parque Cultural del río Vero. Salvo Litorares 3, que ofrece un lamentable estado de conservación en sus restos pictó-

ricos, los otros sitios muestran unas imágenes parietales sumamente interesantes, algunas de ellas muy típicas y que no dejan traslucir la situación «descentrada» del conjunto, demasiado al norte y demasiado al oeste, en relación al marco geográfico atribuido desde siempre al Arte Levantino, cuyo mismo nombre evoca ambientes costeros y próximos al Mediterráneo. Por el contrario, la finura de los trazos —hechos con plumas de ave— de los diseños de Labarta y de Litorares 1 resultan bien característicos de este estilo, mientras que el magnífico ciervo de Chimiachas no es fácil de superar en cuanto a sus cualidades estéticas; por otro lado, la espléndida escena de Muriecho L, con 37 individuos asistiendo a la captura en vivo de un ciervo a pleno galope, constituye uno de los ejemplos más importantes de todo este ciclo pictórico en lo que a composiciones colectivas se refiere. Algo parecido podría decirse del grupo de cápridos de Regacéns, que repite modelos idénticos a los que cabe contemplar en otras regiones más «clásicas», o de los ciervos y seres humanos de Arpán L, inconfundibles por sus atributos plásticos los primeros y reproduciendo los segundos un tipo de escena muy propio de ciertas estaciones valencianas o turolenses: un personaje encaramado a un árbol, un palo o una cuerda —en nuestro caso a una escala— rodeado de cuerpos voladores —aves o insectos—, lo cual se ha interpretado como una actividad recolectora —miel, huevos—...

Los artistas levantinos siguieron utilizando los pigmentos naturales, con una clara inclinación por los tonos rojizos y castaños obtenidos de óxidos férricos. La gama de colores es menos amplia que la de los pintores paleolíticos, pues, entre otros, el negro lo tenemos prácticamente ausente, excepción hecha del cérvido grisáceo de Labarta.



Arte rupestre Levantino. Captura de un ciervo, del abrigo de Muriecho (Colungo)



Ciervo del abrigo de Chimiachas (Alquézar)

Son precisamente los ciervos los animales más representativos, estando presentes en Arpán L (3 ejemplares), Muriecho (3), Labarta (1 y otro dudoso), Chimiachas (1), Litonares 1 (4) y Litonares 3 (2, dudosos). Aunque a considerable distancia numérica, los cápridos ocupan el segundo lugar en cuanto a su frecuencia: aparecen cabras monteses en Regacéns (5 seguras y quizás alguna más muy borrada) y en Litonares 1 (1) y sarríos únicamente en Muriecho L (4). No se han distinguido otras especies faunísticas en los paneles pintados levantinos; por el contrario, la figura humana prolifera en buena medida, bien que la mayor parte de sus diseños se concentren en un sólo yacimiento, el de Muriecho L, con 39 individuos, 37 de ellos agrupados junto a la citada escena del apresamiento del ciervo; fuera de este punto, su cantidad desciende drásticamente, ya que sólo se han identificado en Litonares 1 (1 segura y otra dudosa) y en Arpán L (6 seguras y 2 dudosas).

Arte Esquemático

Hacia el 5.000 a. C., la instalación en la actual provincia de Huesca de los primeros asentamientos neolíticos significó —junto a otros cambios importantísimos de índole económica y cultural— la introducción de una nueva forma de expresión pictórica rupestre, el Arte Esquemático, destinado a extenderse por toda la superficie de la Península Ibérica, aunque no de un modo regular y homogéneo, ya que muestra apreciables vacíos y relevantes variaciones regionales; su duración fue también variable, pues mientras en nuestro territorio es posible que apenas perdurase hasta

las proximidades del año 2.000 a. C., en otras zonas pudo haber prolongado su vigencia durante algún tiempo más.

Como se desprende de su propia denominación, el Arte Esquemático basaba su idiosincrasia en ciertos aspectos formales que lo diferenciaban ya a simple vista del Arte Levantino. Pese a la común preferencia por las cavidades abiertas y poco profundas de los dos estilos y a que ambos llegaron a compartir en repetidas ocasiones un mismo covacho o abrigo, las respectivas realizaciones plásticas no coincidían en otras cosas que no fuera en los tipos de pigmentos utilizados, similares en composición, pero no tanto en el empleo de las mismas tonalidades. Así, si el Arte Levantino ostentaba un notable naturalismo en sus figuras, el Arte Esquemático las sometía a una extremada sintetización, hasta el punto de hacerlas irreconocibles aun cuando se hubiesen pintado animales y hombres. Muchas veces, únicamente se pueden identificar los ciervos y ello gracias a las astas rameadas que coronan sus testas; por ello, se usa el término de «zoomorfos» para designar a los cuadrúpedos de especie indeterminable y el de «antropomorfos» para mencionar las imágenes que nos parecen humanas. Es a lo que obligan la acusada simplificación de los esquematismos y las serias dificultades que existen a la hora de proceder a la descripción de los paneles pintados.

Por otro lado, el Arte Esquemático vino a recuperar un amplio repertorio de signos abstractos que se encontraban ausentes de las manifestaciones rupestres desde las épocas paleolíticas y que sirven para complicar todavía más el panorama, haciendo inútil cualquier intento de interpretación. Dichos signos instaurarían de nuevo una



Arte rupestre Esquemático. Antropomorfo y ciervos del abrigo de Mallata (Colungo)

significación simbólica que, al menos en apariencia, no ostentaba el Arte Levantino o que, como mínimo, no exponía de manera tan evidente. Parece claro que, para sus autores, la fidelidad gráfica a lo real tenía mucho menos valor que el contenido conceptual del esquema, por lo que no era imprescindible una reproducción exacta de un tema preciso ni una ejecución especialmente cuidada del dibujo.

Tal alejamiento de la materialidad o, mejor dicho, tal asimilación ideológica de la misma, conducen a la omisión de las descripciones y a la pérdida del carácter narrativo de las escenas propias del Arte Levantino. Los diseños ideográficos pretenderían transmitir un mensaje —metafórico o codificado, en todo caso complejo— que nosotros no somos capaces de traducir porque desconocemos el código que valía para descifrarlo. En resumen, lo que en el Arte Levantino nos parecía un retrato de la realidad, en el Esquemático nos parece una huida consciente de ella, un ascenso a un nivel metafísico que nos resulta inaprensible.

El Arte Esquemático es el más profusamente documentado en el Somontano de Barbastro, con más de sesenta estaciones pintadas en las que se ha constatado su existencia; por demás, dichos lugares no se restringen ya a los parajes que integran el Parque Cultural del río Vero, sino que se extienden a otros espacios comarcales como la cuenca del río Mascún o a la Sierra de la Carrodilla. Algunas de estas cavidades encierran escasísimos vestigios pictóricos, a veces una sola digitación o barra —Abrigo Arilla y Mascún III (Rodellar-Bierge), Mallata II, Mallata B2 y Litonares 4 (Asque-Colungo), Muriecho E3 (Colungo) o Malforá III y Chimiachas E (Alquézar)—, a veces una simple agrupación de las mismas —Mascún II (Rodellar-Bierge), Huerto Raso I, Fajana de Pera I y II y Barfaluy 4 (Lecina-Bárcabo), *Os Arruellos* (Colungo), Fuente del Trucho (Asque-Colungo) o Malforá I y II (Alquézar)—. En otras ocasiones es un único signo el que aparece —Covacho de Sevil (Adahuesca)— o un antropomorfo —Quizáns II (San Pelegrín-Alquézar)— acompañado de digitaciones —Muriecho E1 (Bárcabo) y Muriecho E2 (Colungo).

Es muy reducido el número de covachos que exhiben exclusivamente representaciones de carácter conceptual o simbólico, es decir, sólo signos abstractos —Malifeto (Betorz-Bárcabo) o Gascona II (San Pelegrín-Alquézar)—, o en los que éstos sean absolutamente mayoritarios —Mallata C (Asque-Colungo)—, abundando en mucha mayor medida los de contenido mixto, con signos junto a antropomorfos y zomorfos —Viñamala I, II y III y Cueva Palomera (Alquézar),



Grupo de antropomorfos y cuadrúpedos del abrigo de Mallata (Colungo)

Quizáns I y Gascona I (San Pelegrín-Alquézar), Artica Campo (Colungo), Regacéns, Arpán E2 y Arpán L (Asque-Colungo), Pacencia (Rodellar-Bierge) o *Engardaixo* (Estadilla)—, apartado en el que cabe incluir los más espectaculares en cuanto a la riqueza e importancia de sus pinturas —*Forao del Cocho* (Estadilla), Lecina Superior, Conjunto de Gallinero y Barfaluy 1 y 2 (Lecina-Bárcabo) o Mallata I y Mallata B1 (Asque-Colungo)—. No hay más que un abrigo que ofrezca animales y un ser humano libre de ideogramas —Barfaluy 3 (Lecina-Bárcabo)—.

A pesar de lo dicho más arriba con respecto a la ausencia de facultades narrativas y a la falta de escenas en el Arte Esquemático, ciertas combinaciones de antropomorfos entre sí o de antropomorfos con zoomorfos, tienen todo el aspecto de configurar auténticas composiciones de carácter descriptivo. En Barfaluy 1, una figura humana parece arrastrar un elemento sobre el que está sentado otro individuo; en Gallinero II, un jinete se ve rodeado de cuadrúpedos; en Arpán L un arquero se encuentra enfrentado a un ciervo; en Mallata B1, un grupo de personajes ponen cerco a un animal que un congénere tiene sujeto por un cabo; finalmente, en Mallata I, tres figuras humanas mantienen atados por el hocico a sendos ciervos, constituyendo un caso extraordinario por repetir modelos que se han interpretado como ejemplos de domesticación, con un tipo de fauna que jamás ha sido objeto de la misma. Todo inusual, todo bastante anómalo, tal vez una persistencia de antiguos usos pictóricos ya desaparecidos o de unas aptitudes para la narración que se resistían a disiparse. Otro factor más que pone en evidencia la excepcionalidad del Arte Rupestre que poseemos en nuestra comarca.

Bibliografía

- ALONSO TEJADA, Anna y GRIMAL, Alexandre, «Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino», *Bolskan*, 11, 1994, pp. 9-31.
- BALDELLOU MARTÍNEZ, Vicente. «El arte rupestre post-paleolítico en la zona del río Vero». *Ars Prehistorica*, 3-4, 1984-1985, pp. 111-137.
- «Arte rupestre en la región pirenaica», *Arte rupestre en España*, Zugarto, Madrid, 1987, pp. 66-77.
- *Guía Arte Rupestre del río Vero*, Diputación General de Aragón (Parques Culturales de Aragón, Zaragoza, 1991.
- «La Prehistoria», *El Libro de Oro del Arte Aragonés*, 1998, pp. 10-19.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, *Arte Prehistórico en Aragón*, 1993.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio y BALDELLOU MARTÍNEZ, Vicente, «Avance al estudio de las cuevas pintadas del Barranco de Villacantal», en *Altamira Symposium*, Madrid, 1980, pp. 131-140.