

# El fenómeno de la esquematización en el núcleo rupestre de Albarracín (Teruel)

FERNANDO PIÑÓN VARELA

A lo largo de la dilatada trayectoria teórico-interpretativa del Arte Levantino, el núcleo rupestre de Albarracín ha venido siendo obligado punto de referencia a la hora de argumentar la contextualización cultural, la periodificación y, sobre todo, el origen de este complejo figurativo. En la actualidad se conocen un total de 208 motivos conservados en 18 abrigos. Su catalogación evidencia un marcado predominio de las representaciones zoomorfas (119 = 57,2 %) respecto al menor porcentaje de antropomorfos (66 = 31,7 %), registrándose asimismo un motivo fitomorfo y ocho representaciones simbólicas (3,8 %), junto a algunos restos pictóricos muy deteriorados<sup>1</sup>.

Todos ellos constituyen un amplio espectro morfosomático en el que, a partir de un riguroso análisis de las proporciones e iconografías, resultan definidas una serie de categorías cuya formulación abarca desde el naturalismo estricto hasta la abstracción simbólica y la esquematización<sup>2</sup>.

En lo que a cronología relativa se refiere, la lectura de las superposiciones y repintados delata la presencia de dos «etapas» o momentos en los que aparecen conjugados una serie de aspectos de orden fundamentalmente técnico, estilístico y cromático, con una concreta especificidad particularmente caracterizada en las distintas series que señalan las distintas utilidades de cada abrigo<sup>3</sup>.

La primera de ellas engloba la totalidad de las representaciones existentes en los Toros del Prado

del Navazo, la Cocinilla del Obispo, la Cerrada del Tío Jorge y la Ceja de Pierzarrodilla, advirtiéndose a lo largo de su desarrollo cómo de la inicial representación de bóvidos —de diferentes tamaños—, équidos y antropomorfos —uno de ellos trazado esquemáticamente—, se tiende de manera progresiva, a la exclusiva figuración de grandes y majestuosas siluetas de toros.

Por su parte, la etapa II, definida en la estación de los Toros del Barranco de las Olivanas, muestra un peculiar desarrollo al que resultan adscritos la mayor parte de los motivos albergados, tanto en las estaciones del Camino del Arrastradero y el vecino abrigo del Arquero de los Callejones Cerrados, como en los abrigos de «Las Tajadas» de Bezas. En ella se observa una profunda solución de continuidad entre las fases que la integran. Así la fauna representada, la cuantía de superposiciones y repintados, el mantenimiento de cierta concepción escénica en la situación y disposición de las figuras y el amplio abanico morfosomático registrado. A ello ha de añadirse la cíclica alternancia en el uso de los pigmentos y la valoración del trazo, primero empleado para circunscribir o perfilar las anatomías y, finalmente, para modelar el interior de las siluetas animales a fin de conferirles cierta tridimensionalidad, entre otros aspectos<sup>4</sup>.

En los grupos anteriormente mencionados, genéricamente naturalistas, la figura humana muestra respecto a la animal un mayor dinamismo, fruto de

<sup>1</sup> PIÑÓN VARELA, F.: *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Monografía n.º 6. Santander, 1982, 243 pp.

<sup>2</sup> PIÑÓN VARELA, F.: *El núcleo rupestre de Albarracín*. «Rev. de Arqueología», año II, n.º 8. Madrid, 1981, pp. 6-11.

<sup>3</sup> PIÑÓN VARELA, F.: *Superposiciones y repintados en la Serranía de Albarracín: Elementos para el establecimiento de una cronología relativa*. «Altamira Symposium», Madrid, 1981, pp. 411-425.

<sup>4</sup> PIÑÓN VARELA, F.: *Op. cit.*, 1982, pp. 152-166 y 174-176.

una más flexible ejecución, resultando por lo común caracterizada con distintos tocados (plumas, cornamentas animales, orejetas, etc.), y por aparecer portando diversos útiles, especialmente arcos de variada tipología. La más amplia representación de zoomorfos suele constituir el centro de la actividad humana, testimoniando un simbolismo de carácter económico en relación con la caza (Navazo, Olivanas, etc.), que haya consonancia no sólo con la distribución geográfica de los abrigos, constituyendo una serie de agrupaciones en función a su condición de oteros o puestos de caza, sino también en relación a una serie de personajes caracterizados por presentar sobre sus cabezas cornamentas animales, expresando un intento de impetración propio de la esfera cultural de estos grupos humanos, como también revela la porcentual correspondencia mantenida entre las representaciones de bóvidos —en relación a otras especies— y el paralelo predominio de personajes tocados con bucráneos, respecto a otros atributos.

Conjuntos como la cueva de Doña Clotilde, el Barranco del Pajarejo o la covacha de las Figuras Amarillas<sup>5</sup>, al margen de la secuencia descrita, por carecer de superposiciones que objetivamente permitan su adscripción, muestran cierto contraste tanto en su formulación estilística como en su contenido e, incluso, entre otros aspectos, en su propio emplazamiento, extraño al sentido estratégico de los anteriores.

A ello acompaña una sensible potenciación del elemento humano dentro de una profunda concepción narrativa de los temas. Así los motivos de factura tosca, dispuestos en relación al personaje de tipo estilizado leptosomático tocado con cuernos de cérvido del Barranco del Pajarejo, articulando una compleja escena con dos núcleos compositivos en los que se dan cita el mimo, la danza, la simbología masculina y femenina y un posible rito zoolátrico vinculado a connotaciones de tipo agrario, con paralelos iconográficos en el grupo de la Paridera de las Tajadas. Este mismo sentido es el que preside la disposición de los antropomorfos de la covacha de las Figuras Amarillas, donde ya se documenta una abstracción condensatoria de la anatomía de acuerdo a un planteamiento basado en el esquema.

Es en la cueva de Doña Clotilde donde se conservan una serie de interesantes representaciones de orden figurativo y simbólico, pintadas con arreglo a distintos planteamientos morfosomáticos en diversos momentos como argumentan las dos superposiciones analizadas. Desde una perspectiva iconográfica, el conjunto lo integran un árbol, tres signos ancoriformes, trece zoomorfos y veintiún personajes antropomorfos, además de algunos trazos imprecisos. Si la figuración de animales no supone una gran diversidad estilística —aunque sí de especies—, destacando por su rareza la representación de una serpiente y, sobre todo, la del expresivo zorro asaeteado dispuesto boca arriba, el análisis de los antropomorfos comporta una serie de rasgos de índole morfosomática que, objetivamente, impiden su conceptualización como plenamente esquemáticos.

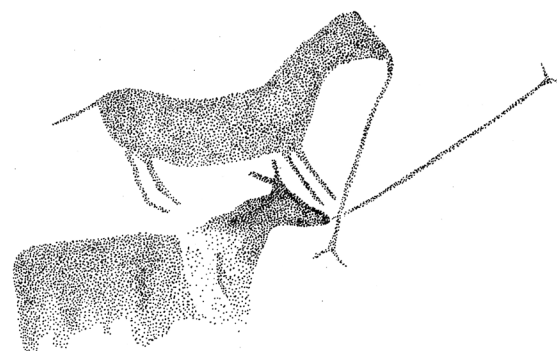
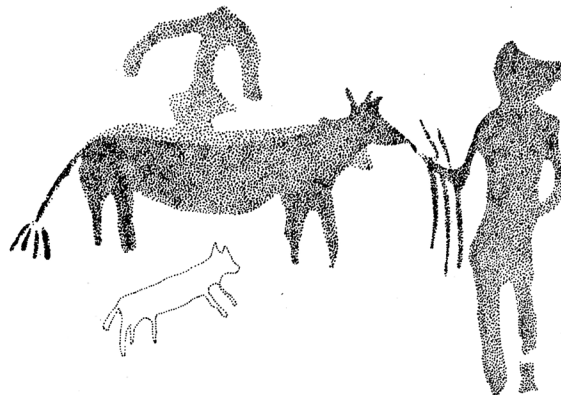


FIG. 1. Superposiciones de la Cueva de Doña Clotilde (arriba). Grupo central de équidos del panel del Tío Campano (abajo)

<sup>5</sup> PIÑÓN VARELA, F.: *Dos nuevos grupos con pinturas rupestres en la Serranía de Albaracín (Teruel)*. «Teruel», n.º 66, 1981, pp. 75-86.

Según su proporción y disposición, definen una serie de agrupaciones. Una de ellas la integran los tres personajes siluetados en el ángulo inferior derecho del panel con pigmentos intensamente anaranjados, lo que ópticamente contribuye a acentuar sus formas gruesas y compactas, trazadas de acuerdo a un planteamiento en «T» que, si en dos casos configura un arqueamiento de los brazos sobre la cadera, en el tercero éstos describen una «M», quedando por tanto señalada la posible relación mantenida por éstos (Subgrupo A<sub>1</sub>) con los tres ancoriformes mencionados. Un segundo conjunto reúne los diez personajes trazados con pigmentos pardo-rojizos apagados, de acuerdo a un esquema figurativo axial coadyuvante de su disposición frontal (Subgrupo A<sub>2</sub>), estrechamente vinculado a la concepción figurativa mantenida por una serie de pequeñas representaciones humanas, curiosamente indicadas de perfil (Subgrupo A<sub>3</sub>).

Pese a esta tendencia hacia la simplificación anatómica continúan indicándose ciertas partes como la cabeza, los pies, el vientre, etc., a lo que acompaña análogo sentido descriptivo de aquellos elementos no esenciales al motivo (tocados, armas, etc.) más por su reiteración adjetivantes de su identidad y, por tanto, significativos no sólo en el marco particular al abrigo sino también en el contexto iconográfico comarcal. Tal es el caso, por ejemplo, de los apéndices horizontales señalados sobre las cabezas del subgrupo A<sub>2</sub>, claramente parangonables al personaje blanquecino del abrigo del Medio Caballo, los faldellines de los componentes del subgrupo A<sub>3</sub>, semejantes a los de las microfigurillas de los Toros del Barranco de las Olivanas y, sobre todo, a los de las Figuras Amarillas donde, además, apreciamos un tocado de orejetas similar al personaje que centra el panel de la Paridera de las Tajadas y, por tanto, en relación con una de las figuras de tipo compacto del subgrupo A<sub>1</sub> de Doña Clotilde.

Ahora bien, donde este trasfondo, común a todos estos grupos, aflora con mayor nitidez es a través de la figuración de distintas cornamentas animales coronando —o enmascarando— una serie de personajes así sustantivados respecto a los que les acompañan, delatando un consciente intento de apropiación del significado que para los artífices de

estas pinturas supusiera la figura animal. En este sentido, el personaje coronado con una cornamenta de bóvido perteneciente al subgrupo A<sub>2</sub> muestra una vinculación iconográfica no sólo con la pequeña figurita sexuada que sostiene un atributo similar en el abrigo de las Figuras Diversas, sino también con un extraño personaje enmascarado de los Toros del Barranco de las Olivanas. Dentro de este mismo ámbito se encuadra la escueta representación de uno de los individuos del subgrupo A<sub>3</sub> con un doble tocado conformado por cuernos de cáprido —único caso en este núcleo— y plumas, en estrecha relación con el personaje ithifálico del Barranco del Pajarejo —asociada a una figura con cuernos de cérvido— y con uno de los arqueros del techo de la covacha del Medio Caballo adornado con cuatro plumas.

La cronología relativa de este conjunto resulta caracterizada por dos superposiciones<sup>6</sup>. Una de ellas consta de siete figuras ordenadas en seis series distintas, atestiguando la ejecución del subgrupo de antropomorfos A<sub>2</sub> —y del motivo arbóreo— en un momento inicial tras el que se siluetearían dos cuadrúpedos similares al équido que vinculado a un signo ancoriforme, aparece infrapuesto al grupo de domesticación que centra el panel. Ello proporciona la evidencia no sólo de la contemporaneidad de un arte de tipo conceptual y otro de carácter figurativo (signo ancoriforme-équido), sino también de la posterioridad de la formulación naturalista de aspecto tosco-compacto, básicamente descriptiva del modelo —como revela el «peinado» de la cola del équido o las tres varas y el roncal que porta el personaje— perceptible en el grupo de domesticación, en relación al diseño conceptual y simbólico propio del ancoriforme y, en definitiva, de la significativa reiteración temática y compositiva de la asociación hombre-caballo.

En este sentido, el asunto desarrollado en el próximo abrigo del Tío Campano<sup>7</sup>, al tiempo que viene a enriquecer el repertorio iconográfico de esta zona —estrechando su relación con núcleos geográficamente inmediatos—, traduce una serie de aspectos con una clara proyección dentro del ámbito particular a este núcleo, permitiendo afianzar la vinculación de los grupos anteriormente menciona-

<sup>6</sup> PIÑÓN VARELA, F.: *Op. cit.*, 1982, pp. 105-122.

<sup>7</sup> PIÑÓN VARELA, F.: *El abrigo del Tío Campano (Albarracín, Teruel)*, en «Homenaje al prof. Martín Almagro Basch», vol. I. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983, pp. 371-384

dos con los que definen la secuencia evolutiva descrita. En él se conserva, junto a los restos muy deteriorados de un animal, dos interesantes representaciones de cérvido en las que a un tosco tratamiento naturalista del cuerpo se suma el convencional trazado de las cornamentas, sujetas a un esquema axial en torno al cual se distribuyen paralela y colateralmente los candiles. Rodeados por éstos se pintaron dos équidos de cuya boca surgen sendos apéndices rectos y terminados en una bifurcación. Su interés, por tanto, reside en la tensa actitud con que fueron captados, rehusando quizá permanecer atados, delatando su condición salvaje y ratificando, de nuevo, la presencia —aunque de modo implícito— del elemento humano. Ahora bien, aun cuando dicha asociación, ya señalada en la cueva de Doña Clotilde, se advierta en el techo de la covacha del abrigo del Medio Caballo y, en un grado difícil de precisar, en el panel de los Dos Caballos, ambos en el Camino del Arrastradero, el asunto del Tío Campano reviste particular significación, no sólo porque en él aparecen relacionadas compositivamente dos especies animales, sino por contextualizar el desarrollo de una actividad humana referida a la captura de équidos dentro del ámbito estilístico definido por las figuras de cérvido, en el que resulta claramente perceptible la convivencia de los usos representativos básicamente descriptivos del motivo, propios de la tendencia naturalista, con el planteamiento arquetípico y convencional de sus cornamentas, trazadas con arreglo a un esquema axial. Todo ello, en definitiva, permite encuadrar su ejecución en un momento intermedio a la de los motivos que dan nombre al abrigo de los Dos Caballos, trasunto de la etapa II, y el grupo de Doña Clotilde.

Esta secuencia halla proyección dentro de la ya nutrida serie de escenas en las que se verifica la relación hombre-caballo, resultando factible la paralelización del asunto representado en la covacha del Tío Campano con el de Selva Pascuala en la Serra-

nía de Villar del Humo, Cuenca, perfilando un horizonte distinto al protagonizado por el grupo de domesticación de la cueva de Doña Clotilde. El primero ha sido valorado en dos sentidos. Mientras que para Hernández Pacheco<sup>8</sup> y M. Almagro<sup>9</sup>, entre otros<sup>10</sup> supondría la domesticación de un animal, para J. Camón Aznar<sup>11</sup> y A. Beltrán<sup>12</sup> documentaría la «caza a lazo» de un équido, opinión compartida por E. Ripoll, quien, como Camón, subraya la participación temática y compositiva de las restantes tres figuras de équidos considerándolas como parte de la manada que huye<sup>13</sup>. Entre ambas consideraciones habría que situar la opinión de F. Jordá<sup>14</sup>.

Por otra parte, la cueva de Doña Clotilde mostraría el animal ya domesticado en compañía de un personaje.

Todo lo expuesto argumenta la efectiva existencia dentro del núcleo rupestre de Albaracín de un proceso tendente hacia la abstracción y simplificación de los motivos.

Este, desde la perspectiva impuesta por las superposiciones y repintados, aflora en distintas ocasiones a lo largo de las fases que jalonan el desarrollo pictórico de esta comarca por lo que, en consecuencia, aun cuando aparezca sensiblemente acentuado en la parcela de los antropomorfos, más que coadyuvar una connotación cronológica concreta se muestra indistintamente asociada a un amplio abanico de categorías morfosomáticas. Igualmente ha de señalarse la inexistencia de relaciones directas entre éstas y las distintas especies representadas, los pigmentos a tal fin empleados o los usos técnico-configurativos utilizados, por lo que resultaría arbitrario cualquier intento de seriación cuyo fundamento se asentase en la exclusiva consideración del estilo, el color o las técnicas como elemento guía.

En la obtenida en este núcleo se documenta la coexistencia de un arte figurativo junto a otro conceptual de tipo simbólico. En el seno del primero, en compañía de la manifestación del modo de expresión naturalista aparece una tendencia a la

<sup>8</sup> HERNÁNDEZ PACHECO, E.: *Prehistoria del Solar Hispano (Orígenes del Arte)*. Madrid, 1959, p. 434.

<sup>9</sup> ALMAGRO BASCH, M.: *Manual de Historia Universal I Prehistoria*. Madrid, 1970, p. 366.

<sup>10</sup> ANATI, E.: *Quelques réflexions sur l'art rupestre d'Europe*. «Bulletin de la Société Préhistorique Française», LVII, 11-12, 1957-1960, pp. 698.

<sup>11</sup> CAMÓN AZNAR, J.: *Las artes y los pueblos de la España primitiva*. Madrid, 1954, p. 383.

<sup>12</sup> BELTRÁN, A.: *Sobre la pintura rupestre levantina de un caballo cazado a lazo en el abrigo de Selva Pascuala, en Villar del Humo (Cuenca)*. «Miscelánea Lacarra», Zaragoza, 1968, pp. 81 y ss.

<sup>13</sup> RIPOLL, E.: *Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. «Simposio Internacional de Arte Rupestre», Barcelona (1966), 1968, p. 177.

<sup>14</sup> JORDÁ, F.: *Formas de vida económica en el arte levantino*. «Zephyrus» XXV, Salamanca, 1974, p. 215.

representación esquemática de los motivos indicados por lo general, frontalmente, como por ejemplo se advierte en el antropomorfo esquemático de los Toros del Prado del Navazo, cuya ejecución paralela a bóvidos, équidos y personajes naturalistas, ha de situarse en la primera utilización de este panel señalando la fase más antigua de la etapa I. Dentro de la esfera propia del arte conceptual deben encuadrarse el trazo angular, dispuesto tras el Arquero Negro del Camino del Arrastradero<sup>15</sup>, y las líneas paralelas interrumpidas que, asociadas a sendos cérvidos captados en análogas actitudes, se conservan en los abrigos de la Paridera de las Tajadas y el Panel Contiguo, por cuanto en ambos casos se trata de signos.

De este modo, si dentro del arte figurativo pueden precisarse cierta diversidad de tendencias, los signos mencionados adquieren una dimensión no sólo dentro del ámbito puramente formal sino en el seno de las temáticas desarrolladas, actuando como elementos adjetivantes del motivo al que acompañan, al que dotan de un particular significado.

Varios son los aspectos que, como he expuesto, impiden una consideración de buena parte de los motivos de la cueva de Doña Clotilde como «plenamente» esquemáticos, argumentando su estrecha vinculación a los restantes abrigos de la Comarca, como ratifica el mantenimiento de ciertas temáticas, singularmente ejemplificadas por los adornos y atributos que caracterizan a algunos de los personajes. En este sentido, considero significativa la asociación ancoriforme-équido sobre la que se representó el grupo de domesticación, explicitando la adecuación de dos modos figurativos y su convivencia dentro de un mismo contexto artístico. En relación a ello han de observarse los asuntos del Tío Campano y, presumiblemente, del abrigo de los Dos Caballos, si bien, la marcada diferenciación técnico-configurativa y temática mantenida entre ambos, impone su adscripción a dos horizontes distintos bien definidos, aun cuando ciertamente hilvanen una secuencia profundamente imbricada dentro de las distintas fases que integran el desarrollo pictórico de este núcleo rupestre.

<sup>15</sup> PIÑÓN VARELA, F.: *Op. cit.*, 1981, pp. 77-80.