



Las pinturas paleolíticas de la cueva de la Fuente del Trucho

(Asque-Colungo, Huesca)

Pilar Utrilla, Manuel Bea y Jorge Angás







Las pinturas paleolíticas de la cueva de la Fuente del Trucho

(Asque-Colungo, Huesca)

Pilar Utrilla, Manuel Bea y Jorge Angás



*Mano del panel XIX,
la primera en ser descubierta.*

A los cinco descubridores de las pinturas de Fuente del Trucho

Teresa Andrés
(Área de Prehistoria, Universidad de Zaragoza)

Vicente Baldellou
(Museo de Huesca)

Pepa Calvo
(Área de Prehistoria en Huesca, Universidad de Zaragoza)

Adolfo Castán
(G.I.E. Peña Guara)

Marian Escribano
(G.I.E. Peña Guara)

UTRILLA MIRANDA, Pilar; BEA MARTÍNEZ, Manuel; ANGÁS PAJAS, Jorge.
Las pinturas paleolíticas de la cueva de la Fuente del Trucho. / Pilar Utrilla Miranda, Manuel
Bea Martínez, Jorge Angás Pajas... (et al.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza,
2025.
480 p., 503 il.; 30 cm.
Monografías arqueológicas. Prehistoria; 59.
ISBN: 979-13-7014-040-3

MONOGRAFÍAS ARQUEOLÓGICAS 59:

Prehistoria

CONSEJO DE REDACCIÓN DE PREHISTORIA:

Director: José M.^a Rodanés.

Vocales: Carlos Mazo, Lourdes Montes, Jesús V. Picazo, Rafael Domingo, Manuel Bea y Aitor Ruiz.

Secretaría Técnica: Marta Alcolea.

CONSEJO CIENTÍFICO ASESOR DE PREHISTORIA:

M^a Teresa Andrés (Universidad de Zaragoza); Ignacio Barandiarán (Universidad del País Vasco); Concepción Blasco (Universidad Autónoma de Madrid); Primitiva Bueno (Universidad de Alcalá de Henares); Margaret Conkey (Universidad de Berkeley); Germán Delibes (Universidad de Valladolid); Antonio Faustino Carvalho (Universidad de Faro); Carole Fritz (Universidad de Toulouse Le Mirail); César González-Sainz (Universidad de Cantabria); Miquel Molist (Universidad Autónoma de Barcelona); Lawrence G. Straus (Universidad de Nuevo México); Pilar Utrilla (Universidad de Zaragoza); Valentín Villaverde (Universidad de Valencia).

CONSEJO DE REDACCIÓN DE ARQUEOLOGÍA:

Director: J. Carlos Sáenz.

Vocales: Paula Uribe, Manuel Medrano y Jorge Angás.

Secretaría Técnica: Lara Íñiguez.

CONSEJO CIENTÍFICO ASESOR DE ARQUEOLOGÍA:

Giulia Baratta (Universidad de Macerata, Italia), Alicia Fernández Díaz (Universidad de Murcia), Isabel García-Fernández (Universidad de Granada), José Luis Jiménez (Universidad de Valencia), Milagros Navarro (Université de Bordeaux), José Carlos Quaresma (NOVA/FSCH-Universidade Nova de Lisboa), Desiderio Vaquerizo (Universidad de Córdoba), María del Mar Zarzalejos (UNED).

INTERCAMBIOS: Marta Alcolea (malcolea@unizar.es)

ISBN: 979-13-7014-040-3

Depósito legal: Z 1551-2025

DISEÑO, MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN:

Gráficas Barbastro.

© Los autores

© Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Universidad de Zaragoza.

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

1.^a edición, 2025

COLABORAN EN LA EDICIÓN:

Gobierno de Aragón, Comarca de Somontano de Barbastro, Parque Cultural del Río Vero, Grupo de investigación P3A Primeros pobladores y Patrimonio Arqueológico y Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura de España.

Impreso en España.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
PRÓLOGO <i>Gloria Pérez García</i>	11
PRESENTACIÓN <i>Pilar Utrilla</i>	13
DATOS GENERALES. <i>Pilar Utrilla y Manuel Bea</i>	15
Introducción	17
Historiografía	31
ESTUDIOS TÉCNICOS	59
3. Microscopía óptica digital. <i>Maria Antonia Zalbidea</i>	61
4. Superposición de grañas en el panel VII: estudio estratigráfico. <i>África Pitarch</i>	67
5. Dataciones por la serie de Urano. <i>Dirk L. Hoffmann, Alistair W. Pike, Marcos García-Diez y Joao Zilhao</i>	77
6. La geomática aplicada a la investigación. <i>Jorge Angás, Carlos Valladares, Jorge Miranda y Manuel Bea</i>	87
CATÁLOGO DE LAS PINTURAS. <i>Pilar Utrilla y Manuel Bea</i>	107
7. Panel I y II	109
8. Panel III	117
9. Panel IV	127
10. Panel V	131
11. Panel VI	137
12. Panel VII	149
13. Panel VIII	185
14. Panel IX	191
15. Panel X	197
16. Panel XI	201
17. Panel XII	203
18. Panel XIII	209
19. Panel XIV	219
20. Panel XV	223
21. Panel XVI	243

22. Panel XVII	245
23. Panel XVIII	247
24. Panel XIX	251
25. Panel XX	255
26. Panel XXI	263
 ESTUDIO ICONOGRÁFICO	 277
27 Los zoomorfos. <i>Pilar Utrilla y Manuel Bea</i>	279
28. Los signos. <i>Pilar Utrilla y Manuel Bea</i>	295
29 Las series de puntos. <i>Pilar Utrilla y Manuel Bea</i>	303
30 Análisis de los signos. <i>Zaray Guerrero</i>	315
31 Las manos. <i>Pilar Utrilla y Manuel Bea</i>	333
32 Las manos como expresión de un lenguaje alternativo de signos. <i>Aritz Irurtzun, Ricardo Etxepare, Carlo Geraci y Giorgia Miotti</i>	367
 LA CRONOLOGÍA	 383
33 Cronología: Valoración estilística de los zoomorfos. <i>Valentín Villaverde, Pilar Utrilla, Manuel Bea y Ana Cantó</i>	385
34 Cronología: Datación, Superposiciones y Fases. <i>Pilar Utrilla y Manuel Bea</i>	399
35 La interpretación del conjunto. <i>Pilar Utrilla</i>	423
 LA FUENTE DEL TRUCHO EN EL PARQUE CULTURAL DEL RÍO VERO	
<i>Mª Nieves Juste Arruga</i>	449
 BIBLIOGRAFÍA	 461

AGRADECIMIENTOS

Justo es agradecer a todas las personas que participaron en la labor de conocer esta cueva singular, ubicada en un lugar que intuimos como sagrado:

1. En primer lugar, a los esforzados prospectores del difícil barranco del río Vero, comenzando por Pierre Minvielle, el pionero, y continuando por el equipo de Vicente Baldellou: Pepa Calvo, Albert Painaud, Pedro Ayuso, Pepe Gracia, Jose Antonio López Otal, Lorenzo Castillo, José María Cabreiro, y tantos otros miembros de Peña Guara o del Centro de Estudios del Sobrarbe.
2. También a quienes dedicaron su esfuerzo para intentar desentrañar el mensaje que nos envían estas pinturas: Antonio Beltrán, Ramón Viñas, Sergio Ripoll, Francisco J. Ibáñez, Hipólito Collado, José Julio García Arranz, Marcos García-Diez, Joao Zilhao, Verónica Fernández y Olga Spaey.
3. A quienes han realizado la documentación geométrica de la cueva, miembros de la empresa 3D-Scanner Technologies, en especial a Jorge Miranda. También a Maricruz Sopena, autora de las siluetas de las manos. Y, muy expresamente, a quienes han aplicado sus analíticas a su estudio: Alistair Pike, Dirk Hoffmann, José Antonio Cuchi, Pablo Martín Ramos, María Antonia Zalbidea y África Pitarch.
4. A los excavadores del yacimiento arqueológico, comenzando por Anna Mir que se ocupó de los niveles musterienses en los ochenta y a Lourdes Montes y Rafael Domingo en las tres campañas del nuevo milenio las cuales publicaremos más adelante. Con ellos participaron en la excavación Carlos Mazo (en los ochenta) y, en las 3 campañas de los 2000, los doctores Marta Alcolea, Luis García Benito, Luis Jiménez, Daniel Justel, Rafael Laborda, Paloma Lanau y Vanessa Villalba y los Licenciados María Cases, Santiago Faro, Adrián García, Francisco J. Grau, Estefanía Langarita, Naiara Loras y Pilar Sánchez.
5. Al Parque Cultural del Río Vero, y, en especial, a su directora, Nieves Juste y su excelente equipo de guías y personal de mantenimiento (Pilar Lisa, Rosa Berges, Sandra López, Federico López...) que nos han acompañado y han hecho el trabajo más fácil. Gracias también al Patronato del Parque Cultural, en especial a su presidente, Mariano Altemir. Gracias a la subdelegación del Gobierno en Huesca que nos puso un helicóptero en la campaña de 2005 para trasladar el material pesado. Y, como no, gracias al Ayuntamiento de Colungo y a nuestros mesoneros favoritos, Pedro Palacios (que llegó a traernos en su mochila bebidas frías) y Dionisio Albás.
6. Al Gobierno de Aragón, la Comarca del Somontano, la Universidad de Zaragoza, el CNRS-IKER (UMR 5478) y al Proyecto MICINN: PID2020-116598GB-I00, por colaborar en la publicación de este libro.
7. A Jon Harman, una vez más, sin cuya aplicación, generosamente gratuita, no hubiéramos conseguido leer muchas imágenes.

A todos, Gracias.

PRÓLOGO

La Cueva de la Fuente del Trucho, ubicada en el término municipal de Colungo-Asque (Huesca), constituye un enclave de excepcional relevancia para el estudio del arte rupestre paleolítico en la Península Ibérica. Descubierta en septiembre de 1978 por el equipo de investigadores de la Universidad de Zaragoza y del Museo de Huesca en el transcurso de unas prospecciones dirigidas a la catalogación de estaciones rupestres. Declarada BIC, el 27 de marzo del 2002, la cueva de la Fuente del Trucho posee las únicas pinturas rupestres del Paleolítico Superior en Aragón.

La riqueza arqueológica de esta cueva no radica únicamente en las, ya de por sí, importantes manifestaciones rupestres, sino también en la ocupación humana de la misma desde el Paleolítico Medio con el hombre de Neandertal, y a lo largo de una larga secuencia perteneciente a diferentes momentos del Paleolítico Superior (Auriñaciense, Solutrense y Magdaleniense). Diversas campañas de excavación han permitido recuperar elementos de cultura material pertenecientes a los horizontes culturales señalados (Baldellou y Mir 1984; Mir 1987), siendo las dirigidas por Pilar Utrilla y Lourdes Montes en 2005, 2014 y 2016, cuyos resultados serán objeto de investigación de otra publicación, las que han corroborado la ocupación humana en diferentes momentos del Paleolítico Superior.

El conjunto gráfico de la cueva, compuesto por más de un centenar de figuras pintadas y grabadas, representadas en las paredes del fondo y el techo, ha sido datado en torno al periodo Gravetiense, (fase del Paleolítico Superior) cuyas primeras manifestaciones de este abrigo lo sitúan con una cronología estimada entre 25.000 y 30.000 años a. C. Las representaciones incluyen motivos zoomorfos –como équidos, cápridos y osos–, signos abstractos trilobulados, puntos seriados y manos negativas, ejecutados en pigmentos rojos y negros. También es reconocible una vulva femenina. La técnica, el simbolismo y la ubicación de las figuras en zonas de difícil acceso, en el interior de este abrigo de 17 m de profundidad, sugieren una función ritual o simbólica vinculada con un gran santuario, más allá de una mera expresión estética.

La importancia de este hallazgo radica no solo en su antigüedad, sino también en su capacidad para ampliar el marco geográfico del arte paleolítico, tradicionalmente circunscrito a la cornisa cantábrica y al sur de Francia. La Cueva del Trucho permite reconsiderar la distribución de las poblaciones gravetienses y sus prácticas culturales en el noreste peninsular, abriendo nuevas líneas de investigación sobre la movilidad, la territorialidad y las redes simbólicas de los grupos humanos del Paleolítico.

Este trabajo científico en torno al estudio de esta cueva realizado por Pilar Utrilla Miranda, catedrática de Prehistoria en la Universidad de Zaragoza, ha sido fundamental en el análisis estilístico y contextual del arte rupestre aragonés ya que ha utilizado el contexto estratigráfico de los materiales hallados en las proximidades de la cueva para establecer una cronología relativa. Herramientas líticas y restos orgánicos asociados al Gravetiense. En esta investigación, se han comparado las figuras de la Cueva del Trucho con otras representaciones del arte gravetiense en cuevas como El Castillo o Altamira,

situadas en la cornisa cantábrica, lo que ha permitido situar el conjunto dentro del Paleolítico Superior. Esta cavidad representa el único yacimiento aragonés con manifestaciones pictóricas atribuibles al Paleolítico Superior, lo que la sitúa en una posición singular dentro del panorama arqueológico nacional.

Dentro del Parque Cultural del Río Vero formado por once municipios, vertebrados por el río Vero, adscritos, tres a la Comarca de Sobrarbe y ocho a la del Somontano, sus barrancos contienen un conjunto de abrigos con arte rupestre excepcional, en un entorno paisajístico espectacular en la Sierra de Guara. Alberga un total de 70 abrigos con muestras representativas de los estilos clásicos del arte rupestre en Europa: arte paleolítico, arte levantino y arte esquemático. Entre ellos la Cueva de la Fuente del Trucho posee las únicas pinturas rupestres del Paleolítico en Aragón. Esta concentración en un espacio tan reducido le dota a este conjunto de una excepcional singularidad.

Dado su valor patrimonial y científico, el acceso a la cueva está restringido para garantizar su conservación. No obstante, el Centro de Arte Rupestre del Río Vero, situado en Colungo, ofrece una reproducción parcial del conjunto, permitiendo su estudio y divulgación sin comprometer la integridad del yacimiento original.

Esta publicación tan esperada que con gran maestría ha realizado la catedrática de Prehistoria, Pilar Utrilla junto a Manuel Bea y Jorge Angás, aporta grandes novedades en los resultados de las últimas intervenciones arqueológicas. Como fuente de estudio contextualiza la relevancia de la Cueva de la Fuente del Trucho como objeto de estudio interdisciplinar, y como testimonio tangible de las primeras expresiones simbólicas de la humanidad en el territorio aragonés.

Gloria Pérez García.
Directora General del Patrimonio Cultural de Aragón.

PRESENTACIÓN

Por fin culminamos la monografía de las pinturas de la Fuente del Trucho, 47 años después de su descubrimiento y 45 tras las primeras excavaciones que realicé en 1980, al pie de los grabados. Tras el prematuro fallecimiento, en 2014, de Vicente Baldellou, director del proyecto *"Prospecciones de arte rupestre en el valle del río Vero"*, decidimos que había que terminar la labor que habíamos reemprendido con él en el año 2011 bajo el lema *"Los viernes para el Trucho"*, una vez que Antonio Beltrán, primer estudioso de las pinturas, también nos había dejado, en 2006, cinco años antes.

Así, la Memoria ha sido elaborada por el equipo inicial de la Universidad de Zaragoza (P. Utrilla y M. Bea) al que se ha incorporado J. Angás, quien había participado en 2012 y 2016 en la documentación geométrica de la cavidad, junto a la empresa *3D Scanner, Patrimonio e Industria*, una *spin-off* de la Universidad de Zaragoza. La redacción del libro, descripción de los motivos y el tratamiento de las figuras con *D-Stretch* son responsabilidad de P. Utrilla y M. Bea (las interpretaciones demasiado atrevidas sólo de la primera), los calcos digitales de M. Bea y la ortofotogrametría del techo y muchas de las fotografías son obra de J. Angás. Hemos contado también con varios estudios analíticos técnicos (A. Zalbidea, A. Pitarch, D. Hoffman, A. Pike...) sin cuya participación no hubiéramos conseguido aquilatar la cronología, así como la incorporación de V. Villaverde y A. Cantó en el estudio estilístico nos ha permitido refrendar esos datos, gracias a los paralelos levantinos de Parpalló y Meravelles.

Han sido muchos los años de recorrer un largo camino cargados de generadores, luces y todo tipo de instrumentos. Muchas también las horas de escudriñar el techo de la cueva y muchas más las de intentar leer metro a metro la superficie escaneada, primero en casa durante la dura pandemia, más tarde en la Facultad con Manuel, mi vecino de despacho.

Hoy, tras diversos avatares, podemos presentar este libro referido solo a las pinturas (todavía no somos capaces de leer debidamente los grabados) y ha sido posible gracias a la aplicación *D-Stretch* que nos ha permitido ir más allá de lo visible (a veces demasiado) ya que las pinturas aparecen ocultas tras las costras calcáreas y el ennegrecimiento de las paredes. Si además se pudiera acometer su limpieza, se vería si todo el techo blanco está surcado de espectaculares constelaciones de puntos, a modo de "bóveda celeste".

Algunas figuras estarán repetidas a lo largo del libro: con ello pretendemos hacer la lectura más fluida y evitar que el lector tenga que ir buscando entre las páginas.

No es ésta una publicación definitiva. Falta, por ejemplo, estudiar a fondo las manos para intentar ver si varias de ellas pertenecen a una sola persona; o hacer el estudio de huellas digitales para establecer la autoría; o explorar si, además de manganeso, existe también carbón vegetal en las manos negras para su datación por C14.

Falta, en fin, acondicionar la cueva para su visita no masificada y, sobre todo, hacer una buena réplica en la que, sobre un fondo ocre sin costras ni humo, se proyecten todos los motivos en las fases en las que fueron realizados. El espectador vería así las pinturas tal como las admiraron tantas gentes a lo largo de todo el Paleolítico superior. Uno de los mejores santuarios gravetienses de España, el único del Sur del Pirineo, merece que el Estado o Instituciones públicas aragonesas a diferentes escalas (Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Comarca del Somontano...) acometan el proyecto. Como en la Fuente del Trucho, cuantas más manos participen, mejor.

Pilar Utrilla Miranda.



DATOS GENERALES



Introducción

Pilar Utrilla y Manuel Bea

La Fuente del Trucho (Asque-Colungo) se ubica en barranco de Villacantal en la margen izquierda del río Vero. Se trata de una cueva poco profunda abierta en los conglomerados del sector de Fornocal a una altura s.n.m. de 622 m en el acceso a la boca y 633 en la visera. Las coordenadas UTM ETRS89 huso 31 son x: 255220 y: 4675413. Ubicada en la vertiente sur del Pirineo, en la zona de las Sierras Exteriores oscenses, dista 110 km en línea recta de las cuevas francesas de Gargas y Tibirán (Aventignan), en la vertiente norte, cuevas con las que comparte rasgos estilísticos en sus pinturas de manos y que están situadas cerca de Montgaillard, lugar de donde proceden algunas piezas de sílex encontradas en el depósito arqueológico de Fuente del Trucho (Fig. 1).

El río Vero, situado a 20 minutos de marcha en dirección a Alquézar, se atraviesa por el puente de Villacantal, el único paso posible en 5 Km de cauce, estando ubicada la cueva a 40 minutos del citado collado y a 20 minutos del sector de Arpán, donde existe un abrigo con pinturas levantinas y esquemáticas. La cueva se localiza en el recorrido de un antiguo camino que une la media ladera de la Sierra, el cual supone un paso obligado en dirección N-S para las presas en un lugar estratégico para la caza donde se estrecha el barranco. Su gran boca es visible desde lo alto del collado de San Caprasio y posee enfrente la fuente que le da nombre (Fig. 2).

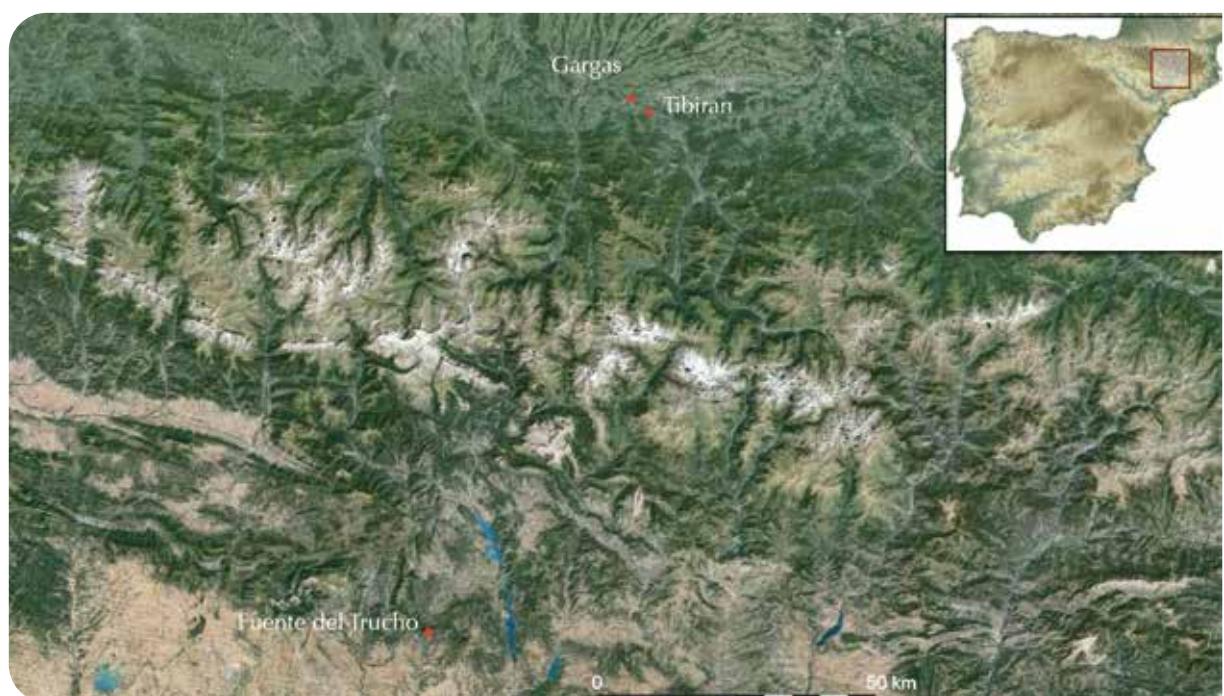


Fig. 1. Situación en el Prepirineo Sur, a 110 Km de Gargas y Tibirán en la vertiente Norte.

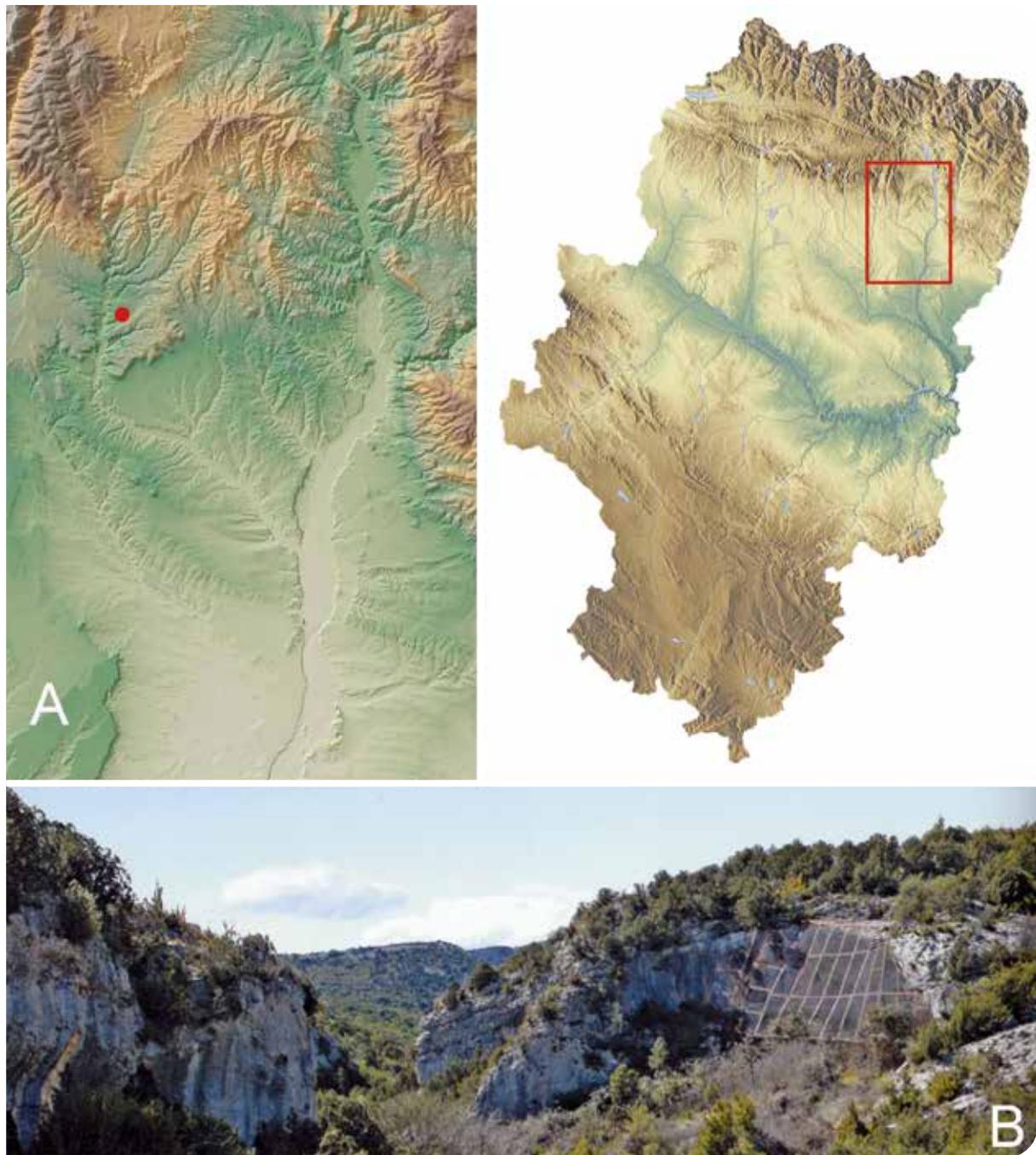


Fig. 2. Localización en el barranco de Villacantal, afluente del río Vero.

La cueva (o mejor abrigo profundo) presenta una gran boca de 22 m de ancho orientada al SE, que da acceso a una amplia sala de 24 m de poca profundidad, la cual permanece en semipenumbra. El techo ni siquiera permite la posición de pie en varias zonas del interior, por lo que cabe suponer que el hábitat se realizó en el amplio espacio de la entrada, bajo la visera, reservando el interior para descansar. En los años ochenta la boca fue cerrada con una gran verja, de difícil transporte, y se mantuvo la tapia de piedra seca que habían levantado los pastores. (Figs. 3 y 4).

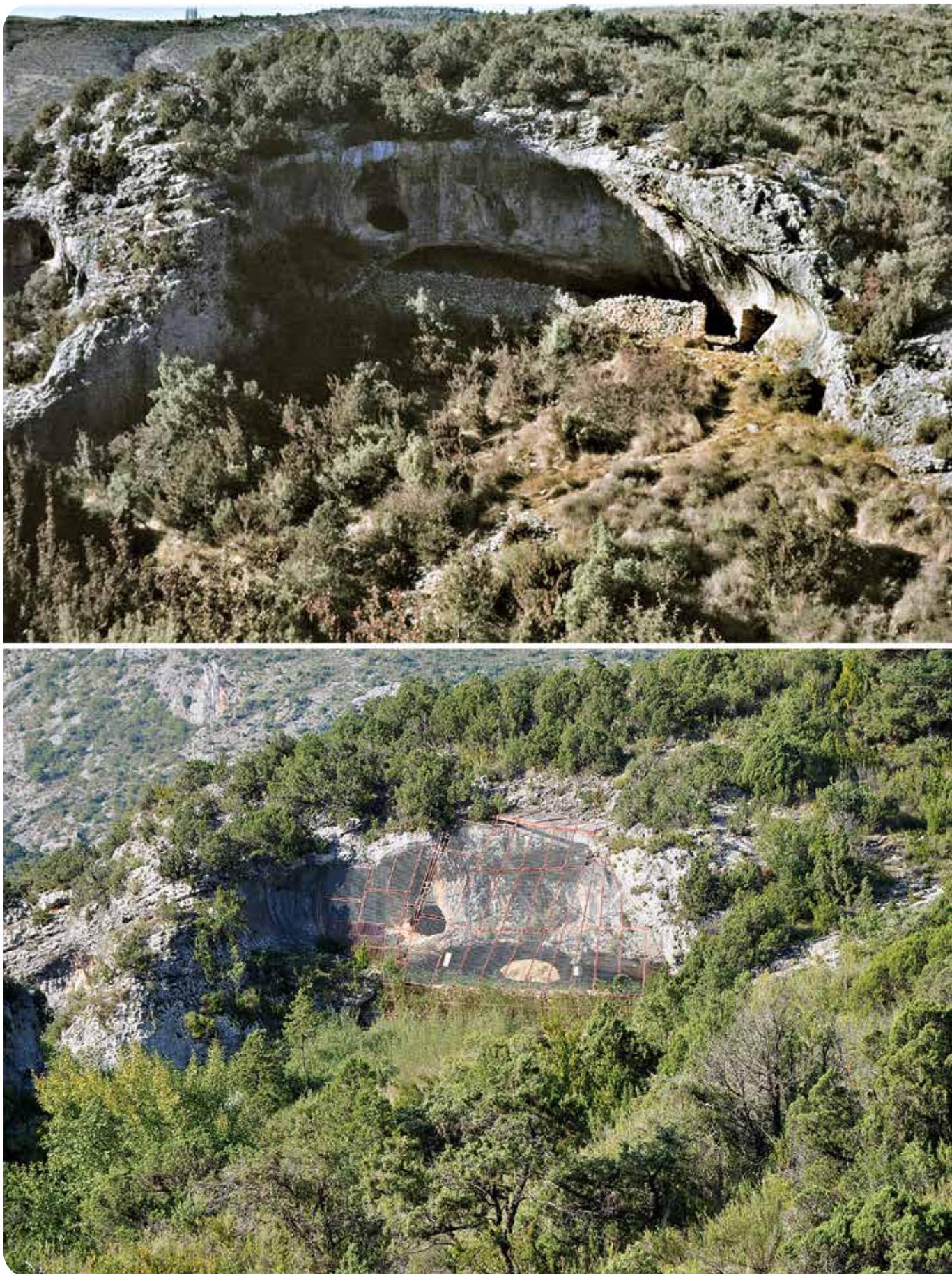


Fig. 3. Boca de la Fuente del Trucho, tal como estaba en el momento del descubrimiento (foto A. Castán) y en la actualidad.



Fig. 4. La cueva aparece en semipenumbra con el techo muy próximo al suelo. 4.1. Entrando para la realización de un documental. 4.2. V. Villalba y P. Lanau observan las pinturas del panel VII.

Esta buena habitabilidad y su posición central en la vertiente Sur del Pirineo, así como su localización estratégica, favoreció que la cueva fuera ocupada por gentes prehistóricas a lo largo del Paleolítico Medio y, probablemente, de todas las etapas del Paleolítico Superior. Toda la zona del interior de la cueva estaba removida por el ganado que se encerraba en ella (hasta 700 ovejas y cabras) y además el fiemo depositado había sido extraído por los agricultores para abonar los huertos, rebajando la superficie del suelo. En el exterior los niveles estaban menos removidos (sólo se constata una habitación en el s.VIII d.C. huyendo de las *razzias* musulmanas y una presencia de pastores al pie de los grabados, con grandes *dolia* para recoger el agua). Allí, los niveles paleolíticos también afloraban en superficie, por lo que la abundante vegetación ha podido influir en su conservación y datación.

A pesar de ello, las excavaciones de 2005, 2014 y 2016, dirigidas por P. Utrilla, L. Montes y R. Domingo, han podido constatar la presencia innegable de gentes del gravetiense y del solutrense, tanto en la cata del interior (realizada en 2005, con piezas de retoque plano y puntas de escotadura de tipo mediterráneo y una fecha de 20800 ± 100 BP, es decir 25414-24640 calBP), como en la del exterior, con una fecha de 26020 ± 150 BP obtenidas ambas sobre un solo hueso (30690-29820 calBP) (Figs. 5 y 6).

Otras fechas, como la de 31880 ± 220 BP (36700-36280 cal BP), obtenida en el exterior en un nivel de transición (d/e) todavía no excavado, y algunos materiales líticos del nivel revuelto, como raspadores carenados y de hocico, láminas estranguladas y una hojita Dufour (Fig. 5 nº 2), apuntarían a una presencia auriñaciense en la cueva.

Tampoco habría que descartar la existencia de un Magdalenense, si bien algunos materiales líticos, como las puntas de dorso o las pedunculadas, son compatibles con la tipología lítica del gravetiense. Sin embargo, la presencia de un microraspador unguiforme (Fig. 7.3) y otro circular (Fig. 7.4) junto a perforadores múltiples (Fig. 7.5 y 6) podrían apuntar a un Magdalenense. A esta adscripción contribuiría una fecha de termoluminiscencia de 13244 ± 945 , realizada sobre un raspador quemado.

ZONA CAMPAÑA	SIGLA	MUESTRA	DATACIÓN BP	DATACIÓN CAL BP	LABORATORIO
INTERIOR (2005)	FT.8M.137.1 (Niv. revuelto)	1 HUESO	20800 ± 100 C^{14} AMS	25414-24640	GRA-29915
INTERIOR (2005)	FT.9L.Rev.259	RASPADOR CRAQUELADO	13244 ± 945 TL		MADN-4624. BIN
EXTERIOR (2005)	FT.A'-4.31.3673 Cubeta	CARBÓN	1235 ± 35 C^{14} AMS	776 ± 63 D. C	GRA-29918
EXTERIOR (2014)	FT.A-5.25.3999 (Nivel c/d)	1 HUESO	26020 ± 150 C^{14} AMS	30690-29820	BETA-392868
EXTERIOR (2005)	FT.A'-5.42.3846 (Nivel d/e)	1 HUESO	31880 ± 220 C^{14} AMS	36700-36280	BETA-365760

Tabla 1. Fechas obtenidas en Fuente del Trucho.

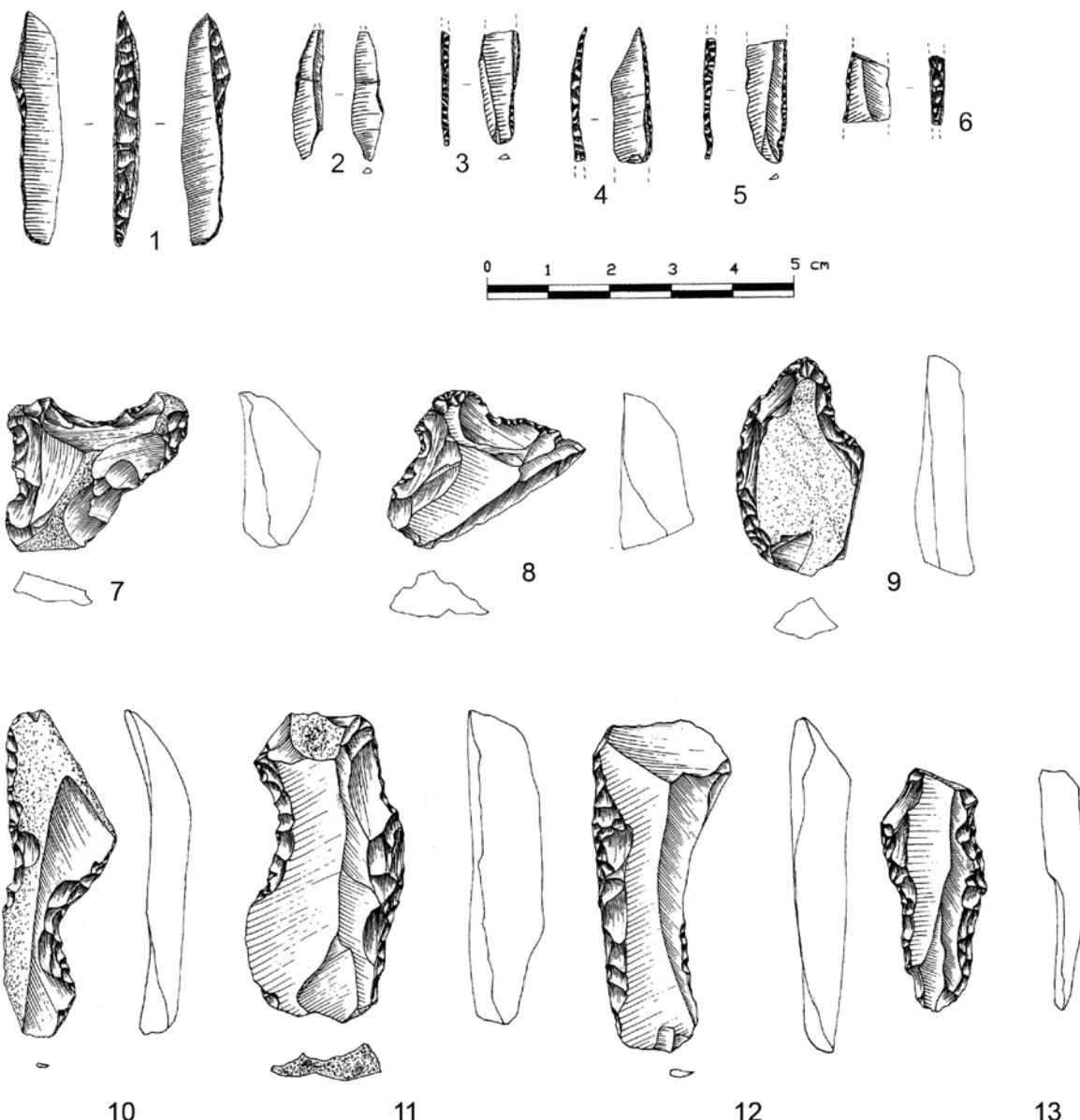


Fig. 5. Materiales compatibles con un gravetiense (1-6) y un auriñaciense (7-13 y 2).

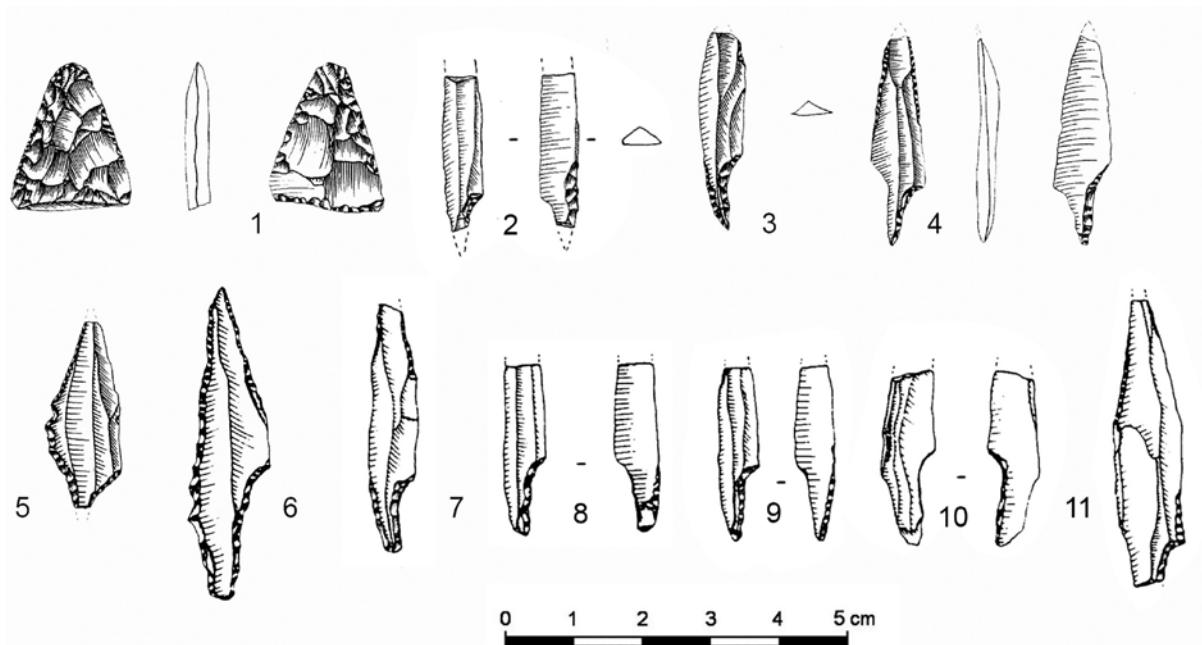


Fig. 6. Materiales de tipología solutrense (1-5) comparados a otros de Chaves (6-11).

Todos estos resultados se han publicado en varias síntesis (Utrilla et al., 2014 a y b y 2016) así como un estudio de las materias primas líticas que viene a corroborar nuestra teoría acerca de la movilidad con la vertiente norte de los Pirineos al constatar sílex procedentes de Montgaillard, lugar próximo a la cueva de Gargas (Sánchez de la Torre et al. 2021). Por otra parte, las fechas de U/Th obtenidas sobre las costras que recubren algunas de las pinturas confirman como mínimo una cronología gravetiense para los puntos, las manos, los signos trilobulados y alguno de los caballlos, tal como veremos más adelante.

La cueva se divide en dos estancias. La primera de ellas, la menor, tiene forma circular con un alto techo cupiliforme totalmente tiznado de negro. En la zona derecha de esta estancia, en un suelo inclinado oblicuamente, se representaron siete grabados zoomorfos. En la segunda cavidad, de mayor tamaño, se localizan las pinturas rupestres distribuidas en 21 paneles, las cuales aparecen tanto en el techo como en las paredes del fondo y de la derecha.

En detalle, los grabados citados, localizados sobre una colada calcácea, presentan una gran visibilidad de las figuras animales, llegando a ocupar en total un panel de más de 5 metros. Debe destacarse en especial el corpachón de un gran oso de 1,5 m de largo, replegado en la posición de hibernada, que ocupa la posición central de la pared. Pudiera resultar significativo lo observado durante la excavación de Septiembre de 2014 donde vimos que, en

el equinoccio de otoño, el gran oso y la cabeza del caballo ubicado a su derecha aparecían iluminados por los primeros rayos del sol que entraban por el agujero cenital (Fig. 9).

Esta sugestiva perforación circular ha sido decorada además en su parte exterior por más de cien puntos rojos, aunque tanto podrían pertenecer al arte paleolítico como al esquemático, presente, como el arte levantino, en el mismo barranco de Arpán.

Este hecho singular podría determinar la relevancia que el hombre paleolítico daba a la existencia de esta ventana a la hora de la elección de la cueva para habitar y/o decorar como santuario. Esta perforación permite la iluminación directa de los grabados, en una posición comparable a la de Pair non Pair que permitía también dar luz a unos grabados.

Y también con otros grandes santuarios parietales vinculados a arcos naturales, como la cueva Chauvet en Francia (llamada en principio Pont d'Arc), la Pedra Furada en el Parque de la sierra de Capivara en Brasil; o las numerosas cuevas del Arco, como las de Cantabria, Murcia o Cádiz. Incluso en la misma zona del río Vero se pintará en estilo levantino la gran escena ceremonial de la captura colectiva del ciervo vivo en el abrigo de Muriecho (idéntica a las representadas en los frescos de Çatal Hüyük) con vistas al gran arco natural del Portal de Cunarda (Utrilla y Martínez Bea, 2005-2006); o en arte esquemático el abrigo de las Escaleretas de Lecina (Fig. 10).

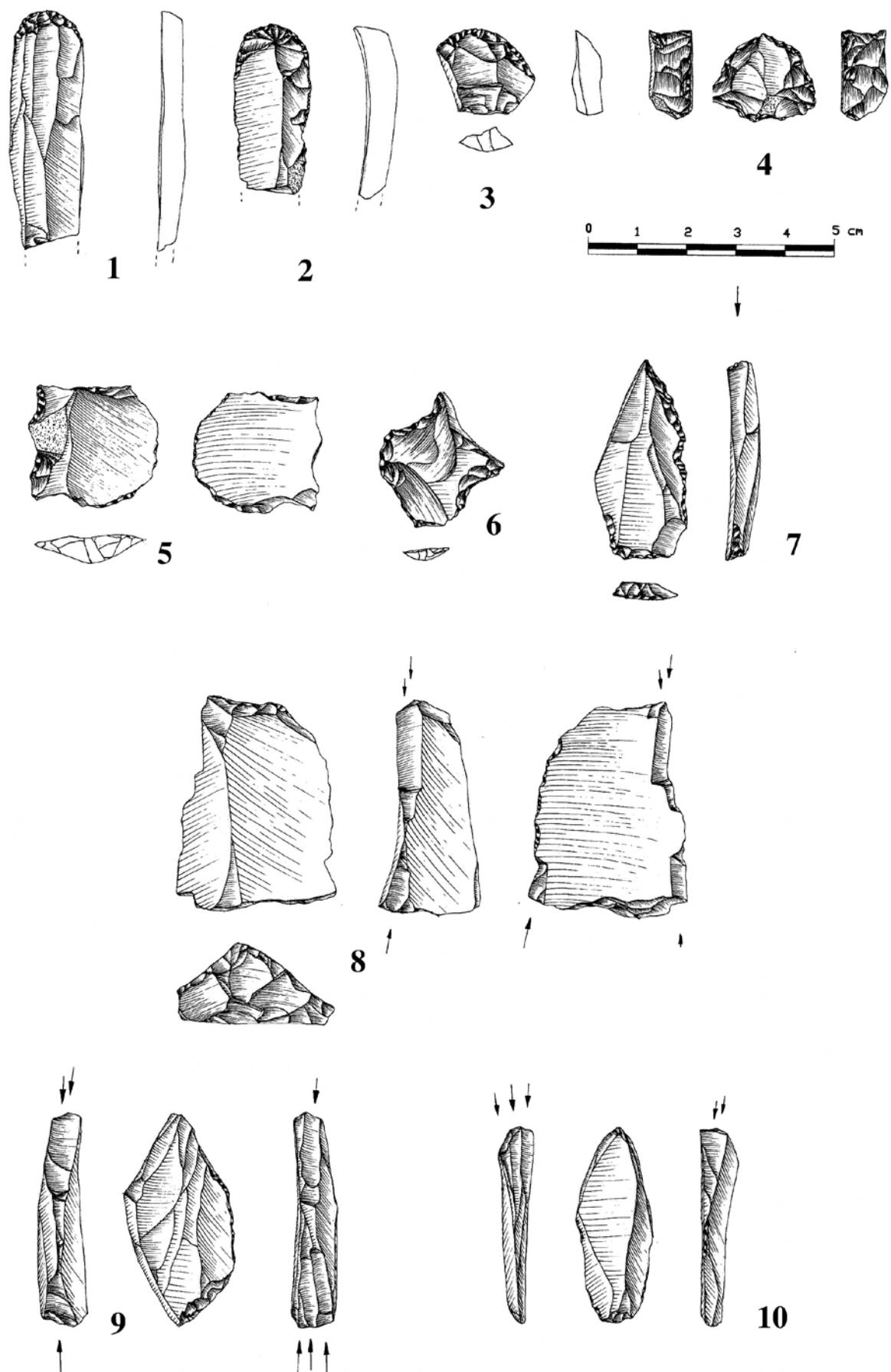


Fig. 7. Materiales compatibles con una cronología magdaleniana. 1-4 raspadores; 5 y 6 perforadores; 7 a 10 buriles.

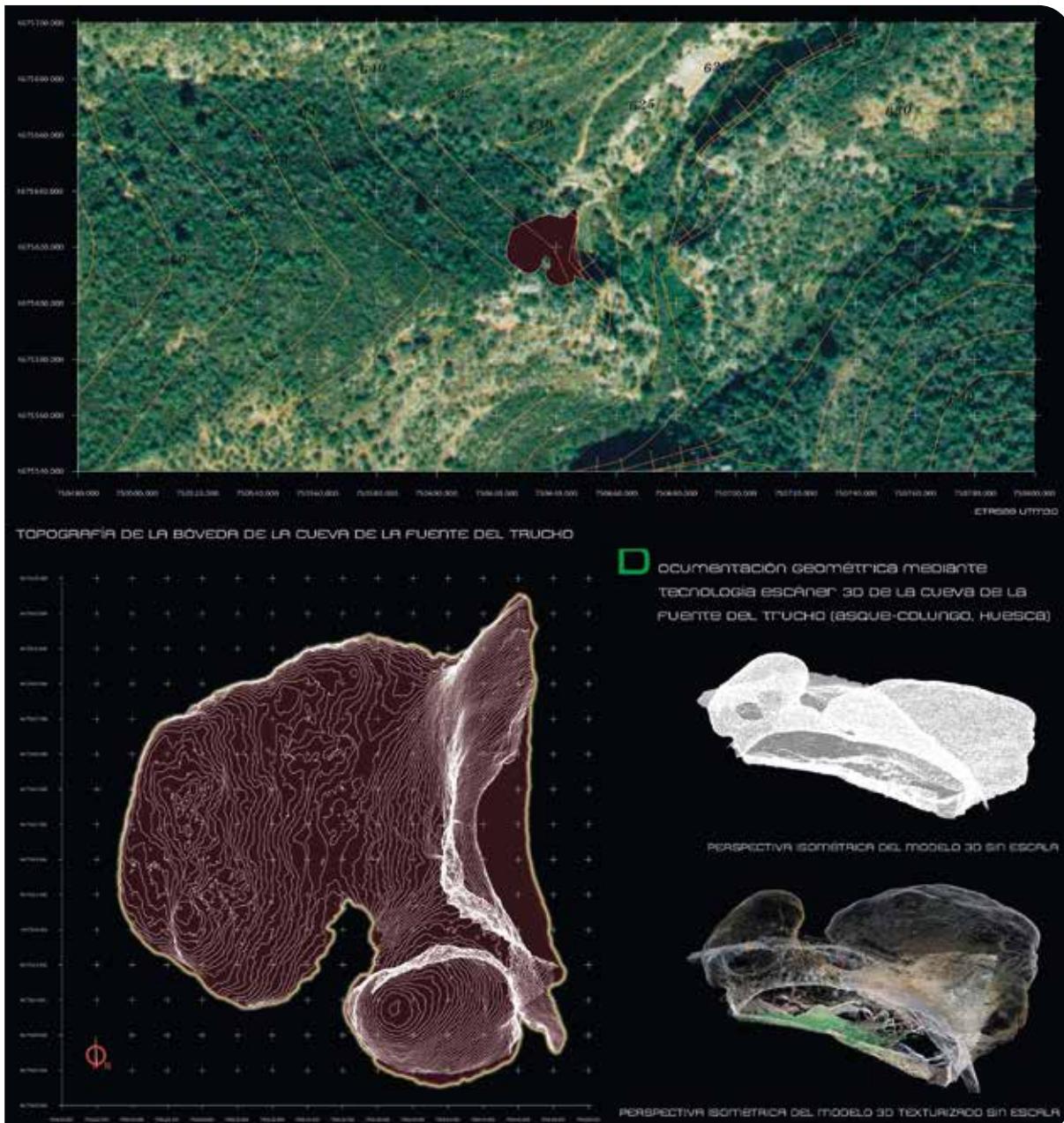


Fig. 8.1. Localización de la cueva de la Fuente del Trucho con la proyección de su planta interior. 2. Ortofotografía rectificada con curvado del terreno de la cavidad y vistas isométricas a partir del modelo tridimensional. Fuente: J. Angás, con base cartográfica del PNOA y Catastro.

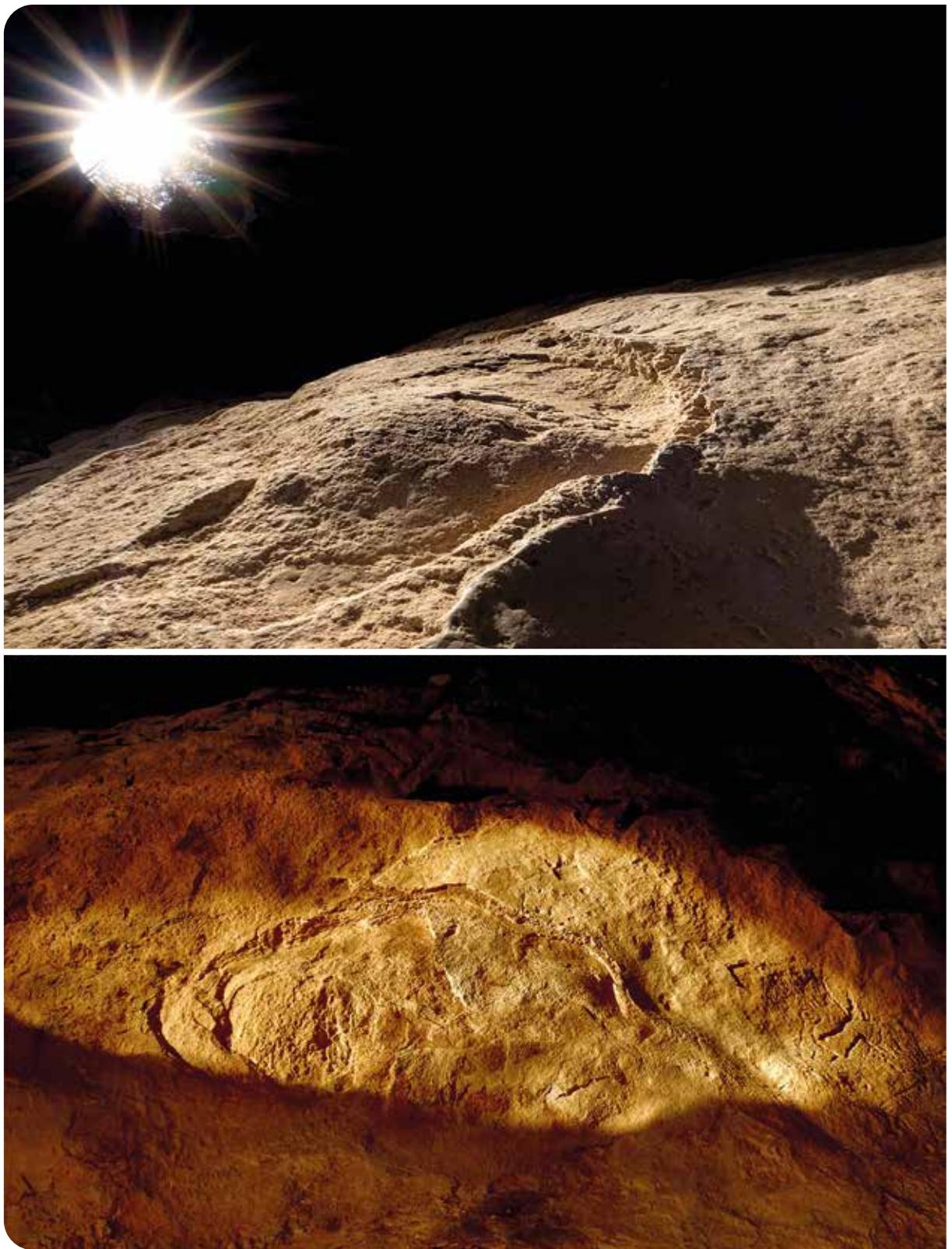


Fig. 9. Zona del oso y el caballo grabados iluminados por la luz natural que entra a través del orificio. Arriba, foto de Iván Antolín.



Fig. 10. Grandes arcos o ventanas vinculados a pinturas rupestres: Chauvet, Pedra Furada, Pair non Pair y Portal de Cunarda.

En cuanto a las pinturas, aparecen todas en el interior del lóbulo mayor, distribuidas en 21 paneles que se concentran en la pared lateral Norte, en el fondo y en el techo. No obstante, es posible que una mayor parte de la superficie estuviera decorada con figuras rojas que destacarían vivamente sobre el soporte natural blanco marfil, lo que resultaría realmente espectacular. Las catas efectuadas en el techo por Eudald Guillamet para su posible limpieza, determinan este color beige claro del soporte en todas las zonas sondeadas, pero hoy el polvo, los líquenes y el negro de humo de las muchas hogueras que se hicieron en el interior enmascaran la posible existencia de otras figuras. Sin embargo, aunque el rojo sea sin duda el color dominante, existen figuras en negro, como las manos negativas pintadas con manganeso en el panel XV, además de otras manos amarillas, la mayoría en el friso de los paneles VI y VII, así como series de puntos también amarillos de aspecto zoomorfo en el panel XV.

A pesar de las reducidas dimensiones de la cavidad, y de su morfología básica, la distribución espacial de los paneles decorados en la Fuente del Trucho presenta una complejidad evidente, al establecer como áreas decoradas la práctica totalidad de la superficie susceptible de serlo. Paredes, techo y zonas de contacto entre ambas unidades espaciales presentan conjuntos pictóricos. En algunos casos, determinados elementos del soporte (fisuras, concavidades, relieves, frisos) singularizan los espacios decorados, estableciendo posibles zonas de paso o transición o bien enfatizando agrupaciones temáticas concretas. Sin embargo, en otros casos, los motivos pintados se agrupan en diferentes planos apuntando a una composición que, a través de la fluidez gráfica, relaciona espacios cambiantes, como ocurre con el panel XXI.

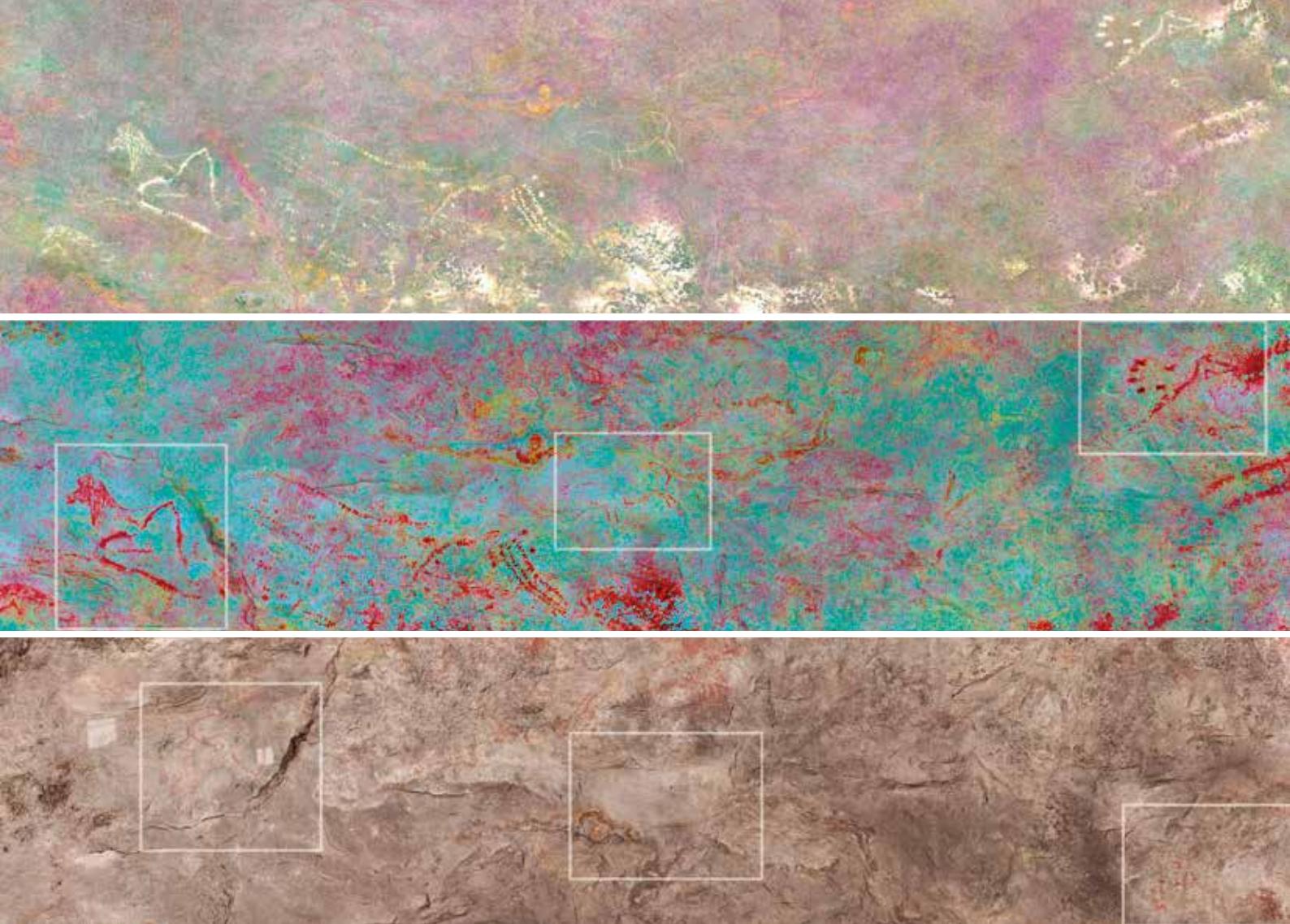


Fig. 11. 1 y 2. Zoomorfos de los paneles VI, VII y VIII vistos desde abajo y de espaldas a la boca de la cueva. Imagen tratada con D-Stretch LAB1 y LRD 2. Las mismas figuras (todas patas arriba) en la ortofoto con perspectiva cenital (original).

A esa complejidad intrínseca del discurso pictórico representado se añade la de la ubicación del observador a la hora de tratar de reconocer patrones de distribución asociados e incluso la necesidad del investigador de llevar a cabo la descripción de las propias unidades gráficas. Es por ello que, para tratar de llevar a cabo una descripción uniforme y homogénea de los contenidos, nos referiremos a la direccionalidad de los motivos representados en el techo a partir de una disposición del observador hacia el interior de la cavidad, es decir, de espaldas a la boca de la cueva.

Esta realidad no resulta un aspecto baladí pues ha mediatizado en buena medida parte de los trabajos de documentación realizados y alimentado no pocos momentos de discusión y reflexión durante el proceso de descripción de los motivos. La transición, sin solución de continuidad, entre los paneles decorados en techo y paredes, así como la existencia de frisos o pequeñas superficies verticales en diferentes espacios colgados

del techo, determinó que la obtención de ortofotografías rectificadas de la totalidad de la superficie decorada generara una complejidad añadida a las amplias posibilidades de observación de cada uno de los paneles y grupos realizados en el techo. Sirva como ejemplo la ubicación del panel VIII en el techo que, visto desde abajo por un espectador de espaldas a la boca de la cueva, presenta su zoomorfo en la misma posición que el cérvido cercano del panel VII o los caballos listados del panel VI situados en el friso vertical (Fig. 11.1 y 11.2). Sin embargo, aparecen todos boca arriba en las ortofotos que suponen una perspectiva cenital (Fig. 11.3). En paralelo, en la publicación de Ripoll de 2001 los caballos del panel VI del friso vertical aparecen en la misma posición que el espectador de espaldas a la boca, pero no así el zoomorfo del panel VIII, ubicado en el techo, que se representa en perspectiva cenital, combinando en una imagen dos perspectivas distintas (Fig. 12). En la Fig. 13 aparecen todas en perspectiva cenital.

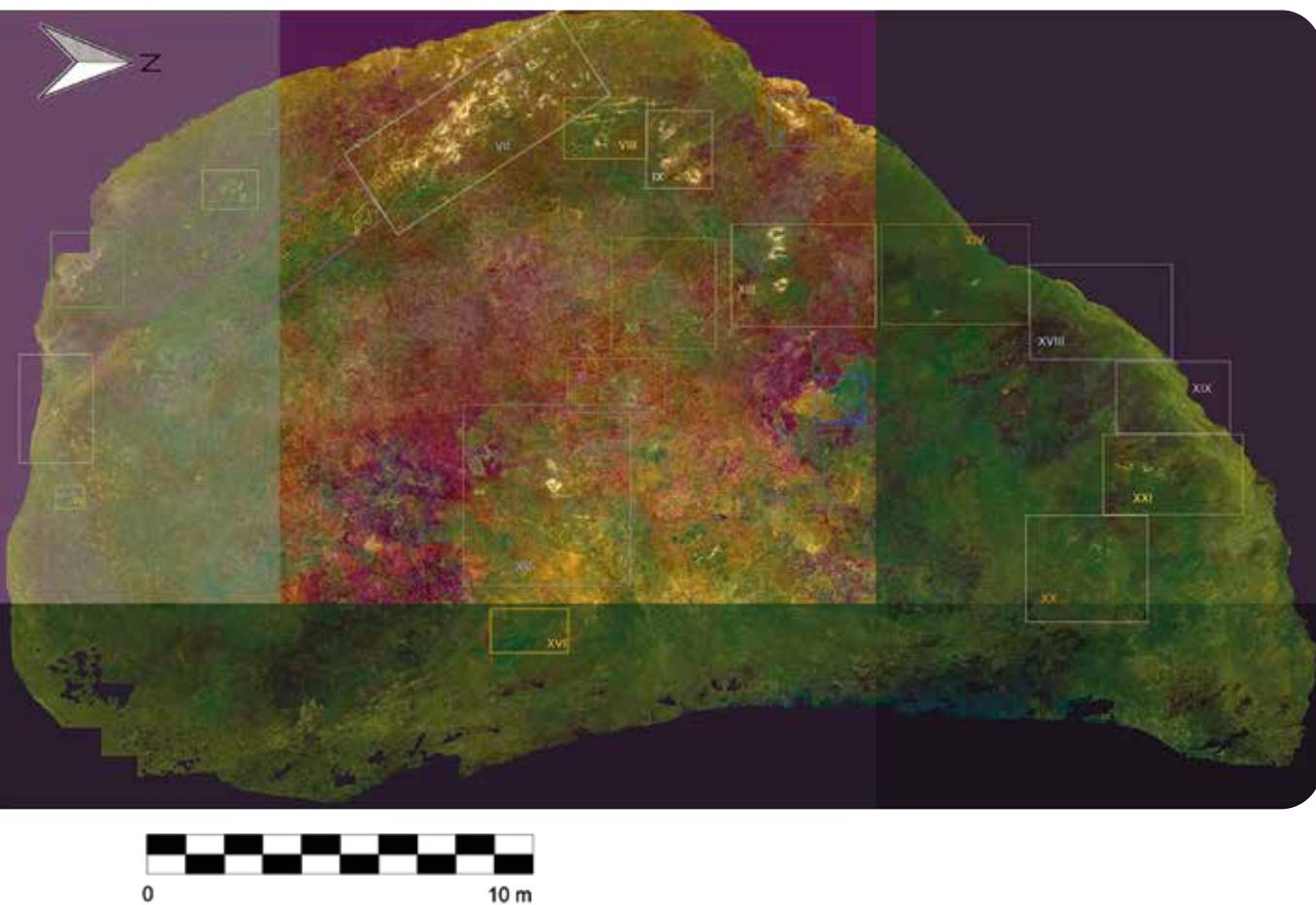
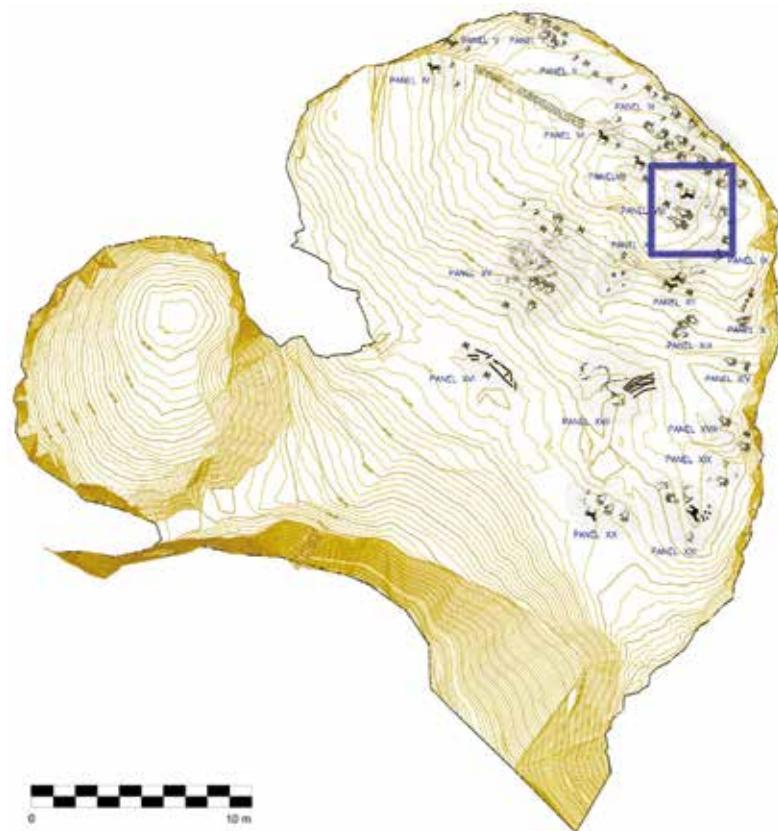


Fig. 13. Ubicación de los paneles en la ortofoto con perspectiva cenital. Todos los animales del friso presentan la misma posición (J. Angás y C. Valladares) (LABI). Imagen tratada con D-Stretch_LABI.

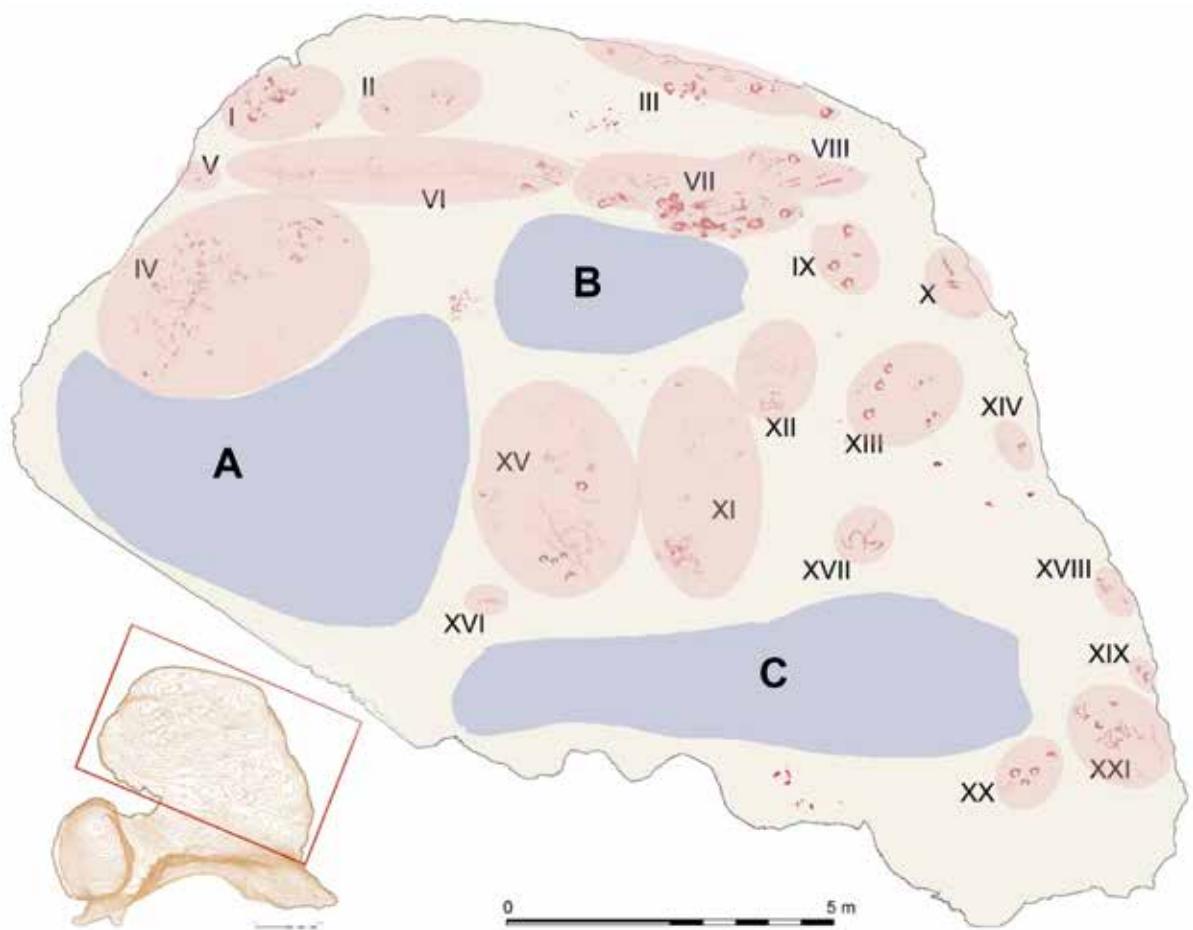


Fig. 14. Paneles pintados del lóbulo mayor. En gris las zonas ennegrecidas, no visibles.

Organización microespacial de los paneles pintados

Desde el punto de vista de la organización microespacial de las pinturas, se observan en la cueva tres zonas aparentemente vacías: la zona A, ubicada a la izquierda del techo muy cerca del suelo junto al panel IV, no tiene suficiente distancia para permitir una aceptable visibilidad y probablemente no se pintó nunca; la zona B, en el techo y en la zona más alta de la cueva, se localiza entre las dos zonas pintadas más singulares de la cueva (paneles VI, VII, VIII y XII). Está limpia, por lo que la ausencia de pinturas en este caso parece voluntaria, quizás para separar los paneles y dar sentido al discurso expositivo; la zona C, ubicada entre los paneles XV, XVII y XX está muy ennegrecida por líquenes y humo. (Fig. 14). Si se decide por parte de los restauradores que es aconsejable acometer su limpieza, podremos comprobar si están presentes algunas pinturas, algo muy posible ya que se observan series de puntos rojos en las zonas donde se ha producido una descamación de la costra negra.

De este modo, las series de puntos de los paneles XV, XI y XXI podrían llegar a estar unidas por otras hileras, presentes quizás bajo la superficie ennegrecida de la zona C. (Fig. 15).

En resumen, en el lóbulo mayor de la cavidad se reconocen 21 paneles pintados que describiremos manteniendo la numeración establecida por Baldellou y Viñas al hacer los primeros calcos y que se completó y detalló más tarde en la publicación de la revista *Bolskan* (Ripoll et al. 2001). La delimitación de estos paneles se realizó basándose en criterios físicos, según cuentan sus autores, aunque el orden en la numeración parece que se debió más al momento en el que se descubrió el panel o se trabajó en él.

Creemos firmemente que, una vez establecida una distinción inicial y completa de los paneles, ésta debe mantenerse sin modificar para evitar confusiones y así hemos venido haciendo en diversos avances que hemos pu-



Fig. 15. Las manos del panel XX apenas despuntan en una zona del techo muy ennegrecida.

blicado de distintos paneles (Utrilla et al. 2013; 2014; 2016; Utrilla y Bea, 2015 y 2021). No ocurre así en la publicación de Handpas donde, a pesar de que en líneas generales se ha respetado la numeración inicial, se agruparon en un mismo panel (el III) las manos ubicadas en el techo (panel VII de Ripoll y Baldellou) y las situadas en la pared vertical (panel III original). También existe en Handpas una cierta confusión con los paneles XIV, XVIII, XVIII bis, XIX y XIX bis, todos ellos contiguos en la misma pared lateral derecha. Nosotros hemos preferido mantener la citada numeración original. Cada unidad gráfica se denomina en primer lugar con el nº romano del panel y a continuación con el nº árabe del motivo (VII.20 por ejemplo).

En general, las pinturas se ubican principalmente en el fondo de la cavidad (zona violeta, paneles I a III), en la pared derecha y su zona contigua del techo (zona beige, paneles IX, X, XIII, XIV, XVIII y XIX), en el denominado friso vertical (zona azul, paneles V, VI, VII y VIII) y en el techo de la cueva (zonas verdes, paneles XI, XII, XV, XVII, XX y XXI). Los temas se reparten en estas zonas en forma desigual. Así, las manos son tema preferente (la mayoría de las veces único) en los paneles verticales del fondo (I, II y III) y derecha (X, XIV, XVIII y XIX), así como en las zonas contiguas del techo (VII, IX, XIII, XX, XXI), mientras que las series de puntos, los trilobulados y los zoomorfos son protagonistas del friso (paneles V, VI, VII y VIII) y del techo (paneles XII, XV y XXI).

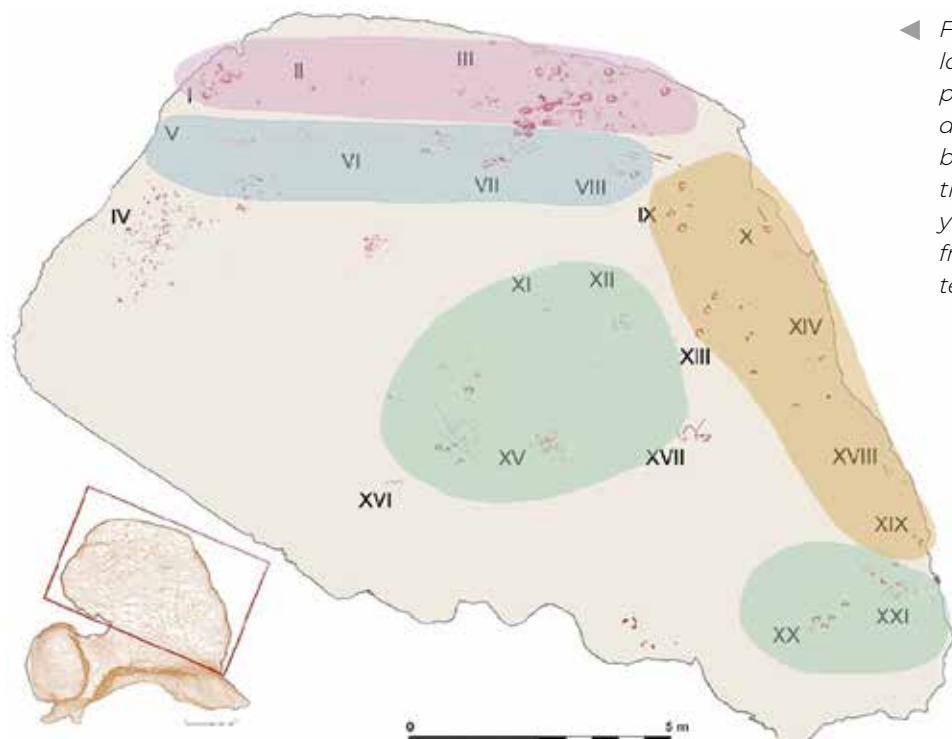


Fig. 16. Distribución de los temas: manos en paneles al fondo y a la derecha (zonas violeta y beige); hileras de puntos, trilobulados, zoomorfos y algunas manos en el friso (zona azul) y en el techo (zonas verdes).