

Los trazos indeterminados de la cueva Drólica (Sarsa de Surta, Huesca)

Lourdes Montes* - Manuel Martínez Bea** - José A. Cuchi***
José L. Villarroel****

RESUMEN

En los últimos años se está desarrollando un interesante trabajo arqueológico de prospecciones y excavaciones, en la región prepirenaica de Huesca, con importantes resultados. En este contexto se localiza cueva Drólica. Esta cueva presenta una serie de trazos en la zona más profunda, que recuerdan a los conocidos como trazos digitados, tan habituales en otras cuevas europeas, cuyo ámbito cronocultural se sitúa generalmente en el Paleolítico. La aparición de este tipo de representaciones en esta región es de gran importancia, puesto que no sería un descubrimiento aislado. En la cueva relativamente próxima del Forcón, aparecen una serie de trazos digitados también indeterminados, tipo macaroni, que nos sirven de paralelo para los que presentamos aquí, de cronología incierta, aunque habitualmente se atribuyen al Paleolítico superior. En este sentido, algunos yacimientos como Chaves, Fuente del Trucho, Forcas I o Cova Alonsé testimonian la presencia de gentes paleolíticas en la región.

SUMMARY

An interesting archaeological research, prospecting and excavations are being developed in the

pre-Pyrenean region of Huesca during the recent years, with important results. The Cueva Drólica is in this context. It presents a series of strokes in its deeper area, similar to the so called finger strokes, very usual in other European caves, which have a chronological and cultural context generally placed at the Palaeolithic. The appearance of this kind of representations in this region has a great importance because it would not be an isolated discovery. In a relatively close cave, El Forcón, we find a series of indeterminate finger strokes, macaroni-type, which can be a parallel for the ones we present here, chronological undetermined but usually ascribed to the upper Palaeolithic. In this sense, some sites, like Chaves, Fuente del Trucho, Forcas I or Cova Alonsé, prove the presence of palaeolithic people in the region.

INTRODUCCIÓN

Las sierras exteriores prepirenaicas, de clara dominancia calcárea, albergan una serie de manifestaciones de tipo kárstico, cuyo inicio parece remontarse al Oligoceno y que, en numerosos casos, se encuentran en avanzado estado de fosilización. Entre estas pueden contarse las diversas cavidades de la divisoria de aguas entre los ríos Vero y Balcés, que se abren en el flanco este del anticlinal de Balcés en calizas del Eoceno medio (fm. Guara). En el cordal que separa ambos valles desde el peñón de Sarsa hacia el Tozal de Asba, y recorrido por la cabañera de Sevil, existen una serie de cavidades que se encuentran a gran altura sobre los cauces fluviales. Estas han sido estudiadas por el Grupo de TecnoEspeleología

* Área de Prehistoria. Universidad de Zaragoza. Pza. Universidad, 3. 22002 Huesca.

** Área de Prehistoria. Universidad de Zaragoza. Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza.

*** Grupo de TecnoEspeleología. Universidad de Zaragoza. Ctra. de Cuarte, s/n. 22071 Huesca.

**** Grupo de TecnoEspeleología. Universidad de Zaragoza. C/ María de Luna, 3. Zaragoza.

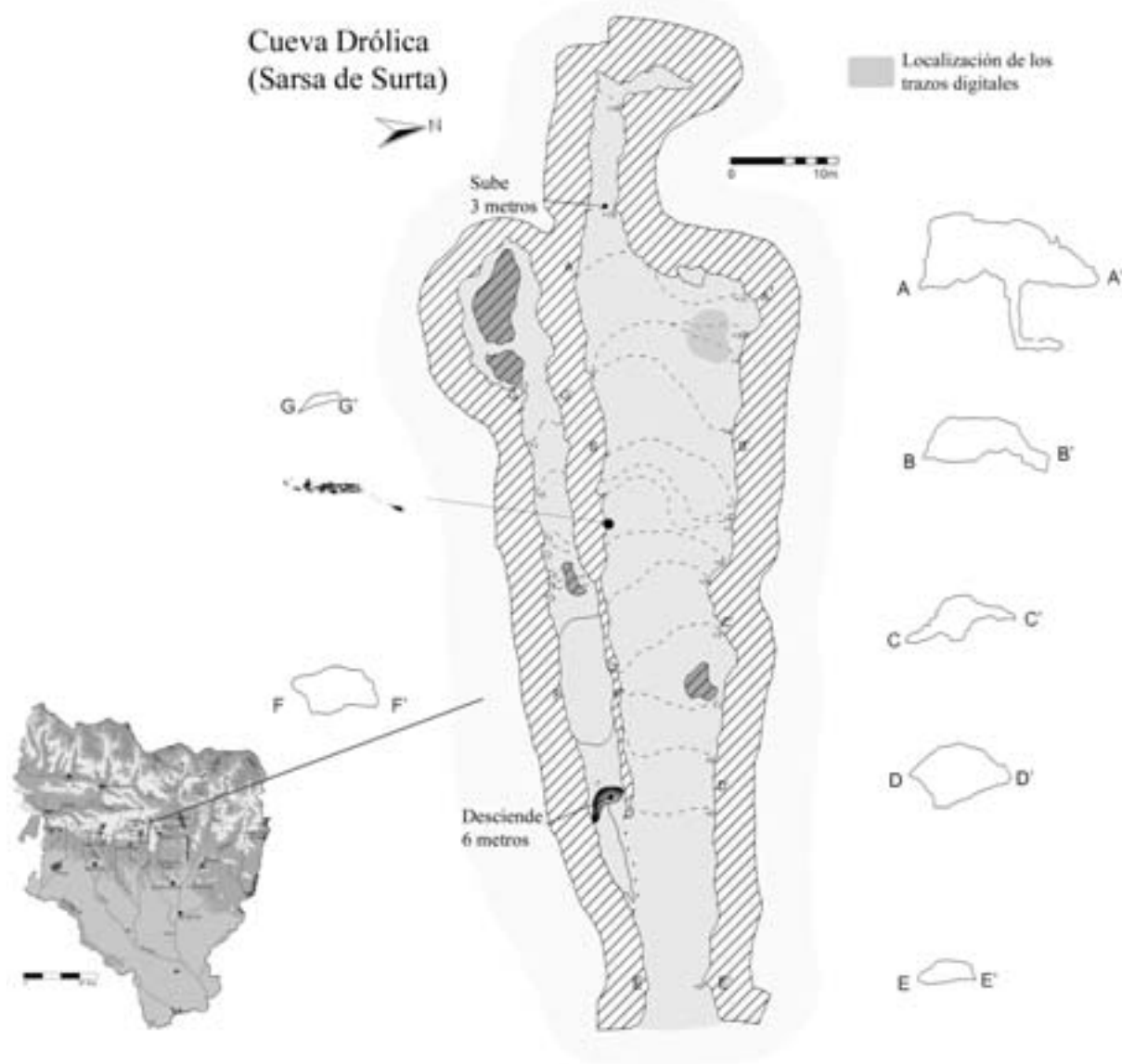


Fig. 1. Situación y planta de la cueva Dróllica, según el GIE Peña Guara, modificado por Martínez Bea.

de la Universidad de Zaragoza (GTE) desde el año 2001, dentro de una revisión del trabajo publicado por el Grupo de Investigaciones Espeleológicas de Peña Guara¹.

Las cavidades, en fase de dismantelamiento, presentan modestas dimensiones, rellenos terrígenos y un moderado desarrollo de espeleotemas

parietales y pisos estalagmíticos. En alguna de ellas destaca la presencia de cristales de calcita de dimensión centimétrica, desconocidos en el resto de la zona.

La mayor de estas cavidades es la denominada *cueva Dróllica*, de atípico nombre, que está situada en el paraje de Espluguiacha, al suroeste del pequeño núcleo de Sarsa de Surta, término de Aínsa-Sobrarbe (fig. 1). La cueva se abre en la ladera orientada al este, a algo más de 1200 m de altura, en una cota muy próxima al collado de Sampietro, mediante una pequeña y anodina boca parcialmente acondicionada

¹ GIEPG (1972). *Boletín de contribución al catálogo espeleológico de la provincia de Huesca 1*. Grupo de Investigaciones Espeleológicas de Peña Guara. Huesca.

por el hombre. Desde esta se domina una amplia zona que incluye la cabecera de la cuenca del Vero y Peña Montañesa, donde se encuentra la cueva del Forcón, que también presenta trazos incisos.

La cueva Drólica está formada por dos galerías lineales, de dirección general Este-Oeste. La superior, tras el vestíbulo acondicionado por el hombre, da acceso a una suave rampa ascendente. En profundidad la galería se estrecha, debido a una gran colada, y aumenta la pendiente hacia una pequeña galería superior. La galería inferior presenta su boca colmada por derrubios de ladera. Hacia el interior presenta varios grandes bloques de hundimiento y suelos estalagmíticos que han quedado colgados por erosión. Se accede actualmente desde la galería superior a través de una estrecha grieta.

La cavidad era conocida de antiguo por los naturales del lugar y ha servido como refugio para los habitantes de la zona. En tiempos más recientes ha sido objeto de algunas visitas por parte de distintos grupos espeleológicos. En la actualidad se ha señalado su entrada por el Parque Natural y corre el riesgo de que se popularice su visita.

La cueva Drólica presenta unas espléndidas condiciones para su habitación: en el interior de su amplio vestíbulo aparecen acondicionamientos (muretes adosados a la pared) recientes y materiales actuales en superficie, sobre todo huesos de animales, pero las características que reúne dada su orientación al Este, la existencia de un manantial en su interior y las dimensiones generosas de su sala principal, hacían sospechar que pudiera haber en alguna zona restos de ocupaciones prehistóricas. Por ello en 2001 realizamos un primer sondeo arqueológico en la zona próxima a la boca, con resultado negativo, revisamos los trazos incisos descubiertos por algunos de nosotros (Cuchí y Villarroel) el año anterior, intuyendo un cierto «aire» paleolítico en ellos. A finales de 2002 acudimos de nuevo a fotografiar con más detalle estos trazos y ampliamos la prospección visual de la cavidad, lo que nos llevó a descubrir un nuevo trazo, en este caso pintado en negro, en otro punto del techo de la caverna.

El estudio de cueva Drólica se enmarca dentro de un proyecto con el que se pretende aquilatar la importancia de yacimientos epipaleolíticos y neolíticos en las Sierras Exteriores oscenses (MONTES y DOMINGO, 2002; MONTES, CUCHÍ y DOMINGO, 2004), que nos ha llevado en su desarrollo a ampliar las etapas concernidas desde el Paleolítico medio hasta la Edad de los Metales, habiendo recogido incluso algún resto medieval. Entre las estaciones localizadas

destacan Cova Alonsé (Estadilla), que ha entregado un interesante lote de material lítico con raspadores nucleiformes y buriles del Magdaleniense inferior-medio, los abrigos de Peña 14 y Legunova (Biel), con materiales que permiten su adscripción a un Epipaleolítico con raíces en el Magdaleniense Final (MONTES, 2002), o los abrigos de Paco Pons, Cueva Pacencia y Huerto Raso, con restos líticos que, junto a otros cerámicos, confirman la existencia de ocupaciones neolíticas en la zona de estudio.

DESCRIPCIÓN DE LAS REPRESENTACIONES

La galería superior presenta un acondicionamiento antrópico en su parte inicial que da paso a una serie de rampas, las cuales, a medida que ascienden, van estrechando la cavidad y presentando una mayor riqueza en espeleotemas. Las manifestaciones rupestres se localizaron en el lado norte de esta galería, casi al fondo de la misma, donde ya se hace necesaria luz artificial para poder desplazarse, y quedan al oeste de la galería terminal más estrecha. Se trata de un conjunto de incisiones realizadas bien con los dedos bien con algún instrumento romo que han dejado un surco profundo y ancho de formas sinuosas y que, en determinados casos, llegan a entrelazarse dando una impresión de caos compositivo (MONTES y DOMINGO, 2002: 330). Precisamente por su forma, se acuñó el término de *macaronis* para referirse a este tipo de representaciones (figs. 2 y 3).

Esta serie de *macaronis* se realizaron en el techo, aunque justamente en el sector donde la propia geomorfología de la cueva permite a una persona de mediana estatura alcanzar con la mano la superficie rocosa. Actualmente los trazos aparecen fosilizados por la precipitación de calcita, y no pensamos que se realizaran sobre una capa de arcilla, sino más bien sobre la roca caliza descompuesta; algo que la diferencia de la cercana cueva del Forcón, en la que los grabados digitales se realizaron sobre la capa limo arcillosa que recubre la pared de la misma (CASADO, 1983). El único conjunto aparecido en la cueva Drólica se compone de una serie de líneas paralelas, algunas de ellas meandriformes, sin que hasta el momento se hayan podido definir representaciones reconocibles. Aunque el conjunto de surcos se caracteriza por su aparente incoherencia formal, sin que parezca seguir algún patrón concreto, los trazos de Drólica aparecen con frecuencia agrupados en número de tres.



Fig. 2. Trazos incisos en el techo de la cueva Drólica, en la proximidad de un conjunto de pequeñas estalactitas.

Esta ausencia de figuraciones concretas es común en otras cavidades, lo que les ha valido su definición como *trazos indeterminados*, *ininteligibles* o *desorganizados* (LORBLANCHET, 1993), e incluso términos de carácter despectivo como el de *trazos parásitos*, empleado por Breuil, mientras que BRÉZILLON (1984) los califica de *frustrés*. En el caso de Drólica, es precisamente la sinuosidad de los trazos lo que nos hace suponer un origen antrópico para estos grabados, aunque no podemos descartar que la existencia previa de algún arañazo de oso motivara la realización de los trazos digitales por imitación de los primeros. No obstante, la total ausencia de marcas atribuibles a la acción de estos plantígrados en el resto de la cueva, así como la ubicación de las líneas incisas en una zona restringida y concreta el techo, son hechos que sugieren el origen humano del conjunto.

Las líneas, sin ser excesivamente largas, tienen un trazo relativamente ancho de unos 10-15 mm, mientras que la sección se define como *sección en pila*, es decir, en U con el fondo cóncavo (BARRIÈRE, CARAYON, ABADIE y GALOFRÉ, 1986; SANCHIDRIÁN,



Fig. 3. Otra vista de los trazos de la cueva Drólica, en la que se observa la distribución entrelazada y aparentemente caótica de las incisiones.

2001). La concentración de líneas es tal que muchas de ellas se superponen a otras, lo que unido a la inexistencia de figuraciones reconocibles ofrece una impresión de caos escénico u *horror vacui*.

La zona en la que se realizaron estas incisiones se encuentra más o menos delimitada por formaciones estalagmíticas y en buena parte de la superficie una delgada capa de calcita blanca recubre los trazos. Este es un aspecto que podría aportar datos interesantes si se efectuara una datación por termoluminiscencia de la capa de calcita depositada, tal y como se está realizando en distintas cuevas cantábricas, como Arco y Pondra, bajo la dirección de C. González Sainz. Con esto se podría conocer, siquiera de forma aproximativa, la antigüedad de los trazos estudiados.

Resulta interesante destacar que parte de las líneas incisas se encuentran en una zona del techo que presenta una oquedad marcada, lo que nos hace pensar en una posible disposición voluntaria de los trazos asociados a este accidente natural.

Ya se ha comentado que la ausencia de figuraciones reconocibles, sin ser exclusiva, resulta común para este tipo de representaciones. Así lo podemos constatar en la cueva del Forcón, donde solo se describen alineaciones de trazos digitales, en su mayoría paralelos y verticales, que comparten además una ubicación de las incisiones análoga a la de Drólica, al encontrarse en la zona más profunda de la cueva.

En la caverna de Rouffignac existen trazos de este tipo en casi todas las salas con decoración parietal. Incluso se puede encontrar una superficie de casi 200 m² con representaciones del tipo que analizamos, denominada *plafond aux serpents* (BARRIÈRE, 1983). Una concentración similar podemos encontrar tam-

bién la cueva de Pech-Merle (BREUIL, 1952). No obstante, la singularidad decorativa de estas dos cavernas contiene también bellas figuraciones reconocibles de serpentiformes, animales, tectiformes, e incluso una representación femenina en Pech-Merle (BARRIÈRE, 1982 y 1993; BREUIL, 1952: 267-273).

En Dróllica merece destacarse que a unos 90 m de la entrada, en la pared izquierda, existe un pequeño trazo negro (fig. 1), probablemente realizado con carbón, a juzgar por los restos de madera quemada que se distribuyen por determinados puntos del suelo de la cueva. No obstante, resulta inviable, por el momento, otorgar una cronología, siquiera relativa, para esta representación.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN

La técnica empleada en la realización del conjunto que nos ocupa ha sido clasificada tradicionalmente dentro del modelado (SANCHIDRIÁN, 2001: 208-210) o del grabado, aunque para algunos autores se hace necesario establecer una clara diferenciación entre ambos, y lo enmarcan únicamente en la segunda categoría (FÉRUGLIO, 1993). En ese sentido, consideramos que resulta interesante mantener una distinción entre el grabado y la incisión en lo que implica directamente a los trazos *indeterminados*. Así, mientras que el grabado se caracteriza por la pérdida de material en la ejecución de la figuración, la incisión, ya sea con el dedo o con algún otro instrumento de punta roma, produce una modificación del soporte o superficie sin que exista pérdida de sustancia.

Es conveniente también definir el tipo de soporte sobre el que se ha realizado la obra, ya que en parte ayuda a definir la técnica empleada. De este modo el grabado se define como tal por realizarse sobre soporte duro. Cuando por el contrario, el soporte sobre el que se ejecuta la obra es blando, ya sea por estar recubierto por una capa de arcilla o de limo o por la descomposición de la propia roca, se puede emplear la incisión como técnica de realización. Debido a que con la incisión no se pierde materia, se puede determinar el orden de ejecución de las figuraciones, ya que en la parte final del trazado se acumula la sustancia blanda arrastrada en el proceso de realización.

Generalmente se considera que este tipo de trazos se realizaron con los dedos (índice y corazón fundamentalmente), o bien con diferentes instrumentos de punta roma. A este respecto merece la pena desta-

car que en los estudios del abate Breuil, quien siempre consideró a este tipo de representaciones como secundarias, aparecen referencias al empleo de algún tipo de útil dentado (*à plusieurs dents*) (BREUIL, 1952: 45), y se menciona el uso de un «instrumento tridente» en la realización de una serie de entrelazados en el friso caído de la Gran Galería de Altamira (ALCALDE DEL RÍO, BREUIL y SIERRA, 1911), aunque bien podría reducirse al uso de varios dedos en la realización de dichos trazos. Por tanto, no consideramos conveniente emplear el término de *grabados* para referirnos a este tipo de representaciones, sino que preferimos el de *incisión*, término que empleara el abate Breuil, o *modelado*, según SANCHIDRIÁN (2001: 208), quien también los ha clasificado en algún momento como *grabados sobre soporte blando*.

EJEMPLOS, TEMÁTICA Y CRONOLOGÍA

Ya en los primeros estudios de cuevas con arte rupestre se pone de manifiesto la relativa abundancia de este tipo de representaciones, de manera que en *Les cavernes de la région cantabrique* se subraya el hecho de que estos «dessins archaïques et traces sur l'argile» no son casos aislados, ya que se encuentran en Altamira, Hornos de la Peña, Combarrelles, Gargas, La Vache... (ALCALDE DEL RÍO, BREUIL y SIERRA, 1911: 198-200). A pesar de que la temática que encontramos en la cueva Dróllica se reduce a meras líneas meandriformes, en ocasiones entrelazadas, tal y como aparecen en otras cuevas (Pasiega, Chimeneas, Monedas, Castillo, Altamira, Hornos de la Peña, Altxerri, Chufín, El Forcón, Lascaux, Rouffignac, Niaux, Gargas, Montespan, Arcy-sur-Cure, Pergouset, Roucadour, Font-de-Gaume, La Baume Latrone, Labastide, Pair-non-Pair, Chabot...), lo cierto es que no resultan extrañas las figuraciones reconocibles ejecutadas con esta técnica. Así, podemos citar la cabeza de bóvido de Altamira, el sarrío de Chimeneas, los peces grabados de Niaux, el saiga, los tectiformes y las serpientes de Rouffignac, el rebeco de la Grotte du Ker de Massat, el mamut de Arcy sur Cure, las representaciones femeninas de Cussac y Pech-Merle y el megaceros de esta última, entre otros (BARRIÈRE, 1990; CARTAILHAC y BREUIL, 1910; ROUSSOT, 1997). De entre los contemplados, los conjuntos más espectaculares los encontramos en las cavernas francesas de Rouffignac y Pech-Merle.

El estudio de este tipo de representaciones ha generado un amplio debate acerca de su cronología.

Así, investigadores de la talla de Breuil, Obermaier, Alcalde del Río, y más tarde Zervos, pensaban en un origen antiguo (ciclo Auriñaco-Perigordense de Breuil) para estos trazados, basándose esencialmente en la tosquedad de la técnica y del estilo de lo representado. Con el tiempo se ha tendido a ver un desarrollo de los *diseños digitales* a lo largo de todo el Paleolítico superior, de manera que para Leroi-Gourhan la ordenación de Breuil en dos ciclos para los grabados (clasificando dentro del más antiguo los diseños digitales o trazos largos sobre arcilla) estaría lejos de ser convincente, y concluye que sería probable que los trazos digitales, en sentido amplio, no respondieran a una situación cronológica particularmente antigua y se encontraran en todas las épocas en que estuviera vigente el arte rupestre parietal.

La existencia de estos trazos indeterminados en momentos posteriores al Auriñaciense es patente en muchos casos, como el de la preciosa cabeza de sarrío de Chimeneas, clasificable en un momento final del Solutrense cantábrico (*ca.* 15 000 BC), o como se deduce de las asociaciones de estos trazos con representaciones que estilísticamente se clasifican en el Magdaleniense. Así ocurre en Rouffignac, donde diferentes serpentiformes se superponen a un mamut grabado, o en Altamira, en donde existe una cabeza de bóvido realizada con los dedos sobre la arcilla blanda y que se debe enmarcar en el momento, relativamente corto, en el que se decoró la cueva (Magdaleniense III cantábrico).

En la cueva de La Griega encontramos un buen paralelo, si bien la profusión decorativa y la existencia de elementos figurativos en esta ventaja en gran medida al panel de Drólica. El excelente trabajo realizado por CORCHÓN (1997) sobre este conjunto segoviano pone de manifiesto la existencia de *macaronis* en la citada cueva. Muchos de estos pertenecen a una cronología holocena, aunque en tres espacios concretos se podría considerar un momento paleolítico en su ejecución. Es el caso de los sectores III, V y VI del techo de la Gran Sala, donde encontramos representaciones digitales meandriformes, en dos casos asociados a otras representaciones: una cabeza de caballo con crinera en escalón en el sector VI y un posible herbívoro, tal vez otro équido, en el sector V. Así, aunque el conjunto mayoritario de grabados y trazos digitales responde a representaciones de carácter esquemático (retículas, ideomorfos lineales, ovales, fusiformes, curvilíneos...), resulta probable la existencia de algunas series digitales paleolíticas. Merece ser destacado que en algún caso los trazos grabados se disponen en función de cazoletas o concavidades

naturales, como parece ocurrir en Drólica. Sin embargo, la disposición de estos en La Griega (dentro de las oquedades, formas radiadas...) difiere de la que apreciamos para la cueva oscense. A pesar de todo, pensamos que es un dato a tener en cuenta.

Sin la existencia de elementos asociados a los trazos no resulta posible establecer una cronología relativa para los mismos. En algún caso se han constatado ocupaciones de cronología postpaleolítica, como en la mencionada cueva de La Griega en Segovia, o de la Edad del Bronce, como ocurre en la cueva de Kaite, en Ojo Guareña, Burgos (URIBARRI, 1973)². Recientes estudios llevados a cabo en la cueva de Los Canes por González Sainz en la costa cantábrica ponen de manifiesto la existencia de conjuntos de trazos digitales indeterminados en cuevas con niveles de ocupación mesolítica, lo que le lleva a encuadrar la ejecución de esos trazos en momentos posteriores al Paleolítico superior. Pese a lo expuesto, lo cierto es que esta técnica, e incluso la confusa temática a partir de meros trazados lineales, se relaciona esencialmente con cuevas de ocupación paleolítica.

Este hecho, unido a la relativa importancia ocupacional paleolítica en el territorio cercano a la cueva Drólica, hace viable suponer para sus manifestaciones rupestres una hipotética cronología paleolítica, que la continuación de las investigaciones ayudará a confirmar o desechar. Recordemos de nuevo la relativa cercanía de yacimientos con niveles del Paleolítico superior como Chaves, Forcas I y Cova Alonsé, o la recuperación de algunos materiales de esta cronología al pie de los grabados de la Fuente del Trucho por Utrilla, además de este conjunto rupestre en sí, o los trazos del Forcón.

Sin duda, un estudio en profundidad de estas incisiones, así como la realización de los previstos nuevos sondeos arqueológicos en extensión en la propia cueva, nos permitirá en un futuro extraer nuevas conclusiones acerca de su origen.

INTERPRETACIÓN Y SIGNIFICACIÓN

La cuestión relativa a la interpretación está siempre sujeta a debate. El proceso más o menos objetivo de descripción y definición de las represen-

² En esta cueva, como manifiesta el autor, las representaciones más antiguas se corresponderían con los trazos digitales, que en este caso deberían adscribirse a una cronología paleolítica al encontrarse infrapuestos a figuras de carácter naturalista que se atribuyen a una fase tardía del Paleolítico.

taciones artísticas deja paso a la delicada tarea de extraer conclusiones y establecer criterios interpretativos. Estos, naturalmente, varían en función de la época y del propio investigador.

Ya hemos avanzado que el carácter tosco de la ejecución y el estilo de las representaciones analizadas hizo que los primeros estudios les otorgaran una cronología antigua que se asociaba a teorías explicativas relacionadas con ideas simplistas y estereotipadas de la mentalidad prehistórica. Bajo esta perspectiva, los trazos indeterminados serían considerados como precursores del arte, una de las primeras manifestaciones artísticas, tal vez como imitación de los zarpazos de osos en las paredes de las cuevas, tal y como han apuntado ZERVOS (1959: 90) o el propio Breuil (BREUIL y OBERMAIER, 1935) en algún momento. La relación entre estos trazos animales y determinadas figuraciones humanas se pone de manifiesto en la Galérie du Combel en Pech-Merle, donde aparecen zarpazos de osos asociados a manos humanas pintadas en rojo, tal vez en un intento de mimetismo o de asociación voluntaria, tal como apunta LORBLANCHET (1999: 15), quien recoge otros signos indeterminados grabados en la cueva de Aldène, asociados nuevamente a zarpazos de osos.

No obstante, este tipo de asociación no aparece en la cueva Dróllica ya que, como hemos apuntado con anterioridad, las incisiones se encuentran en el techo, y no en la pared, y el surco de las mismas (en U) no se corresponde con el dejado por los arañazos de un plantígrado.

Otra interpretación surgida a principios del siglo XX es la que otorga a este tipo de representación un origen infantil. Para LUQUET (1926) serían los niños quienes, imitando los motivos artísticos mobiliarios confeccionados por los adultos, llevarían a cabo sobre la arcilla blanda de las cuevas trazos o incisiones indeterminadas. Bien es cierto que el autor consideraba que no todas las representaciones de este tipo serían obra de niños, de manera que pensaba también en un significado relativo a la caza. Probablemente imbuido por las creencias de la época que le tocó vivir, Luquet consideró las huellas y arañazos de osos como el *objeto* a imitar por parte de las gentes prehistóricas, tal vez como parte de un pretendido culto al oso defendido también por otros autores, como MARINGER (1989).

Sin embargo, la definición como *arte infantil* no cayó en saco roto, y posteriormente sería adoptada por FREEMAN (1987), para quien algunas representaciones y técnicas empleadas en la realización de los trazos indeterminados podrían compararse, al menos

en apariencia, a los garabatos de un niño. Gradualmente el galimatías dejaría paso a representaciones y formas reconocibles. No obstante, el propio Freeman apunta con acierto al hecho de que este tipo de representaciones se clasifica dentro de las *ideas universales*, presentes en todo momento y en todas las partes, también entre los adultos de todo el mundo.

Con las teorías estructuralistas de LAMING-EMPERAIRE (1962) y LEROI-GOURHAN (1984: 250-252) entraron en consideración otros tipos de motivaciones, de manera que estos trazos fueron conceptuados (tal y como había sugerido Breuil) como *elementos artísticos funcionales*, no figurativos o reconocibles pero, sin duda, con un significado concreto para sus creadores. Quizás, como apunta Leroi-Gourhan, estas representaciones contendrían trazos animales disimulados voluntariamente por la maraña de líneas, lo que podría ser interpretado como un borrado premeditado de las figuraciones anteriores, en una especie de *damnatio memoriae*. Sin embargo, existen paneles en los que no parece haber existido representación reconocible alguna.

Teorías más recientes, como la neuropsicológica, han intentado explicar este fenómeno a partir del estado alterado de la conciencia humana. Las ya clásicas ideas acerca del origen chamánico del arte de los bosquimanos san de LEWIS-WILLIAMS (1987) caminan de la mano de las esgrimidas por el propio Lewis-Williams y Clottes para el arte rupestre paleolítico (CLOTES y LEWIS-WILLIAMS, 2001). Para estos autores los trazos sinuosos representarían el primer estado de trance del chamán, su voluntad de «contactar con el poder de los espíritus en el mundo subterráneo», aunque Clottes precisa que este tipo de representaciones habrían sido realizadas por no iniciados que participarían en el ritual.

CHOLLOT-VARAGNAC (1980: 15) se encuentra cerca de esta idea ya que, después de descartar por completo la decoración *infantil* como origen del primer arte, considera que «le figuratif sera une solution de facilité favorisant par les images d'un naturalisme intense la concentration psychique du chamane, nécessaire dans les rites magiques de préhesion sur l'animal».

Para BARRIÈRE (1983: 330), al menos en Rouffignac, las líneas meandriformes se interpretan como serpientes, un animal que define como *ctónico* y que relaciona con las fuerzas subterráneas, otorgándole un significado de muerte y maldad, como un elemento contrapuesto y complementario al mamut, símbolo del poder vital, con el que aparece asociado en la cueva.

CONCLUSIONES

En suma, y de forma provisional, con las reservas propias de no haber concluido un estudio integral del conjunto, podemos extraer una serie de observaciones:

- Parece evidente el origen antrópico de las incisiones.
- La temática y la técnica guardan estrecha relación con manifestaciones paleolíticas cantábricas y francesas, si bien no podemos asignar una cronología definitiva para los trazos que presentamos.
- La presencia de dichos trazos, junto a uno negro pintado, abre la posibilidad de que existan otros elementos artísticos en la cavidad.
- Se hace necesario un amplio estudio de las incisiones, así como un sondeo arqueológico amplio que permita constatar o desechar la presencia de niveles de ocupación.
- La relativa cercanía de la cueva de El Forcón, con representaciones del mismo tipo, así como la presencia de manifestaciones artísticas paleolíticas en la zona (Fuente del Trucho), subraya la importancia de este hallazgo.

Huesca-Zaragoza, junio de 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE DEL RÍO, H.; BREUIL, H., y SIERRA, L. (1911). *Les cavernes de la région cantabrique*. Imprimerie V^e. A. Chêne. Mónaco.
- BARRIÈRE, C. (1982). *L'art pariétal de Rouffignac*. Picard. París.
- BARRIÈRE, C. (1983). Le thème du serpent à Rouffignac. *Prehistoric Art and Religion. Valcamonica Symposium '79*, pp. 323-330.
- BARRIÈRE, C. (1990). *L'art pariétal du Ker de Masat*. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse.
- BARRIÈRE, C. (1993). Les reptiles. En GRAPP, *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes*, pp. 191-192.
- BARRIÈRE, C.; CARAYON, M.; ABADIE, M., y GALOFRÉ, M. (1986). *Lexique d'art préhistorique. Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique XXVIII*, pp. 163-208. Toulouse.
- BREUIL, H. (1952). *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Centre d'Études et de Documentation Préhistorique. París.
- BREUIL, H., y OBERMAIER, H. (1935). *The cave of Altamira at Santillana del Mar, Spain*. Madrid.
- BRÉZILLON, M. (1984). Le Paléolithique supérieur et l'art pariétal paléolithique. En AA VV. *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, pp. 25-39. Ministère de la Culture. París.
- CARTAILHAC, E., y BREUIL, H. (1910). Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes. *L'Anthropologie XXI*, pp. 129-150.
- CASADO, P. (1983). Los grabados de la cueva de El Forcón. *Bolskan I*, pp. 183-192.
- CLOTTE, J. (2001). Paleolithic art in France. *Adoranten. Srskrift. Scandinavian Society for Prehistoric Art*, pp. 5-19.
- CLOTTE, J., y LEWIS-WILLIAMS, J. D. (2001). *Los chamanes de la prehistoria*. Ariel. Barcelona.
- CORCHÓN, M.^a S. (1997). La cueva de La Griega de Pedraza (Segovia). *Arqueología en Castilla y León 3*, pp. 148-149. Junta de Castilla y León. Zamora.
- CHOLLOT-VARAGNAC, M. (1980). *Les origines du graphisme symbolique. Essai d'analyse des écritures primitives en Préhistoire*. Fondation Singer-Polignac. París.
- FÉRUGLIO, V. (1993). La gravure. En GRAPP. *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes*, pp. 265-274.
- FREEMAN, L. G. (1987). Meanders on the byways of palaeolithic art. En FREEMAN, L. G.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.; BERNALDO DE QUIRÓS, F. y OGDEN, J. *Altamira revisited and other essays on early art*, pp. 15-66. Institute for Prehistoric Investigations / Centro de Investigación y Museo de Altamira. Chicago / Santander.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962). *Signification de l'art rupestre paléolithique*. A. et J. Picard. París.
- LEROI-GOURHAN, A. (1984). *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Istmo. Madrid.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1987). A dream of eland: an unexplored component of San shamanism and rock art. *World Archaeology 19 (2)*, pp.165-177.
- LORBLANCHET, M. (1993). Les tracés indéterminés. En GRAPP. *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes*, pp. 235-241
- LORBLANCHET, M. (1999). *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique*. Errance. París.
- LUQUET, G.-H. (1926). *L'art et la religion des hommes fossiles*. París.
- MARINGER, J. (1989). *Los dioses de la Prehistoria*. Destino. Barcelona.
- MONTES, L. (2002). El abrigo epipaleolítico de Peña 14 (Biel, Zaragoza). Excavaciones 1999 y 2000. *Salduie 2*, pp. 291-306.

- MONTES, L., y DOMINGO, R. (2002). Epipaleolítico y Neolítico en las Sierras Exteriores de Aragón. Prospecciones, sondeos y excavaciones. 2001. *Salduie* 2, pp. 323-336.
- MONTES, L.; CUCHÍ, J. A., y DOMINGO R. (2004). Epipaleolítico y Neolítico en las Sierras Prepirenaicas de Aragón. Prospecciones y sondeos 1998-2001. *Bolskan* 17 (2000), pp. 87-124.
- ROUSSOT, A. (1997). *L'art préhistorique*. Sud Ouest Université. Luçon.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (2001). *Manual de arte prehistórico*. Ariel Prehistoria. Barcelona.
- URIBARRI, J. L. (1973). El arte rupestre de Ojo Guareña, la cueva de Kaite. *Trabajos de Prehistoria* 30, pp. 69-120. Madrid.
- ZERVOS, C. (1959). *L'art de l'époque du renne en France*. Cahiers d'Art. París.