

# La pintura rupestre esquemática como acción social de los grupos agroganaderos en la meseta castellano-leonesa

*Juan A. Gómez-Barrera \**

## RESUMEN

La pintura rupestre esquemática, al igual que el resto del arte prehistórico, debe entenderse no sólo como elemento cultural sino como un producto social, en estrecha relación con los modos de vida de los autores que la produjeron. Desde este punto de vista, el autor, que viene aplicando desde hace años los principios de la arqueología del paisaje a la interpretación del arte post-paleolítico soriano, valora en este trabajo las manifestaciones gráficas esquemáticas de la Meseta como fuente documental de los grupos agroganaderos que la poblaron durante, al menos, el Calcolítico y la Edad del Bronce.

## PALABRAS CLAVE

Arte post-paleolítico, Pintura Rupestre Esquemática, Las Batuecas, Duratón, Valonsadero, Sésamo, Acción Social, Calcolítico, Edad del Bronce.

## ABSTRACT

Schematic rock art, as well as the rest of pre-historic art, must be seen not only as a cultural element but also as a cultural product in close relation with the social action of the people who produced them. From this view, the author of this study, who has been applying

---

\* C/Almazán, 3 - 2°C, Soria. ja\_gbarrera@hotmail.com





for years the archaeological principles of landscape to the interpretation of the post-paleolithic art in Soria, values the graphic schematic manifestation on the Meseta as a documental source of the ways of life of the farming people groups who settled on the Meseta during the Bronze Age.

#### KEY WORDS

Post-paleolithic art, Schematic cave painting, Las Batuecas, Duratón, Valonsadero, Sésamo, Social Action, Bronze Age.

### 1. Introducción

Desde que el abate H. Breuil (1933-1935), primero, y P. Acosta (1968), después, sistematizaran el desarrollo de la pintura rupestre esquemática en la Península Ibérica, se viene considerando a ésta como resultado de una técnica "simple y sin complicaciones" y, si se la compara con la empleada en la pintura paleolítica y aún levantina, "pobre y falta de recursos". Acorde con esta definición se han mostrado la mayoría de los investigadores que, de un modo u otro, han seguido a Breuil y Acosta en su estudio y que, en aras de la brevedad que este trabajo requiere, bien pueden estar representados por J. L. Sanchidrián. Este, en su *Manual de arte prehistórico* (2001: 443), ve en ella una pintura que obedece a una técnica nada depurada, de trazado simple y ejecución rápida por medio de un procedimiento descuidado, sin preocupación alguna por el acabado de la obra y mucho menos por el volumen, la perspectiva o el movimiento. Sus motivos, esquemas o imágenes se fabricarían con escuetos trazos lineales o, a lo sumo, con modestos sistemas de tintas planas. Mas Acosta, y con ella toda la investigación reciente, acepta que sus autores buscaran una intencionalidad representativa más conceptual que formal y, por tanto, no necesitada de excesivos alardes artísticos (1983: 14). Semejante hecho lo vieron bien A. Alonso y A. Grimal (1996: 155) en el Cerro Barbatón de Letur (Albacete) y, en general, en todo el *corpus* esquemático peninsular cuando señalaron que las imágenes pintadas esquemáticas no corresponden, al menos en muchos casos, a formas propias de la realidad y sí a formas abstractas, cuyo origen estaría más cerca de los prístinos agricultores y ganaderos –en torno al V milenio a. de C.– que de las primeras poblaciones que emplearon los metales en nuestra Península. Este sistema económico productor –añadirían estos autores en 1998– comportaría unas formas de vida diferentes, afectarían a todos los aspectos sociales y, de forma definitiva, a sus propias creencias, con lo que se podría considerar la pintura esquemática como un testimonio de aquellas y las estaciones ornadas como verdaderos lugares de culto,

siendo entonces verosímil pensar, por la naturaleza de estas manifestaciones, que la acción de pintar no sería la única actividad desarrollada sino que formaría parte de una o diversas ceremonias (Alonso y Grimal, 1998: 65).

Todo cuanto aquí se ha dicho ha sido, de una u otra manera, asumido por nosotros en diferentes trabajos (Gómez-Barrera, 1982; 1984-1985; 1992; 1993), pero también hemos señalado que un análisis particularizado de la pintura esquemática muestra, en los diferentes abrigos de sus diferentes zonas artísticas, figuras humanas asociadas a cuadrúpedos en plenas tareas de pastoreo, caza y domesticación; antropomorfos enlazados a ciertos ramiformes-arboriformes denotando tareas recolectoras; y figuras humanas, en fin, que sujetan con sus manos diversos instrumentos aparentemente agrícolas. Es decir, en la pintura rupestre esquemática, o al menos en una buena parte de ella, se representa lo cotidiano, lo que verdaderamente está en el quehacer diario de sus creadores, sus trabajos y sus propiedades materiales, sin que ello excluya el análisis semiótico de sus signos, y la posibilidad cierta de que tras ellos se esconda una realidad mitológica y cultural aún más lejos de nuestra comprensión (Gómez-Barrera, 2001:15).

Si por algo se caracteriza la pintura rupestre esquemática en España es por su amplia dispersión y, de acuerdo con ella, su vasta diversidad. Esta, pese a la aparente homogeneidad y repetición de motivos aquí y allá, la hace diferente y múltiple, y en esta dualidad pudiera estar su propia incompreensión.

Mas de lo que no hay duda posible es de que la pintura rupestre esquemática forma parte de la cultura material –en algunos casos, en muchos casos, la única cultura material– que sus autores prehistóricos dejaron y que esa cultura material puede entenderse, como quiere Criado Boado (1993: 42-43) siguiendo a Shanks y Tilley (1987), como la “objetivación del ser social” o, por simplificar, como el exponente de la acción social, donde su intencionalidad reflejaría los “productos” de las prácticas sociales y su no intencionalidad los *efectos*, consciente o inconsciente, de las prácticas sociales sobre el entorno. En este mismo discurso –sobre el que hemos vuelto nosotros recientemente (Gómez-Barrera, 2005)– se expresaron, de forma categórica, el propio Criado Boado, Fábregas Valcarce y Santos Estévez al tratar la descodificación del arte rupestre gallego, contemplar el paisaje como plasmación en el ámbito simbólico e ideológico de las mentalidades y al recordar que el arte rupestre, como cualquier otro sistema de representación, es un fenómeno polisémico, que puede albergar significados y valores muy distintos, incluso opuestos, dependiendo del contexto de uso en el que se introduzca (Criado et alii, 2001). La pintura esquemática, y el arte esquemático en general,





tan abundante –no tanto por su larga pervivencia cuanto por una voluntad concreta de dispersión y control así del territorio domesticado (Fairen, 2002: 91-92)–, encajaría bien en este modelo explicativo. Utilizar las formas de sus esquemas, y las escenas que de la asociación de éstos podamos definir, como documentación de la acción social de sus autores nos parece no sólo posible sino necesario.

## **2. Concepto, marco físico, historia de la investigación, núcleos artísticos y dispersión espacial. Los nuevos hallazgos**

En otro lugar, y en la misma línea argumental anterior, dejamos dicho que la pintura rupestre esquemática se caracteriza por la abstracción de la mayoría de sus motivos, por la realización de éstos a base de trazos simples de anchura no superior al grosor de los dedos de su autor, el uso generalizado de la tinta plana en tonos rojos, ocre y, ocasionalmente, amarillos, negros y blancos, y localización usual –aunque no exclusiva– en abrigos y covachos a cuyas paredes –superficies más o menos lisas utilizadas como soportes o lienzos– llega la luz solar. Decíamos entonces (Gómez-Barrera, 1993: 140), que esta “simple”, “pobre” y hasta “torpe” manifestación gráfica podía ser considerada como la muestra de arte prehistórico hispano más difundido –entre un millar y millar y medio de estaciones esparcidas por toda la geografía patria– y también, y ahí está el testimonio de G. Nieto (1984) y J. Bécars (1991) para demostrarlo, la primera que se descubre y de la que tenemos la referencia escrita más antigua en la descripción que de Las Batuecas hizo, en su *Viaje por España* fechado en 1778, Antonio Ponz.

### **2.1. Marco Físico**

Es en Las Batuecas, justamente, donde se ubica uno de los grupos de pintura rupestre esquemática más importante, y mejor conocido, del territorio castellano-leonés. Con él compiten en belleza e interés los conjuntos del Barranco del Duratón y del Monte Valonsadero y, en menor medida, un rosario de yacimientos aislados, o en núcleos reducidos, por las provincias de Ávila, Burgos, León, Palencia, Zamora y las ya mencionadas Salamanca, Segovia y Soria. En total 139 lugares, sitios o abrigos con pinturas rupestres esquemáticas, hasta ahora publicados, que ayudan a delimitar la periferia no ya de la Meseta Norte, Submeseta Norte o Cuenca sedimentaria del Duero sino de esa unidad mayor conformada por lo que se ha dado en llamar la meseta castellano-leonesa o mitad septentrional de la Meseta Interior de la Península Ibérica. Coincide con los 94.147 km cuadrados ocupados por las nueve provincias administrativas de que

consta esta Comunidad –recuérdese, de todas ellas, sólo Valladolid carece, por el momento, de estas muestras gráficas– y ha sido geográfica y geomorfológicamente fundamentada por V. Cabero (1983) y A. Cabo y F. Manero (1987). Estos autores vieron en ella una alta y despejada plataforma de ensamblaje, formada por extensas llanuras interiores, desarrolladas en torno a los 800 m de altitud, y cercada por un cinturón más elevado compuesto por las montañas galai-co-leonesas al Noroeste, Cordillera Cantábrica al Norte, montañas ibérico-sorianas al Este y Sistema Central al Sur. Precisamente en este reborde, en altitudes próximas o superiores a los 1.000 m, es donde se localizan la mayoría de las estaciones –pictóricas y grabadas– holocénicas, siendo el relieve un factor determinante en los “asentamientos artísticos” y en los modos de vida de sus gentes, muy en relación con una economía de carácter ganadero-pastoril identificada con un horizonte crono-cultural propio del Neolítico, Calcolítico y, especialmente, Bronce Antiguo. A partir del siglo XV a. de C. asistiremos en el valle del Duero a la puesta en explotación de las zonas más aptas para la producción agrícola, sin que suponga eso que los grupos de los rebordes montañosos abandonen de inmediato su larga tradición artística. Mas no hemos de pensar en un marco físico aislado, encerrado en sí mismo, y sí creer que tanto el valle del Duero como los del Tajo y Ebro, y los pasos naturales entre montañas, ayudarían a permanentes contactos con el litoral atlántico, con la cornisa cantábrica, con el sur y con el levante peninsular, como bien demuestra el propio arte rupestre de la zona al intercambiar influencias gráficas de unos y otros territorios.

## 2.2. Historia de la investigación

En este territorio castellano-leonés se ha de situar la primera noticia que anunciaba la existencia en la Península de un arte prehistórico. A la presunta cita de Lope de Vega en su obra *Las Batuecas del Duque de Alba*, en la que J. Bécares quiso ver referencias a la grafía nobiliaria y no a las cabras pintadas de sus barranqueras, se impone la mencionada descripción de la región salmantina por el viajero Antonio Ponz. Por pobre que ésta sea –y lo es pues en el párrafo 21 de la Carta VIII del vol. VII del *Viaje de España*, Ponz se limita a indicar que “caminando hacia el convento [de los Padres Carmelitas Descalzos] se ve un sitio que llaman el de las cabras pintadas, porque en las peñas, que están tan perpendiculares como paredes de casas, con sus esquinas y ángulos rectos, se veían ciertas figuras muy mal hechas por los mismos pastores con almagre, en que parece quisieran representar cabras”– se adelanta en cinco años al informe que, en 1783, enviara López de Cárdenas al Conde de Floridablanca, si





bien don Fernando daba cuenta expresa del descubrimiento de las pinturas rupestres esquemáticas de la Sierra de Fuencaiente (Ciudad Real). Ciertamente, en honor a la verdad, la descripción que hizo el cura de Montoro tuvo su repercusión científica, al ser recogida por Manuel de Góngora y Martínez en sus *Antigüedades Prehistóricas de Andalucía* (1868), y la nota de Ponz ni siquiera evitó que Pascual Madoz (1846: IV-78) escribiera en su célebre diccionario que Las Batuecas “no tiene población ninguna, ni parece que allí haya tocado nunca la mano del hombre, si se exceptúan las dependencias del célebre convento de su nombre”.

A tan románticas citas siguen, en la historia de la investigación de la pintura esquemática castellano-leonesa, eximias notas de descubrimientos en el citado paraje de Las Batuecas y en los yacimientos de Cueva Mayor de Atapuerca, San García, El Silo, Suroeste soriano, Cueva de Penches, El Caballón, Barranco del Duratón, Cueva de Los Burros y Palla Rubia, siguiendo un orden cronológico de aparición abarcable de 1909 a 1933; después, silencio hasta 1951 y desde aquí, es decir desde el hallazgo científico de Valonsadero, descubrimientos constantes hasta llegar a la actualidad en que podemos avanzar alguna nota en relación con los recientes hallazgos sorianos de Castroviejo y Paones. Es decir, que si olvidamos las primigenias noticias y partimos del escrito de V. Paredes (1909) estaríamos a cuatro años de celebrar un siglo de investigaciones. Y en tan dilatado periodo muchos han sido los estudiosos que han arrojado el hombro a la tarea, desde los ya clásicos J. Cabré, H. Breuil y E. Hernández Pacheco a sus dignos continuadores T. Ortego, F. Jordá, R. Grande y R. Lucas, pasando por J. Bécares, F. J. González-Tablas y E. Alvaro y no olvidándonos de los más recientes, entre los que, modestamente, hemos de incluir nuestro nombre junto a J. A. Gutiérrez, J. L. Avelló, E. Fernández, J. Arias, A. Jimeno, E. Terés y M. García.

### **2.3. Núcleos artísticos y dispersión espacial**

Anotada la dispersión de la mayoría de las estaciones pintadas mesetañas por el reborde montañoso y periférico de la región, su carta de distribución (fig. 1) nos permite reparar, además de en las circunstancias ya señaladas, en el papel jugado por la hidrografía a la hora de elegir los lugares de asentamiento de aquellas. Los valles de Las Batuecas, de Lera, del Cabril, de Belén, de las Esposadas, de la Palla, de El Vieco, de los arroyos de Silleros, Atalaya y Melendro y del río de Las Uces, no sólo vertebran, armonizan y alimentan el territorio circundante sino que conforman la provincia artística esquemática Centro-Oeste (Grande del Brio, 1987). Al norte, en la región berciana, los ríos Cúa y Primout bañan las gargantas donde se localizan

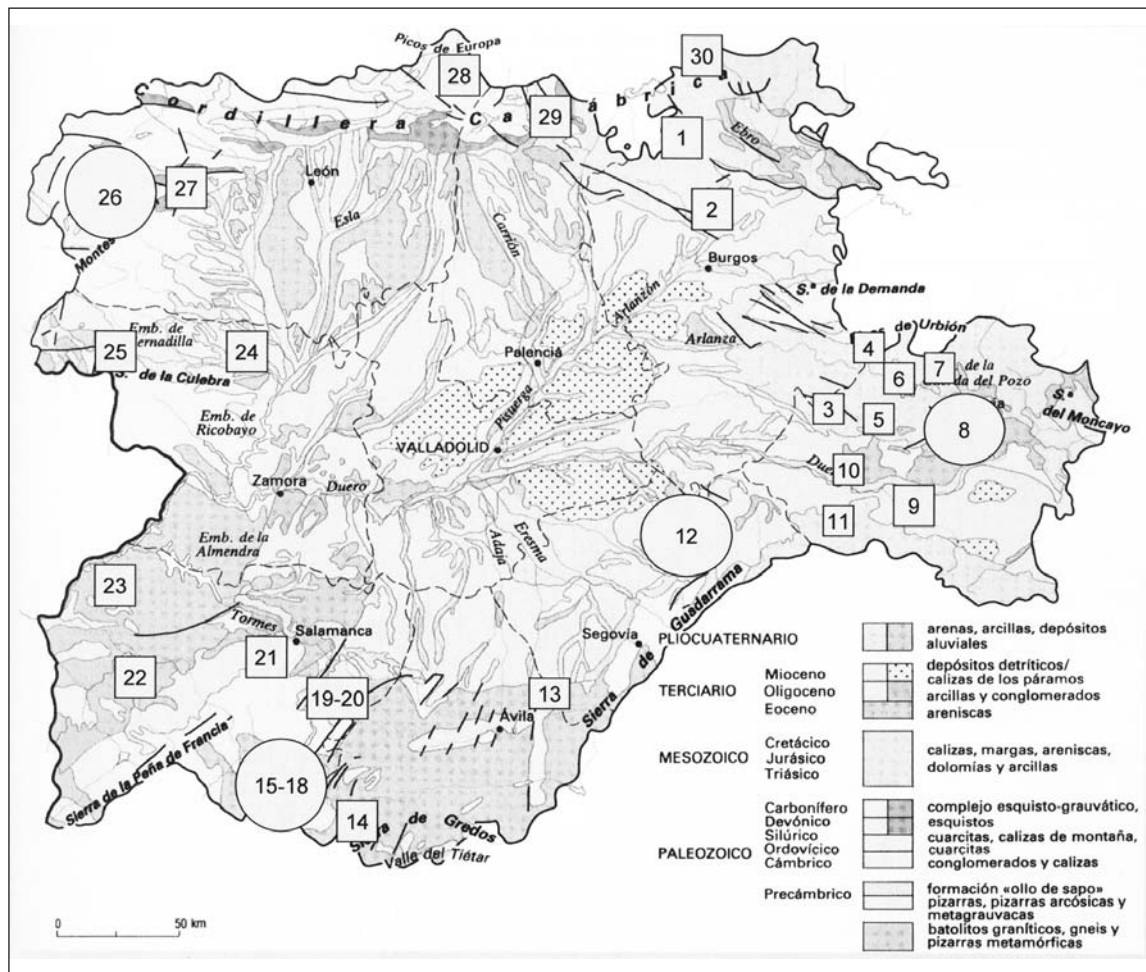


Figura 1. Carta de distribución e identificación nominal de las estaciones con pintura rupestre esquemática en la meseta castellano-leonesa. 1: Huidobro (Burgos): pintura en el dolmen de El Moreco o Fuenteblanquilla; 2: Galería del Sílex (Atapuerca, Ibeas de Juarros, Burgos); 3: Valle del Río Lobo-Ucero (Soria): Cueva Conejos, Cueva de La Galiana; 4: Castroviejo (Duruelo de la Sierra, Soria): Cueva Serena; 5: Fuentetoba (Soria): La Peña los Plantíos, La Cerrada de la Dehesa, Los Callejones I y II; 6: Pedrajas (Soria): Abrigo del Prado de Santa María; 7: Oteruelos (Soria): Cueva Larga, Cueva Grande; 8: Valonsadero (Soria): La Cuerda del Torilejo, Los Isaces I y II, Abrigo I y II del Barranco de Valdecaballos, La Tronera, La Peñota, El Pasadizo, La Asomadilla, Abrigo del Cubillejo, Covacho del Cubillejo, Peñón del Camino de Pedrajas, Abrigo de Las Marmitas, Abrigo del Pozo, Los Peñones, Abrigo del Tubo, Abrigo Oeste del Peñón de la Sendilla, Covachón del Puntal, Camino a La Lastra, La Lastra, El Mirador, Umbría del Colladillo, Peñón de la Solana, Peña Somera, Peñón de la Visera, Las Covatillas, Covacho del Morro, Peñón del Majuelo, Los Peñascales I, II y III, Tolmo de Morellán, Risco del Portón de la Cañada, Murallón del Puntal; 9: Ligos (Soria): Abrigo del Este, Abrigo del Oeste, La Bodeguilla; 10: Berlanga de Duero-Paones (Soria): Cueva del Ojo; 11: Miño de Medina-Valle de Ambrona (Soria): Abrigo de la Dehesa o Abrigo de Carlos Álvarez; 12: Valle del Duratón (Segovia): Término de Sepúlveda: Cuevas Lóbregas, Cueva Labrada o Cueva de la Fuente del Caldero, Covacho del Molino Giriogo, Abrigo del Molino, Peña Higuera, Cueva de la Huelga; Término de Castrillo: Abrigo del Cabrón, Solapa del Conjunto 2 del Cabrón, Abrigo del Conjunto 2 del Cabrón, Abrigo de las Cruces; Término de Villaseca: Entraderas A, Entraderas B, Solapa de los Angostillos, Solapa del Juego de la Chita, Solapa de la Molinilla, Cueva de la Nogaleta, Solapa de Valdegarcía, Cueva de la Llave; Solapa del Águila; Término del Burguillo-Carrascal de





Arriba: *Solapa del Polvián, Solapa de la Suma del Mirón, Abrigo de Santa Engracia, Abrigo de San Frutos, Bugerones de San Frutos o Pajares del Santero, Carrascal 1 o La Pez, Carrascal 2 o Abrigo del Medio, Carrascal 3 o Abrigo Grande, Las Rozas 1 o Abrigo de la Tumba, Las Rozas 2, Las Rozas 3, Las Rozas 4*; 13: Ojos Albos (Ávila): *Peña Mingubela*; 14: El Raso de Candeleda (Ávila): *Risco de la Zorrera*; 15: Valle de Las Batuecas y Valle de Lera (La Alberca, Salamanca): *Canchal del Águila, Canchal de las Cabras Pintadas, Pizarra I, II y III, Zarzalón I, II y III, Canchales de Mahoma, Cueva del Cristo, Canchal del Cristo, Umbría del Cristo, Canchal de la Cotorrina o de las Torre, Majadilla de las Torres, Los Acerones o La Villita, Corral de la Morcilla, Covacho del Pallón, Risco del Ciervo, Abrigo de Lera I, II y III*; 16: Valle del Cabril (Herguijuelo de la Sierra, Salamanca): *Alto de la Mina, Peñas del Horno, Canchal Mediano*; 17: Valle de Belén (Herguijuelo de la Sierra, Salamanca): *Canchal de las Barras, Canchal de la Culebra, Peña Merendera, Majada del Tío Tasio, Las Francas, Las Cabras, Piedras Albas, El Madroño*; 18: Valle de las Esposadas (Herguijuelo de la Sierra, Salamanca): *Risco de los Altares, Cueva del Buitre, La Torrita I y II*; 19: Valle de la Palla (Valero, Salamanca): *Hoyita del Coscorrón I y II, Hoyita del Cuervo, Cueva del Rayo o Abrigo 1º de Garcibuey, Abrigo 2º de Garcibuey*; 20: Valle de El Vieco (San Miguel de Valero, Salamanca): *Abrigo de Castil de Cabra*; 21: Valle del Arroyo de Silleros (Cereceda de la Sierra, Salamanca): *Peñas del Gato*; 22: Valle del Arroyo Atalaya (Ciudad Rodrigo, Salamanca): *Bonete del Cura*; 23: Valle del Río de las Uces (Pereña, Salamanca): *Palla Rubia*; 24: Santa Eulalia de Tabara (Zamora): *El Castellón*; 25: Sierra de la Culebra (Linarejos, Zamora): *Abrigo del Portillón, Abrigo de Melendro*; 26: Sésamo-Vega de Espinareda (León): *Peña Piñera*; 27: Librán-San Pedro Mallo (León); 28: Camasobres (Palencia): *Cueva de Los Burros*; 29: Becerril del Carpio (Palencia): *Covacha de Las Cascarronas*; 30: Orbaneja del Castillo (Burgos): *Cueva del Azar*.

los conjuntos de Vega de Espinareda, Librán y San Pedro Mallo. En Palencia, la nueva estación de Becerril del Carpio se une a la conocida desde antiguo en Camasobres, cerca ya de la divisoria cantábrica, estableciendo así un puente de enlace entre los yacimientos de la cuenca del Miño y los burgaleses –pintados y grabados– de la del Ebro. De aquí, ya en la vertiente del Duero, las estaciones artísticas alcanzan una densidad tan notable como al Oeste del territorio, con los importantes núcleos de Valonsadero, en torno al río Pedrajas, Duratón, en sus hoces, y los ejemplos de Ávila, menores en número pero tan interesantes como los encontrados en los lugares anteriores, en torno al arroyo de Valdeláguila (Peña Mingubela) y la garganta de Alardos (Risco de la Zorrera).

Si entendemos, como núcleo de arte rupestre, la concentración de yacimientos artísticos dentro de un área geográfica bien delimitada por los accidentes orográficos e hidrográficos y entre los que se observa una cierta repetición temática, estilística y técnica (López y Soria, 1988; Gómez Barrera, 1992), bien podemos considerar a Las Batuecas, Sésamo, Valonsadero y Duratón como tales; en torno a ellos se desarrollaría, en subnúcleos más o menos densos, el resto de las estaciones, lo que en absoluto implicaría sumisión ni dependencia artística o cultural de estos hacia aquellos.

Todo lo anterior no debe juzgarse, dada la falta de estudios precisos y concretos al respecto, como un modelo de distribución que nos permita, como quería J. Martínez (2000), establecer estrategias simbólicas de ocupación del territorio por parte de los autores de la



pintura esquemática, aunque parece cada vez más evidente que ese ha de ser el camino que emprenda la investigación.

## 2.4. Los nuevos hallazgos

En los doce años transcurridos desde la publicación de *Arte Rupestre Prehistóricos en la Meseta Castellano-Leonesa* y la redacción de este trabajo se han incorporado, a la nómina de estaciones con pintura rupestre esquemática de nuestra Comunidad, los yacimientos de Librán y San Pedro Mallo en León (San Román, 2004; Del Riego, 2005), la palentina covacha de Las Cascarronas en Becerril del Carpio (García *et alii*, e. p.) y los hallazgos sorianos de La Cerrada de la Dehesa y Los Callejones en Fuentetoba (Gómez-Barrera, 2001), El Abrigo de Carlos Álvarez en Miño de Medina (Gómez-Barrera *et alii*, e. p.), Cueva Serena en Castroviejo-Duruelo de la Sierra y El Abrigo del Lobo en Paones-Berlanga de Duero (Gómez-Barrera, e. p.).

Las pinturas bercianas se retrotraen en sus iniciales descubrimientos a mediados de la década de los ochenta, mas, salvo un par de fotografías realizadas por J. Vidal y dadas a conocer por nosotros muchos años después en el 3º Congreso de Arqueología Peninsular (Gómez-Barrera, 2000b), nada de ellas sabía la comunidad científica. Afortunadamente, San Román Fernández llevó al Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica, celebrado en la comarca de Los Vélez (Almería) en mayo de 2004, no sólo el abrigo arriba indicado de Librán sino otros dos más situados en este mismo lugar, el segundo, y, el tercero, en los terrenos de la localidad de San Pedro Mallo. Ambas estaciones quedan separadas por la garganta del río Primout y aportan un catálogo de 91 motivos, en su mayoría antropomorfos, que habrán de unirse, en su estudio, a los 351 de Peña Piñera.

También de hace años –noviembre de 1998– es el descubrimiento de las pinturas del Abrigo de Carlos Álvarez, en la localidad soriana de Miño de Medinaceli. Su hallazgo, además de a la administración (Gómez-Barrera, 1999), lo dimos a conocer a la opinión pública local con motivo del fallecimiento de nuestro informador (Gómez-Barrera, 2000a) y hoy estamos a la espera, como ya se ha indicado, de que aparezca su estudio definitivo en las páginas de *Zephyrus*.

Notable, por la escasez de ejemplos de arte rupestre en la región, es el yacimiento palentino de Las Cascarronas, en Becerril del Carpio. Su descubrimiento se remonta a un par de años atrás y su estudio, que aporta el análisis de una serie de figuras humanas de cuerpo triangular, verá la luz de un momento a otro en la revista *Sautuola*.





Los hallazgos de Los Callejones en Fuentetoba (Soria), aunque recientes, pueden verse ya en la bibliografía especializada (Gómez-Barrera, 2001b: 220-221 y 2001c: 79-84), confirmando la naturaleza del núcleo artístico de esta localidad. También hemos hecho público el calco de las pinturas que descubriera A. Jimeno en Duruelo de la Sierra (Gómez-Barrera, 2004: 162, fig. 87), mas falta su estudio que, en prensa, acompañará al de las pintura de Paones-Berlanga de Duero. Estos últimos ejemplos de hallazgos recientes añaden en Soria, y por tanto en las tierras de la meseta castellano-leonesa, un par de sitios nuevos, susceptibles de ser valorados como núcleos propios de arte rupestre.

Todo ello viene a confirmar la riqueza artística de esta zona y, en buena parte, la dispersión espacial apuntada en el epígrafe anterior.

### **3. Las Batuecas, Duratón, Valonsadero y Sésamo como paradigmas de la investigación de la pintura esquemática en la Meseta**

El conocimiento de la pintura rupestre esquemática en la meseta castellano-leonesa parte del estudio particular que, a partir de los trabajos de J. Bécares (1974;1980; 1991), J. González-Tablas (1980), R. Grande del Brío (1987), R. Lucas Pellicer (1971; 1981; 1992), J. A. Gómez-Barrera (1982; 1984-1985; 2001) y J. A. Gutiérrez González y J. L. Avelló Álvarez (1986), tenemos de los conjuntos artísticos de Las Batuecas y sus valles adyacentes, del Barranco del Duratón, del Monte Valonsadero y Fuentetoba y de Sésamo. Cada uno de estos lugares actúa como núcleo artístico esencial de su zona y su análisis, como en el Congreso de la Comarca de los Vélez hiciéramos con la Galería del Sílex, Cueva Maja y La Sala de la Fuente, bien les puede significar como paradigmas de la investigación de este tipo de manifestaciones artísticas en la meseta castellano-leonesa.

#### **3.1. Las Batuecas**

A la inicial descripción de Las Batuecas y sus pinturas de A. Ponz en 1778 se uniría, doscientos sesenta y nueve años después, el reconocimiento de aquellas como obra prehistórica por V. Paredes en 1909. Después, H. Breuil, J. Cabré, E. Hernández Pacheco y, desde la década de los setenta, J. Bécares, en sucesivas y constantes campañas de investigación, descubrirían y analizarían el importante conjunto de pinturas rupestres esquemáticas que hoy, con sus dieciocho yacimientos publicados –y, según el testimonio de Bécares, otros doce inéditos–, es mundialmente conocido.

Las Batuecas, en sus ocho kilómetros de longitud, se muestra a la investigación como uno de los núcleos de mayor concentración y significación del arte rupestre esquemático, afirmación ésta que aún resulta más rotunda si se ponen en relación sus estaciones, como por otra parte así debe ser, con las de los valles próximos de Lera, Esposadas, Belén y Cabril. Estamos, en Las Batuecas, en un valle tectónico, profundo y estrecho; de escarpadísimas laderas labradas en las cuarcitas ordovícicas que lo forman; de entramada vegetación de manchas de jaras, brezos, labiérnagos y madroños; y de notable altitud –máxima de 1.627 m en Pico Mingorro y mínima de 600 m en el fondo del valle–; y todo ello le aportan un carácter agreste y salvaje, donde la vida de sus primitivos pobladores, hemos de suponer que íntimamente relacionada con la caza y el pastoreo, no sería fácil (fig. 2).



Figura 2. Paisaje de Las Batuecas, en fotografía de R. García Sáenz tomada del libro *Las Batuecas y Las Hurdes* (Ediciones Al Platá, Salamanca, 1995).



Las pinturas rupestres esquemáticas de Las Batuecas se trazaron sobre soportes de cuarcita en abrigos al aire libre, en los que serían utilizadas aquellas superficies más apropiadas por ser lisas, estar desprovistas de líquenes y presentar una coloración más clara. Sus motivos coinciden, en tamaño y trazado, con la figuración del corpus esquemático peninsular, abundando entre ellos las barras y puntos, los antropomorfos y cuadrúpedos y, en una escala inferior, los ramiiformes, tectiformes, pectiniformes, ídolos y esteliformes. Sin embargo, el corpus esquemático de Las Batuecas presenta una doble y excepcional particularidad: la acusada tendencia naturalista, observada en el tratamiento morfológico de los cuadrúpedos de abrigos tan representativos como Canchal de las Cabras Pintadas, Pizarra II y III, Los Acerones, Canchales de Mahoma y Canchal de la Cotorrina, y el uso de la pintura blanca.

Aquí, en las estaciones citadas, los cuadrúpedos no se limitan a un simple trazo horizontal, para el cuerpo, y cuatro más verticales y paralelos, para las patas, sino que se aprecia y valora el dibujo del tronco, en tinta plana o contorneado, con un diseño naturalista, al que se unen cabeza de igual apariencia y finas extremidades, dando como resultado una clara distinción de su fauna pintada a base de cabras, algún cérvido y suido, un felino y varios peces.

Y en lo que se refiere a la utilización de pigmentación blanca, común a otros abrigos de la provincia de Salamanca pero no así –salvo en Tajo de Las Figuras y algún motivo aislado como el antropomorfo de Cueva Grande en la localidad soriana de Oteruelos– al resto de los abrigos peninsulares, y generalmente aplicada para completar o resaltar alguna figura concreta, supone otra particularidad de Las Batuecas. Además, y eso le da otra nota de interés, su uso está muy relacionado con la presencia en el valle de motivos antropomorfos adornados con tocados de plumas, de cuernos, en V, bilobulados, trilobulados o de puntos, uniéndose en estas figuraciones la pintura blanca a la roja, en una evidencia clara de distinción de la acción social representada por estos personajes emplumados o tocados.

### **3.2. Barranco del Duratón**

También el conocimiento científico de las pinturas del Barranco del Duratón, en los términos municipales segovianos de Sepúlveda, Castrillo, Villaseca, Burgomillado y Carrascal del Río, se remonta a comienzos del siglo pasado en que J. Cabré (1915), J. Carballo (1917) y el Marqués de Cerralbo (1918) hicieron público la existencia de grafías prehistóricas en sus escarpadas laderas. Sin embargo, su estudio monográfico no llegaría, como en el caso de Las Batuecas,

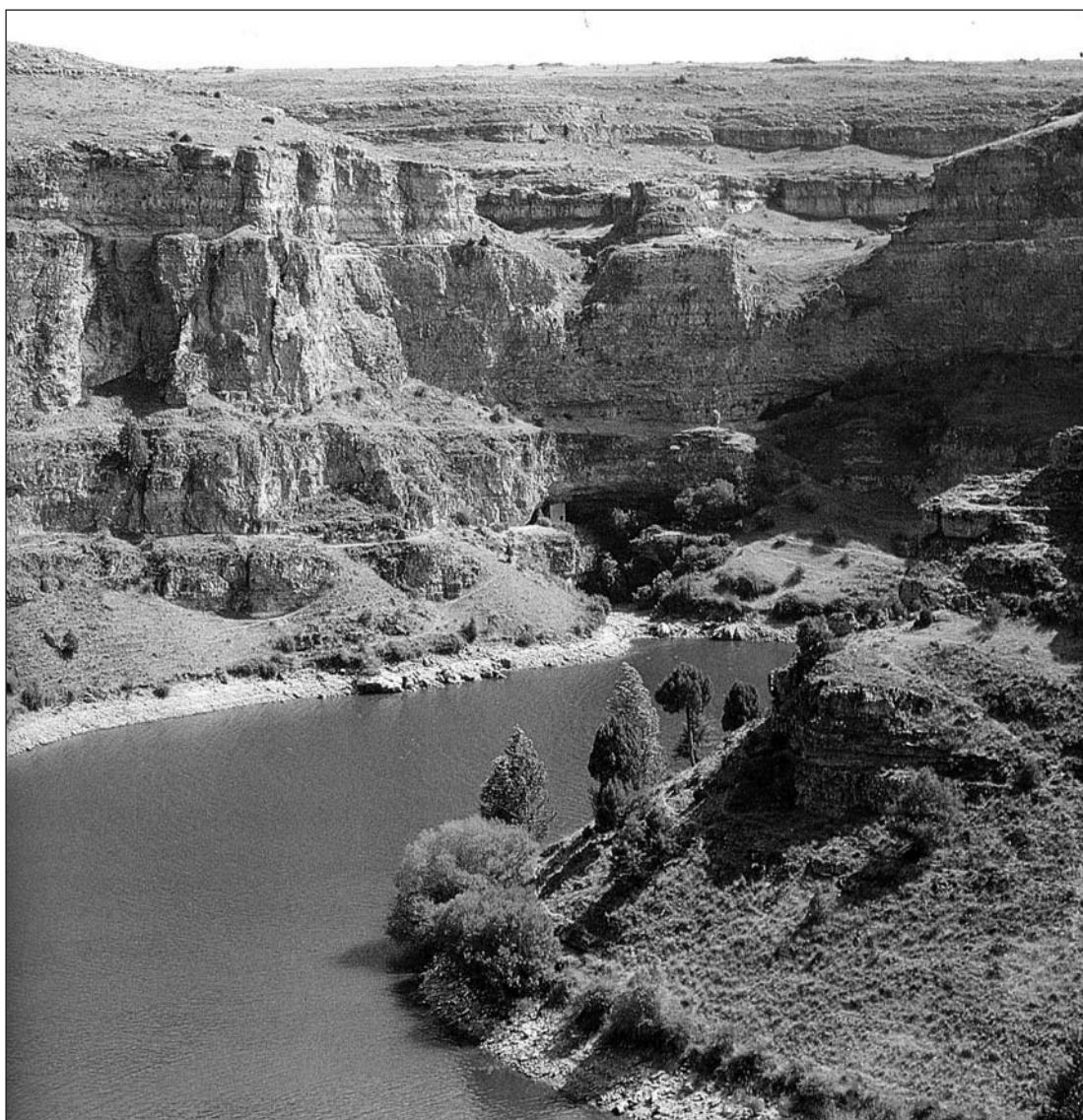


Figura 3. Hoces del Río Duratón, a la altura de la Ermita de San Frutos (Fotografía de J. A. Gómez-Barrera).

hasta los años setenta en que la añorada profesora Lucas Pellicer conformara su Tesis Doctoral.

El río Duratón, tras rodear Sepúlveda, encaja su curso hacia Oeste en una serie de curvas meandriformes originando un amplio barranco de 35 Km de longitud, dentro de un marco geológico de calizas cretácicas con planos de estratificación horizontal, de escaso buzamiento y escarpadas paredes (fig. 3). En estas, a ambos lados del río crecido ahora por el pantano de Burguillo, se abren numerosos abrigos y covachos, y en ellos –en los recovecos, oquedades y pliegues de las superficies de sus paredes– un total de 31 frisos pintados, según el recuento y el análisis de R. Lucas, o de 54, según el trabajo de prospección intensiva llevado a cabo, en 1992, por J. Arias Funez (1992).



Con la excepción de Carrascal 2, Solapo del Águila y Solapo de la Molinilla en las que está presente el color negro, en las pinturas rupestres esquemáticas de las Hoces del Río Duratón predomina el color rojo en un corpus de motivos que van, con gran variedad estilística, desde los tipos más subnaturalistas hasta la más completa abstracción, sin que ello presuponga, tal y como han dejado escrito sus investigadores, diacronías múltiples.

En el conjunto esquemático del Duratón analizó Lucas Pellicer un centenar de agrupaciones, con 98 tipos diferentes de motivos, de los que 39 acogían figuras humanas simples, personajes armados o con objetos varios y figuras de apariencia antropomórfica. Observó, asimismo, 4 tipos idoliiformes, 11 cuadrúpedos adscritos a 9 tipos diferentes, 15 ramiformes en 6 tipos con significación polivalente (vegetal-figura humana-carácter simbólico), 5 tipos de esteliformes en 21 representación (de las que 17 las localizaba en el Solapo del Águila), 3 tipos (con 5 motivos) de pectiniformes, 3 estructuras (con 4 motivos), 4 tipos de líneas paralelas (con 10 figuras), 5 tipos y 5 muestras de líneas curvas, y hasta 17 tipos de puntos y barras, lo que determina un amplio predominio de este tema; finalmente, se señaló 3 tipos de otros signos indeterminados y otros 3 tipos de asociaciones de esteliformes-ramiformes, esteliformes-líneas paralelas y ramiformes-ramiformes, lo que probaba de forma clara la complejidad del grado de abstracción y agrupamiento de la pintura rupestre esquemática.

Con todo, y en espera de un estudio definitivo del conjunto, Solapo del Águila se nos presenta aún hoy como perfecta ejemplificación del esquematismo de la región de Sepúlveda. Contiene 28 paneles, con más de 100 figuras entre las que sobresalen las representaciones de antropomorfos (en número de 45) y estelifomes (17), frente a una presencia de tan sólo seis cuadrúpedos. La combinación de puntos y barras nos parece otra constante de la estación y desde luego, en espera de la valoración de los supuestos repintes, las advertidas superposiciones y la determinación o no de su parentesco con la pintura levantina, *Solapo* nos aporta datos estimables sobre la domesticación de animales, ciertas prácticas agrícolas de carácter rudimentario y esquemas abundantes de significación cultural.

### 3.3. Monte Valonsadero

De Valonsadero (fig. 4) hemos escrito y dicho todo. Situamos en él, y en su entorno –Fuentetoba, Pedrajas y Oteruelos–, 41 estación, abrigos o lugares pintados, con un total de 656 motivos identificados y una agrupación en 17 tipos ajustados a los cánones establecidos por P. Acosta y, en buena parte, aceptados por todos. Hemos

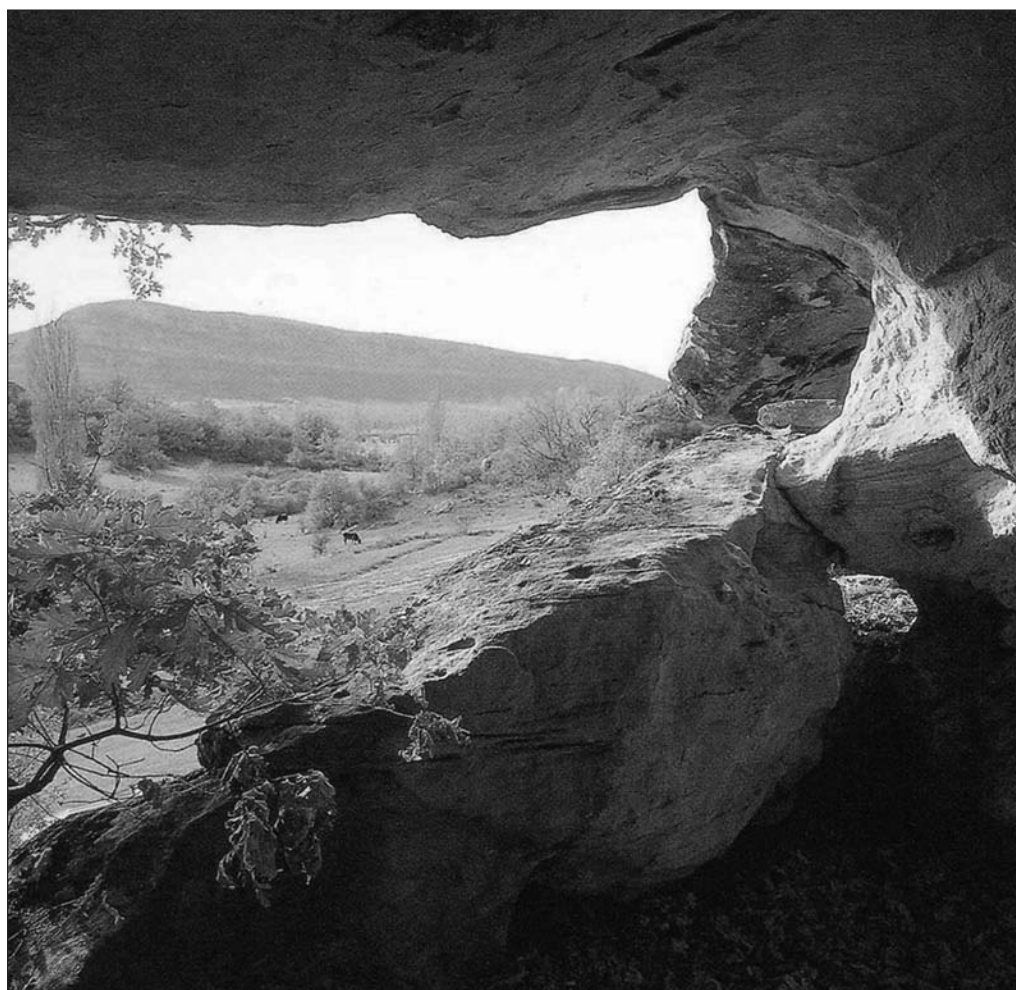


Figura 4. Paraje del Barranco de Valdecaballos, en Valonsadero, desde el interior de *La Tronera* (Fotografía A. Plaza).

aclarado, también, que aunque los primeros hallazgos datan del 5 de Agosto de 1951 y se han atribuido a los constantes trabajos arqueológicos de T. Ortego, en realidad fueron identificados muchos años antes por el niño B. Orden Tierno quien, ya mayor y ejerciendo de maestro en una escuela soriana, informó de los mismos a aquél. Empero, podemos recoger aquí los mismos datos que hicimos público en nuestro *Arte Rupestre Prehistórico en la Meseta Castellano-Leonesa*, es decir, que Valonsadero es un parque natural situado a seis km escasos de Soria capital, que posee una extensión de 2.808 Ha, que se sitúa a 1.111 m de altitud y que cuando fue utilizado por los agroganaderos del Calcolítico y Edad del Bronce, como centro de sus acciones sociales, debía constituir un humedal tan rico en pastos como lo es aún hoy.

La pintura rupestre esquemática de Valonsadero aparece siempre, como en los casos vistos de Las Batuecas y Duratón, al aire libre, en abrigos o covachos de variada orientación, utilizando sus paredes





verticales, viseras u oquedades. Se trata de vastos e irregulares bloques de arenisca, situados en lugares prominentes y destacados, visibles a gran distancia y, en muchos casos, cercanos al río Pedrajas o a los arroyos y barranqueras que lo alimentan. Tintas planas, algún grafitado y un único motivo en punteado en La Cuerda del Torilejo es todo el bagaje técnico que presentan sus figuras, aunque queda constancia de alguna que otra superposición y el aprovechamiento de los soportes y de sus accidentes naturales para conformar sus trazado, separar escénicamente sus motivos o hacerles adquirir cierta sensación de movimiento, relieve o volumen. Los motivos esquemáticos de Valonsadero se trazan, por lo demás y de forma exclusiva, en una variada gama de tonos rojos y oscilan entre los 15 y 20 cm de tamaño medio, pueden alcanzar los 85 cm de altura máxima (como el motivo en espiral del Grupo B de La Cuerda del Torilejo) y mínima de 2,5 cm (cualquiera de las figuras humanas de El Peñón del Majuelo), por no aludir al tamaño de los puntos que apenas superan el centímetro.

La variedad de su temática queda demostrada por la tabla tipológica que acompaña a la de Las Batuecas, Duratón y Sésamo, mas cabe decir que entendemos está en relación directa con la vida del individuo del horizonte esquemático, tanto en sus aspectos cotidianos –pastoreo, caza, recolección y rudimentaria agricultura– como en los excepcionales –culto a los muertos o ritos ceremoniales–, sin olvidar que la abstracción extrema inherente a su propio ser hace que muchos de sus esquemas nos resulten absolutamente ininteligibles.

Del notable conjunto rupestre de Valonsadero y su entorno destaca, de manera especial, el abrigo de El Mirador del que hablaremos en otro lugar de esta exposición.

### **3.4. Sésamo**

Es ésta una pequeña aldea situada en el ángulo noroeste de la provincia de León, al pie mismo de las estribaciones montañosas de la Sierra de los Ancares, en el término municipal de Vega de Espinareda. Entre ambas localidades, al Oeste de Sésamo y al Noroeste de Espinareda, queda Peña Piñera, farallón rocoso de unos mil metros de longitud y 15-20 metros de altura, que aflora de la cobertura primaria con cuarcitas como roca dominante, areniscas metamórficas, vetas de pizarra de fácil exfoliación, concreciones calizas y óxidos de hierro, presentes en abundantes manchas de hematites y, sin duda, utilizados como material básico por los “pintores esquemáticos”.

Aquí, en este lugar, se localiza el conjunto esquemático de Sésamo, Peña Piñera o Vega de Espinareda, conocido desde antiguo



por los lugareños pero que, sin embargo, no llamó la atención de la investigación hasta que en 1982 Servilia Aláez Urbón y César Rodríguez lo denunciaron ante la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura de León. Ocupa 597 metros de los mil en que se extiende la citada peña y su estudio posterior, el que le ha proporcionado su justo valor arqueológico y su reconocimiento, se debe a J. A. Gutiérrez González y J. L. Avelló Álvarez, en una cuidada monografía que publicó el Centro de Investigación y Museo de Altamira en 1986. El prologuista de la misma, el malogrado Manuel Fernández-Miranda, destacó del yacimiento la elevada concentración de antropomorfos (fig. 5), la asociación antropomorfos-zoomorfos y la posibilidad de que algunos de sus grupos figurativos fueran interpretados como deliberadas composiciones.



Figura 5. Antropomorfo del Conjunto C de *Peña Piñera* (Fotografía de J. Vidal).



En general, el yacimiento pintado de Peña Piñera ofrece 6 figuras aisladas, 8 conjuntos –designados con las primeras letras mayúsculas del alfabeto– y 16 paneles –4 en el Conjunto B; 5 en el Conjunto C; 2 en el Conjunto G; y otros 5 en el Conjunto H–, lo que hace un total de 351 motivos, todos ellos de técnica, coloración y tamaño similar al resto de los abrigos de lo que J. L. Sanchidrián (2001: 442) ha dado en llamar “pintura esquemática típica”. No obstante estos motivos –diferenciados en antropomorfos (72 figuras, es decir un 20,51% del total), ídolos (14= 3,98%), zoomorfos (17= 4,84%), ramiformes (5= 1,42%), pectiniformes (2= 0,56%), tectiformes (5= 1,42%), barras (15= 4,27%), puntos (118= 33,61%), manchas (46= 13,10%) y otros signos no identificados (57= 16,23%)– presentan pequeñas particularidades que le dan a la estación un carácter singular, como, por ejemplo, la frecuencia de figuras humanas con vacío central en la cabeza, el tipo humano de “orante” o la figura número 5 del Conjunto B, interpretada por sus investigadores como la representación de un carro. De ser válida esta última identificación, tendríamos una cronología relativa para la estación artística de Sésamo en torno al segundo tercio del primer milenio antes de Cristo. Además, en esta misma cuestión, J. A. Gutiérrez y J. L. Avelló, añaden la aportación cronológica de un hacha de talón y dos anillas de Lancia, datada en el Bronce final, decorada con un tema similar al de los ramiformes del Conjunto F.

#### **4. De la tipología de sus figuras a los estadios de organización social del “sistema esquemático” pasando por la interpretación escénica**

Esbozadas así las características significativas de los núcleos paradigmáticos de la pintura esquemática castellano-leonesa, podemos ahora construir una tabla figurativa que, salvaguardando su contexto gráfico, nos ayude a obtener una aproximación tipológica de sus motivos, al uso y manera en que H. Breuil y P. Acosta establecieron con sus tesis generalistas. En ella quedarían incluidas, aunque no consten, todos los núcleos menores conocidos pues, salvo excepciones muy primarias como las de las estaciones recientemente descubiertas de Miño de Medinaceli (Soria) y de Becerril del Carpio (Palencia), sus esquemas se ajustan a criterios y trazos similares. Tras ella estaríamos en disposición de establecer una dinámica comparativa entre grupos, precisa y necesaria para una mejor comprensión del fenómeno y, de manera especial, para la determinación de asociaciones entre motivos y su posible valoración escénica.

#### 4.1. Notas sobre la tipología gráfica de los núcleos paradigmáticos

Partiremos de los ensayos concretos que en su día realizaron los diferentes investigadores, simplificando lo complejo y tratando de que los tipos se ajusten lo más posible al canon establecido por el esquema Breuil-Acosta. Dicho lo cual, señalemos que la tabla resultante (figs. 6, 7, 8) contempla dieciséis tipos, al no reparar en el grado de esquematismo o naturalismo de la figura humana y animal, y que estos responden a los términos ya clásicos de antropomorfos, cuadrúpedos, aves, peces, serpentiformes, pectiniformes, ídolos, tectiformes, armas, puntos, barras, petroglifoides, zig-zags, ramiformes, esteliformes y un genérico "otros" en el que incluimos parejas, estelas, motivos extraños –como el trisceles o trisqueles del Covachón del Puntal de Valonsadero–, animales en lucha o toda la gama de figuras antropomorfas que portan algún objeto, ya sea éste bélico o etnográfico.

En la pintura esquemática soriana hemos diferenciado antropomorfos seminaturalistas, semiesquemáticos y esquemáticos, que compondrían un primer grupo perfectamente identificable con la figura humana por comparación con la realidad y en el que se podría apreciar una evolución progresiva del naturalismo al esquematismo más acusado; un segundo grupo vendría dado por las figuras humanas de brazos en asa o en phi griega; y un tercero, aquel que agruparía a figuras humanas sin representación de sus miembros inferiores –tipos humanos en golondrina, en T y en cruciforme– o acéfalos, como los ancoriformes (fig. 6).

Entre los cuadrúpedos de Valonsadero y su entorno también podemos distinguir entre naturalistas –como el primero de la serie, que correspondería con la llamada "vaca preñada" de Oteruelos–, seminaturalistas –de forma especial algunos motivos de La Cuerda del Torilejo y el macho cabrío del Covacho del Morro–, semiesquemáticos y esquemáticos. Estos últimos son, precisamente, los más abundantes, lo que en buena medida dificulta su identificación específica. Hay quien piensa, como A. Beltrán (1972: 31), que la cola es larga en bóvidos y équidos y corta o inexistente en cérvidos y cápridos, lo cual nos haría definir como équido, por ejemplo, al cuadrúpedo que hace el número 11 de la tabla, situado en Peña Somera, o como bóvido al último, localizado en La Lastra.

No sin dificultad interpretamos los ocho ejemplares de aves: los cuatro primeros en el Abrigo del Peñón del Camino de Pedrajas, el quinto en La Cuerda del Torilejo, el sexto y el séptimo en El Mirador y el octavo, ave zancuda según Ortego, en Los Peñascales III.




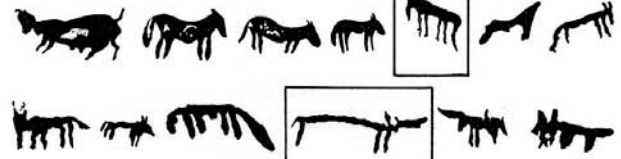
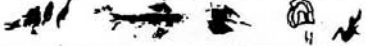







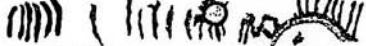





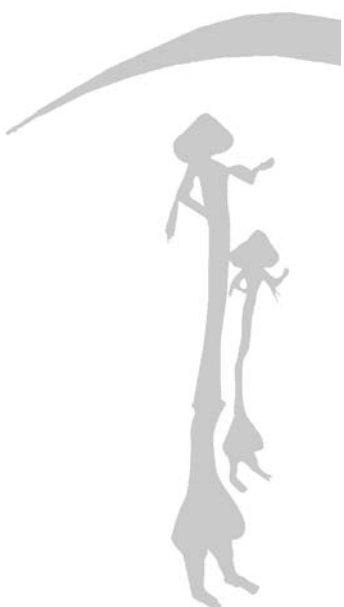
TIPOS	VALONSADERO
ANTROPOMORFOS	
CUADRÚPEDOS	
AVES	
PECES	
SERPENTIFORMES	
PECTINIFORMES	
IDOLOS	
TECTIFORMES	
ARMAS	
PUNTOS	
BARRAS	
PETROGLIFOIDES	
ZIG-ZAGS	
RAMIFORMES	
ESTELIFORMES	
OTROS	

Figura 6. Ensayo de tipología comparada: Valonsadero (a partir de J. A. Gómez-Barrera).

DURATÓN	SÉSAMO

Figura 7. Ensayo de tipología comparada: Duratón y Sésamo (a partir de M. R. Lucas y J. A. Gutiérrez y J. L. Avelló).





Por el momento, a Valonsadero, se contabiliza un único motivo en pez (Abrigo del Pozo) y en serpentiforme (El Prado de Santa María), aunque a este último podría añadirse el reptil que apresa con una de sus manos el antropomorfo de Las Covatillas.

Los pectiniformes, claros en su descripción aunque no así en su interpretación, son abundantes en La Umbría del Colladillo; los puntos lo son en La Peñota, El Tolmo de Morellán y en La Cerrada de la Dehesa, y aunque, como en los casos que citamos, forman composiciones por sí mismos, pueden aparecer acompañando a la figura humana (Abrigo I del Barranco de Valdecaballos y Los Peñascales II); y las barras son características del Abrigo del Pozo, de La Peñota y del Abrigo del Tubo, en este último dando forma a una supuesta escena necrolátrica.

Por último, no olvidamos en Valonsadero ni los ídolos (presentes en La Peñota y en El Mirador), ni los tectiformes (como los de La Asomadilla, El Mirador y Murallón del Puntal), ni las armas (bumeran del Covacho del Morro y especie de puñal enmangado del Covachón del Puntal), como tampoco los petroglifoides (en esencia los de La Asomadilla, el Covacho del Morro y La Umbría del Colladillo), los zig-zags (Covacho del Morro, Covachón del Puntal y La Umbría del Colladillo), los ramiformes (El Prado de Santa María y El Mirador), los esteliformes (La Tronera, Abrigo del Pozo y El Mirador básicamente) o esos otros motivos entre los que incluimos, por abreviar y adecuar la tipología de Valonsadero y su entorno a los demás núcleos meseteños, las parejas de Los Peñascales III y el Abrigo I del Barranco de Valdecaballos, el trísqueles o trisceles del Covachón del Puntal, el motivo estela de La Peña los Plantíos o, en fin, la escena atlética o de lucha entre un bóvido y un antropomorfo del Covachón del Puntal.

En el conjunto del Duratón analizó en su día R. Lucas (1977: 47) un total de cien agrupaciones y noventa y ocho tipos diferentes, lo cual no impide ahora nuestra clasificación ajustada a la de los otros núcleos paradigmáticas de la meseta (fig. 7). No hay, en apariencia, representaciones de aves, ni de peces, ni de armas –aunque estas sí estén presentes asociadas a la figura humana–, mas la amplia diversificación tipológica de Lucas puede resumirse, sin pérdida de sus particularidades, en los trece tipos restantes.

La figura humana acogía treinta y nueve de los noventa y ocho tipos de Lucas y diferenciaba entre las representaciones simples –esquemáticas y abstractas, seminaturalistas y semiesquemáticas–, las compuestas, es decir, armadas o asociadas a otros objetos, y las figuras antropomorfas, o personajes que se apartan de los tipos puramente humanos, como el arquero con aspecto de cévido, el sacerdote o hechicero metamorfoseado en toro con su máscara de

tres cuernos, rabo animal y otros elementos que remarcaran su dignidad, hasta el bitriangular antropomorfizado, todos ellos en Solapo del Águila. Algunos de estos ejemplares los incluimos nosotros en la categoría de "otros", mientras que los primeros –del simple esquema humano claramente identificable hasta el tipo más naturalista representado con dedos o con tocado, pasando por los tipos completamente abstractos en "Y", en "phi" griega o en "ramiforme"– conforman, con toda lógica, el escalón de los antropomorfos.

Frente a esta amplia variedad de representaciones humanas, el conjunto del Durantón ofrece escasos ejemplos de animales. Las figuraciones que Lucas Pellicer consideró como tales corresponden a cuadrúpedos domésticos y entre ellos distinguió équidos –con o sin jinete–, cápridos, algún óvido y suido y la ya citada máscara corniforme del Solapo del Águila que aludiría a la representación de un buey. Localizamos un claro motivo en zig-zag, en vertical, en la Cueva de la Nogaleta –tipo 78 de Lucas–, que, además, bien puede ser incluido en el grupo de los serpentiformes. Tampoco son muy abundantes los pectiniformes, y los que hay son exclusivos de la Solapa de la Molinilla. Los ídolos –o seres suprahumanos, como gustaba llamarlos Lucas Pellicer (1992: 269)– estarían representados, no sin nuestras dudas, por cuatro ejemplares próximos a los oculados; y las estructuras, empalizadas o tectiformes, de los que algunos podrían emparentar con los ídolos tipo placa, proceden en gran parte del Solapo del Águila donde aparecen asociados a líneas en paralelo, puntos y barras. Estos últimos, en mayor o menor número, están presentes en casi todas las localidades segovianas, e incluso constituyen la temática exclusiva de estaciones como Carrascal 2 y 3, Bugerones de San Frutos, Abrigo del Conjunto 2 del Cabrón, etc. Por el contrario, los motivos de líneas curvas –¿petroglifoides?– parecen únicos y exclusivos de la Solapa de la Molinilla.

Mención aparte merecen, por último, los ramiformes y esteliformes –muy representados en Solapo del Águila–, fundamentalmente por las asociaciones a que dan lugar entre ellos, y con algún que otro escaleriforme.

Como bien señalaron J. A. Gutiérrez y J. L. Avelló, las pinturas de Peña Piñera se sitúan totalmente dentro del contenido general del arte esquemático de la Península Ibérica, por lo que ha resultado fácil ajustar su tipología particular a la genérica que aquí se presenta (fig. 7).

De los dieciséis tipos seleccionados se anota en Sésamo la ausencia de las representaciones de peces, serpentiformes y motivos en zig-zags. Aquí, según quedó dicho, destaca, entre los elementos figurados, los motivos antropomórficos, y, entre los signos o elementos abstractos, los puntos y las barras. Los antropomorfos lo son en brazos en asa, en cruciformes, en "T", en "Y", en "Pi", en "Phi", en anco-





riformes, y los hay también orantes, triangulares o bitriangulares y seminaturalistas; mas, aparte de la ya destacada configuración de la cabeza con vacío central, se ha de destacar del grupo de figuraciones humanas de este núcleo el que un porcentaje muy importante del total aparezcan armados y con adornos personales (11,07%).

Los ídolos, en número de 14 ejemplificaciones, han sido identificados en los tipos escutiformes, cordiformes y esteliformes. Los zoomorfos, con dieciséis cuadrúpedos indeterminados y una representación dudosa de ave, suponen un número muy reducido frente a la frecuencia más alta y significativa en Valonsadero, Duratón y Salamanca-Zamora. Algo similar pasa con los ramiformes –con cinco ejemplares y todos ellos hechos mediante trazos muy finos y superpuestos a impresiones y trazos digitales de tonalidad diferente–, los pectiniformes –con tan sólo dos elementos–, los tectiformes –con cinco–, los petroglifoides –con dos– y los esteliformes presentes gracias a un motivo muy difuso del Conjunto H. En este sentido se ha de tener en cuenta que, aunque hablamos de un total de 351 unidades gráficas y catorce conjuntos pictóricos, en realidad ocupan una única estación, con la acusada particularidad, además, de que cada grupo o panel de Peña Piñera vendría a especializarse en un tema.

Por lo que respecta al contenido tipológico del núcleo artístico de Las Batuecas, Centro-Oeste de la Península o provincias de Salamanca-Zamora (fig. 8) diremos, con R. Grande del Brío (1987: 132-150) y J. Bécares (1991: 71-75), que viene a coincidir con lo que es frecuente en los otros núcleos y en el resto de la Península Ibérica. El tema más repetido corresponde al grupo de las barras y los puntos, presentes en el 81% de los abrigos; les siguen en frecuencia los antropomorfos (en un 58% de las estaciones) y los zoomorfos (en el 34% de los sitios); menos habituales son los ramiformes y tectiformes (20% cada uno de ellos); y ya, en un cuarto nivel, habría que situar los temas en pectiniformes y esteliformes o soliformes (15,5%). En todo caso, tan sólo sentimos la ausencia, entre los tipos seleccionados para el conjunto paradigmático de la meseta castellano-leonesa, de los motivos en aves y serpentiformes; por contra, la presencia de los peces es significativa no tanto por su número –cuatro ejemplares– cuanto por su naturalismo, su trazado en tinta blanca y su aparición en los abrigos del Canchal de las Barras y del Canchal de las Cabras Pintadas, situados en torno a los arroyos Belén, en el primer caso, y Las Batuecas, en el segundo, y que en ambos significarían la sacralización de estos.

Amén de estas características, en el núcleo de Las Batuecas destaca, como ya se indicó, la tendencia al naturalismo de los zoomorfos y, también, de ciertos arboriformes o ramiformes, lo cual, en verdad, es singular en los arboriformes del Canchal de la Cotorrina. Y




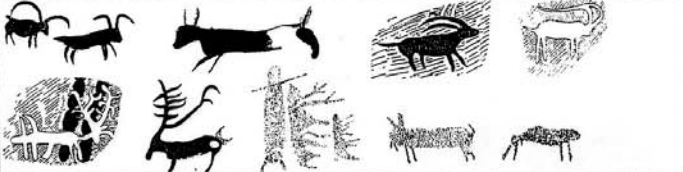
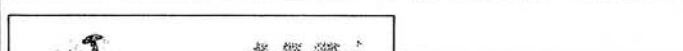




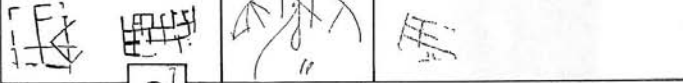
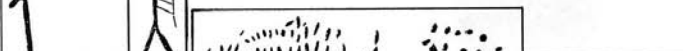



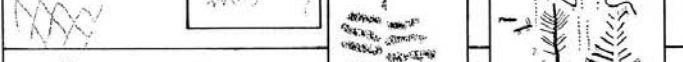
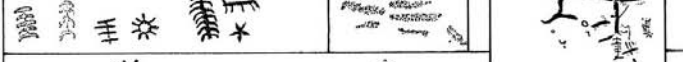


SALAMANCA-ZAMORA	TIPOS
	ANTROPOMORFOS
	CUADRÚPEDOS
	AVES
	PECES
	SERPENTIFORMES
	PECTINIFORMES
	IDOLOS
	TECTIFORMES
	ARMAS
	PUNTOS
	BARRAS
	PETROGLIFOIDES
	ZIG-ZAGS
	RAMIFORMES
	ESTELIFORMES
	OTROS

Figura 8. Ensayo de tipología comparada: Salamanca-Zamora (siguiendo a R. Grande del Brío y J. Bécares Pérez).



aunque el esquematismo sea la nota dominante en la representación antropomórfica, la abundancia de figuraciones humanas con tocados, emplumados o no, nos hace pensar, también, en cierta preocupación naturalista dentro de la abstracción de estos motivos. Emplumados hay en la *Umbría del Cristo*, en Risco de los Altares, en los Abrigos I y II de Lera, en el Covacho del Pallón, en Bonete del Cura y en la Hoyita del Coscorrón I; en la Majadilla de las Torres el tocado no es de plumas y sí de cuernos, y en Palla Rubia un antropomorfo presenta tocado trilobulado y otro un gran signo en V. Independientemente de que estos elementos sirvieran en su día para emparejar cronológicamente la pintura esquemática con la levantina (Jordá, 1970-71: 70), lo cierto es, a nuestro parecer, que denotan una presencia especial y significativa del portador dentro del conjunto social intencionado del abrigo.

Con todo, y renunciando a la expresión de otras particularidades de los diferentes núcleos paradigmáticos aquí glosados, podemos decir, empero, que cada yacimiento presenta elementos comunes al resto, pues común es el mensaje y la mentalidad, pero que en todos y cada uno de ellos se dan elementos que los individualizan. La tipología puede hacer común algo que no lo es, de ahí que sea preciso y necesario particularizar en estaciones, en abrigos e, incluso, en paneles y escenas. Esta individualización, por lo demás, nos ayudará a indagar en aspectos sociales mucho más concretos.

#### **4.2. Algunos elementos de escenificación e interpretación social**

En otro lugar (Gómez-Barrera, 2001a: 53), tras someter al conjunto de la pintura rupestre esquemática de Valonsadero y su entorno a un sistemático análisis tipológico, determinamos que, junto a elementos individualizados, cobraba especial relevancia en la interpretación global del esquematismo la composición escénica o, al menos, la asociación de motivos o unidades gráficas de expresión de forma intencionada buscando una comunicación real, ya fuera esta sacral o simplemente testimonial en relación con los modos de vida de los pintores y de sus gentes. Dejamos entonces claro, con la representación de varios conjuntos escénicos y su interpretación, que si algo particulariza, o puede particularizar, al esquematismo soriano es su grado narrativo, en el sentido en que sus esquemas asociados aportan una rica documentación del quehacer diario de sus autores, ya fuese en lo material como en lo espiritual.

En ese mismo lugar, resumíamos el ensayo de interpretación que R. Grande del Brío trazó en 1987 al presentar la pintura rupestre esquemática de las provincias de Salamanca y Zamora. Grande del

Brío se negaba entonces a reducir las diversas representaciones del arte esquemático a un conjunto de ideogramas más o menos figurativos, defendiendo, sin embargo, el carácter cultural de elementos individualizados como ramiformes, petroglifoides, tectiformes, soli-formes, etc., revistiendo de sacralidad todas las tareas básicas relativas al pastoreo, la recolección o las labores de la tierra apreciadas en sus paneles y otorgando a estos y a sus abrigos el rol de santuarios. En el argot del investigador mencionado, hierofanía, sacralidad y trascendentalidad serían conceptos que explicarían unas actividades artísticas que irían apagándose a medida que sobre las poblaciones autoras de ellas incidieran formas de vida menos vitalistas o menos simbólicas, como serían las de la Primera Edad del Hierro.

Sin embargo, nuestro autor, también observaba un cierto grado de asociacionismo entre los motivos de la pintura esquemática y que estos, en muchos casos, podrían describir gráficamente acontecimientos de la vida social del grupo que los había generado.



Figura 9. Elementos escénicos en la pintura esquemática meseteña I: 1: *Canchal de las Torres*; 2: *Abrigo del Portillón*; 3: *Canchal de las Cabras Pintadas*; 4: *Abrigo del Bonete del Cura*; y 5: *Covacho del Pallón*, según Hernández Pacheco, Grande del Brío, Breuil y Bécáres Pérez.



Dicho lo anterior, y sin alejarnos por ello de las interpretaciones tradicionales y espaciales al uso, queremos presentar aquí algunos elementos del esquematismo castellano-leonés que en diferentes momentos han sido interpretados como parte de la acción social, espiritual o terrenal, desempeñada por sus autores. Y en este sentido, y con esta pretensión, hemos escogido al azar, del total de 139 estaciones, lugares, sitios o abrigos con pinturas rupestres esquemáticas localizadas hasta el momento presente en la zona, once escenas pertenecientes a los yacimientos del Canchal de las Torres, Abrigo del Portillón, Canchal de las Cabras Pintadas, Bonete del Cura, Covacho del Pallón, Peña Piñera, Risco de los Altares y Solapo del Águila. En ellos vemos desde una supuesta representación del paisaje (fig. 9, 1: Canchal de las Torres) hasta una escena necrolátrica (fig. 10, 4: Peña Piñera), pasando por asociaciones, más o menos relevantes, de figuras humanas con animales, cual si se tratara de tareas de caza (fig. 9, 3: Canchal de las Cabras Pintadas; y fig. 10, 2: Peña Piñera), pastoreo y domesticación (fig. 10, 1-3: Peña Piñera), sin olvidar otras más complejas relacionadas con ciertos cultos iniciáticos (fig. 10, 6: Solapo del Águila), danzas (fig. 10, 5: Risco de los Altares) o estructura social o de parentesco (fig. 9, 4: Bonete del Cura; fig. 9, 5: Covacho del Pallón; e, incluso, fig. 10, 1: Peña Piñera).



Figura 10. Elementos escénicos en la pintura esquemática meseteña II: 1-4: *Peña Piñera*; 5: *Risco de los Altares*; y 6: *Solapo del Águila*, según Gutiérrez y Avelló, Grande del Brío y Lucas Pellicer.

En el Canchal de las Torres, descubierto en 1922 por E. Hernández Pacheco (1959: 518), quiso ver éste “un paisaje prehistórico de época mesolítica, con sus nubes, la arboleda, el sotobosque, las cabras monteses y el lobo”. En realidad, lo que Hernández Pacheco calcó, en un panel de poco más de dos metros, fue unos trazos penniformes, series de puntos, curvas sinuosas horizontales, figuras de cabras semejantes a las del Canchal de las Cabras Pintadas, un cuadrúpedo de trazo algo más tosco que parece representar a un lobo y dos grandes figuras ramiformes. Su interpretación, aunque no en los términos iniciales en que se hizo, podría estar próxima a una valoración del espacio en que las gentes del lugar se afanaban por desarrollar sus primarias actividades económicas.

En el Abrigo del Portillón, en Linarejos (Zamora), lo que R. Grande del Brío localizó en 1977 fue una escena conformada por un conjunto de barras verticales y tres antropomorfos; el último de estos, de 20 cm de altura, lo reproducimos en la fig. 9, 2 pues presenta, amén de la cabeza “tipo martillo” tan característica de esta estación, la representación de un escudo en su mano derecha y una larga espada unida al cuerpo (Grande del Brío, 1982: 146-148), que nos hablaría de una sociedad jerarquizada, armada y siempre pastoril, que no perdería su nivel de agresividad o belicosidad por el mero hecho de avanzar en el desarrollo social. Cabría aquí una argumentación en torno a la práctica de la guerra entre comunidades agroganaderas –y en tal sentido no serían pocas las escenas que podrían incorporarse, como por ejemplo la desarrollada en el Grupo F de La Cuerda del Torilejo en Valonsadero (Gómez-Barrera, 1982: 143-144)– o, como apuntara poco después el propio Grande del Brío (1987: 184), a la existencia de un dios de la guerra.

Armados, también, están los personajes que aparecen en el fragmento del Canchal de las Cabras Pintadas aquí entresacado, o los del panel “e” del Conjunto H de Peña Piñera (fig. 10, 2); pero, en ambos, los antropomorfos figurados parecen portar arcos y participar en la acción de disparar a los cuadrúpedos que les rodean, con lo que estaríamos ante una escena cinegética tan apropiada en la vida económica de estos grupos.

En octubre de 1980 M.<sup>a</sup> A. Gómez Risueño informó de la existencia de las pinturas esquemáticas del Bonete del Cura, en Ciudad Rodrigo, y, tras su estudio, J. Bécares, C. Rivero, A. Gómez y C. Civieta vieron en su panel (fig. 9, 4) la representación de 13 arboriformes, 10 antropomorfos, varios cuadrúpedos, un posible antropomorfo oculado y cuatro grupos de triángulos –tres de ellos con tres triángulos yuxtapuestos– con la base hacia arriba y coronados en todos los casos por la parte superior de un antropomorfo, como si de la representación de seres femeninos se tratase. Se les escapó a





estos investigadores y se nos escapa a nosotros el significado de semejante escena, pues a su enigmática interpretación habría que añadir la utilización de tonalidades blancas para trazar el tocado de uno de los antropomorfos y una serie de puntos que rodean a los motivos triangulares. De cualquier modo, entendamos o no lo que en el panel se dice, es evidente que en él hay un mensaje a través de la asociación de sus motivos. Dicho de otro modo: en la pintura rupestre esquemática de la meseta castellano-leonesa los paneles pictóricos no son resultado de una yuxtaposición significativa de elementos inconexos en el tiempo y en el espacio y sí de una acción intencionada que buscaría la documentación gráfica de una práctica, de un ritual, de una tarea –espiritual o material– habitual entre sus gentes.

Lo mismo podemos decir en lo que a las bellísimas escenas del Covacho del Pallón (Las Batuecas, Salamanca), Risco de los Altares (Herguijuela de la Sierra, Salamanca) y Solapo del Águila (Villaseca, Segovia) se refiere. En la primera, J. Bécares, su descubridor (1974), diferenció varias etapas en su ejecución y observó, contra lo que era habitual en Las Batuecas, la abundancia de antropomorfos, siempre masculinos, y entre ellos un ser emplumado y otro armado; vio, también, varios animales tipo pectiniformes, lo que delataría una cronología tardía (Bronce avanzado) para el abrigo, y, además, vio o quiso ver una posible danza entre los antropomorfos allí representados. R. Grande del Brío, asimismo, destacó la segunda de las estaciones aquí mencionadas por la ejecución en ella de una escena de danza en torno a un personaje tocado, mas, desde nuestro modesto punto de vista, en Risco de los Altares si algo sobresale es el diseño de tres ramiformes, uno al menos oculado. Y, en fin, si hay una escena enigmática, pero escena al fin y al cabo, que se precie en el panorama esquemático de la Meseta esa es la recogida por la añorada Lucas Pellicer en el Grupo 27 del Solapo del Águila (fig. 10, 6). Aquí se reconoce una gran figura humana de 38 cm de altura y cuerpo vertical alargado; su cabeza queda cubierta por una máscara *teriomorfa* vista de frente; y toda ella centra una extraña composición, dentro de un abrigo que contempla 28 grupos o paneles de motivos y que, para su investigadora, sería un verdadero “santuario al sol” (Lucas, 1977: 50).

### **4.3. Organización social en el “sistema esquemático” de la Meseta**

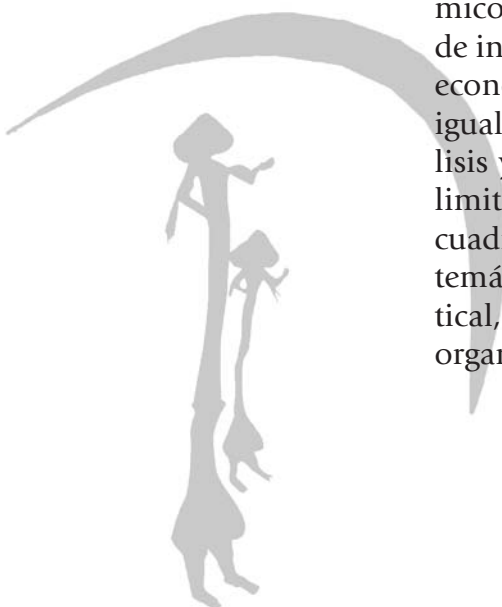
En el análisis de la pintura rupestre esquemática meseteña que hasta aquí hemos realizado, ha tenido mayor consideración la valoración individual del motivo, o del grupo de motivos que confor-

man una escena, que el propio panel, donde se encuentran, o el abrigo, donde se ubican. Esto ha sido así no porque no creamos en la pintura rupestre esquemática como estrategia simbólica o de aprovechamiento socio-económico de un territorio sino porque se pretendía definir documentos de la acción social de sus autores en el grupo.

Ya en las *Jornadas sobre arte rupestre en Extremadura*, que se llevaron a cabo en la ciudad de Cáceres los días 28 y 29 de noviembre de 1996, llamamos la atención sobre la necesidad, que en esos momentos de la investigación nos parecía urgente, de aplicar al arte rupestre esquemático el sistema de análisis espacial que R. Bradley y F. Criado estaban aplicando ya a los grabados gallegos. Poco tiempo después, J. Martínez García nos sorprendía con un extraordinario artículo que tenía a los abrigos y accidentes geográficos del sudeste peninsular como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática (1998: 543-561). Este trabajo, de inmediato valorado por un buen grupo de investigadores y que fue adaptado por nosotros un par de años después al conjunto esquemático de Valonsadero (Gómez-Barrera, 2001: 205-211), tuvo su continuidad con otro texto que, de forma definitiva, encontraba a la pintura esquemática como estrategia simbólica de ocupación territorial (Martínez García, 2000), y con un tercero que, centrado ahora en el análisis concreto del panel pictórico, le servía para presentarlo como espacio de representación social (Martínez García, 2002).

Siempre hemos desconfiado del camino de investigación que traza, primero, el sistema y luego, en un segundo lugar y casi siempre a empujones, introduce el objeto en el esquema resultante. No es este el caso, cierto, pero a veces conviene advertirlo.

Estamos con J. Martínez García –y esperamos haberlo dejado claro a lo largo de todo lo que antecede y lo que seguirá– cuando señala que la pintura rupestre esquemática es una producción cultural y social de grupos humanos que fueron ocupando espacios geográficos en un proceso de territorialización simbólico y económico. Es, dice, “un producto de comportamiento social” que nos ha de informar, documentalmente, sobre la propia organización socio-económica de sus autores. Y en tal sentido, el abrigo pintado, al igual que un yacimiento de otra naturaleza, será la unidad de análisis y el panel, espacio limitado, su unidad mínima. El panel, así, limitado, de mayor o menor tamaño, de matrices rectangulares o cuadradas, articulado a través de su composición, de sus relaciones temáticas y estructurales en función de un espacio horizontal o vertical, se presentará como un buen marco en que quede reflejada la organización social y el “tiempo social”.





Llevado todo lo anterior a un ejercicio práctico, el propio Martínez García señalará tres variables a la hora de analizar la estructura interna de los paneles: la *escala*, o principio del tamaño; la *posición*, o principio de posición; y la *situación*, o principio del contexto de situación. La escala será un proceso comparativo (mayor o menor), la posición distinguirá localizaciones (izquierda/derecha, centro, arriba/abajo) y la situación interpretará las relaciones contextuales de las pinturas (horizontalidad, verticalidad, simetrías, inversión, etc.). Con ello, y teniendo en cuenta estas variables, concluirá Martínez García que al enfrentarnos a los paneles deberíamos caracterizarlos en tres niveles, en dependencia de que sobre el panel no domine ningún eje la estructura compositiva (*panel desorganizado*), domine el eje horizontal (*panel horizontal*) o lo haga el eje vertical (*panel vertical*). Un espacio carente de eje dominador será un espacio ambiguo y reflejará *igualdades*; un espacio horizontal será un espacio no dividido y en él las diferencias se yuxtapondrán y reflejará *distinciones*; y un espacio vertical será un espacio dividido, en el que las diferencias se sobrepondrán y quedarán reflejadas las *desigualdades*. Estas categorías por niveles se identificarán con el "tiempo social" y así J. Martínez considerará que los paneles más antiguos serán los desorganizados, los más recientes los verticales y los horizontales se situarán en un estadio intermedio. Y en fin, dentro de la complejidad del "sistema esquemático", nuestro autor distingue en los paneles esquemáticos hasta cuatro categorías vinculadas con la organización social, a saber: una primera que definiría una segmentación social basada en el sexo y/o la edad; una segunda que determinaría ritos de paso o, dicho de otro modo, la instauración de un ámbito de individuos colectivos y otro individual y su relación; un tercero que marcaría las distinciones de individuos sociales; y un cuarto que establecería la presencia de distinciones jerárquicas en un claro proceso de desigualdad (Martínez García, 2002: 67-80).

¿Es posible poner en práctica este esquema mental de interpretación en un núcleo de arte rupestre concreto? ¿Podemos dar como categorías válidas de análisis sus determinaciones? Como cualquier sistema de estudio que se pueda esbozar, éste requiere aplicación y adaptación a las circunstancias concretas y especiales de cada núcleo artístico; sin embargo, y como simple ejercicio metodológico, hemos intentado aplicar las ideas de J. Martínez al conjunto esquemático de Valonsadero. De semejante ensayo ha surgido el cuadro adjunto en el que, no sin dificultad, se han organizado los paneles pictóricos por su tamaño –¿a qué hemos de considerar mayor y a qué menor?–, por la posición y situación de las pinturas en el interior del panel y, como resultado de ésta última, por la organización



ABRIGOS	ESTRUCTURA INTERNA DEL PANEL								CATEGORIAS INTERPRETATIVAS			ESTADIOS DE ORGAN. SOCIAL				
	Escala		Posición			Situación			Organización del Panel			D	T	S	J	
	>	<	I	C	A	H	V	A	H = Dis	V = De	A = lg					
Torilejo																
Isaces																
Valdac. I																
Valdec. II																
Tronera																
Peñota																
Pasadizo																
Asomadilla																
A. Cubillejo																
C. Cubillejo																
C. Pedrajas																
Marmitas																
A. Pozo																
Peñones																
A. Tubo																
A. Oeste																
C. Puntal																
C. Lastra																
Lastra																
Mirador																
U. Colladillo																
P. Solana																
P. Visera																
P. Somera																
Covatillas																
C. Morro																
P. Majuelo																
Peñascales																
T. Morellán																
R. Cañada																
M. Puntal																

Cuadro núm. 1. El panel como espacio de representación social en Valonsadero, a partir de los estudios de J. Martínez García.





del panel. Precisar la horizontalidad, verticalidad o ambigüedad de un lienzo que en la mayoría de los casos nos ha llegado sesgado, resulta cuanto menos difícil; deducir de estas cualidades categorías interpretativas que nos hablen de igualdades, distinciones o desigualdades en un grupo concreto parece, simplemente, utópico, pues aquellas pueden estar ocultas o presentes en cualquier situación; y, por último, la determinación de los estadios de organización social, a través de la disimetría, la transición, la separación y la jerarquía de los individuos representados sólo será posible en aquellos conjuntos en que la figura humana aparezca pero, como se sabe, son muchas las estaciones, y más sus paneles pictóricos, en los que no quedan representadas. Con todo, en Valonsadero, los paneles son de tamaño intermedio, la mayoría centra sus motivos y, en líneas generales, un buen número de sus paneles se construyeron teniendo en cuenta la disposición horizontal con lo que, según Martínez García, estaríamos ante un espacio horizontal, no dividido, en el que las diferencias se yuxtapondrían reflejando distinciones. Además, esta dominante horizontal nos hablaría de un estadio intermedio en la secuencia relativa de las pinturas. ¿Podríamos decir, así, que los paneles de La Cuerda del Torilejo, Los Isaces I y II, Covacho del Cubillejo, Peñón de la Visera, Peña Somera, El Tolmo de Morellán y El Risco del Portón de la Cañada serían los abrigos pintados más antiguos de Valonsadero? La pregunta podría triplicarse y de ser sus respuestas afirmativas, como quiere esta lectura del "sistema esquemático", podría establecerse una secuencia cronológica de los abrigos y, también, la fijación del tiempo social y espacial, en el sentido de la utilización, más tarde o más temprano, de las distintas cañadas y barranqueras de Valonsadero. Por lo demás, la formulación de los estadios de organización social requerirá, en un futuro al menos, de una mayor concreción de cara, sobre todo, a que su aplicación no sea simplemente deductiva.

## **5. Una evidencia del arte esquemático como reflejo de la acción social: El Mirador**

Del notable conjunto rupestre de Valonsadero destaca, de manera especial, El Mirador, localizado a escasos metros arriba del Covachón del Puntal, en la misma cuerda rocosa, a un metro del suelo y en una extensión aproximada de 4,70 m de longitud (fig. 11).

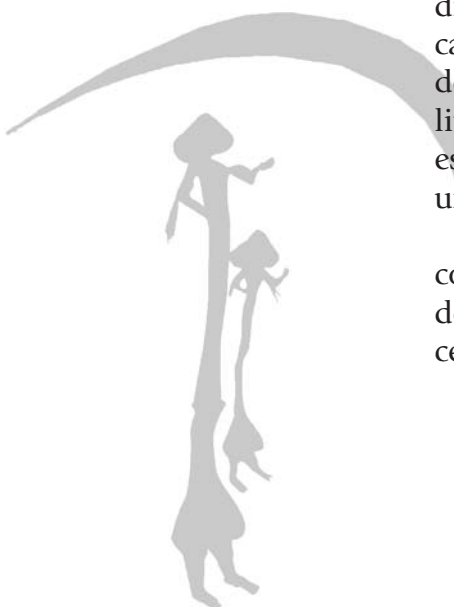
Por su ubicación (dominando las cañadas del Nido del Cuervo y Honda), su soporte (en gran parte, una hornacina oval, horizontal y alargada, de situación inverosímil) y sus motivos (variados y en amalgama) difícil resulta no otorgarle cierto carácter cultural, por lo que no nos sorprende la devoción causada en el escritor F. Sánchez



Figura 11. Imagen del panel principal de *El Mirador* (Fotografía de A. Plaza).

Dragó (1978) ni la utilización del símil literario –y acaso, religioso– de retablo neolítico. Otra cosa es que podamos ver entre sus motivos escenas de danza en torno al toro y al sol, por mucho que en él, en efecto, aparezca una figura con los brazos levantados, un astro espléndido embutido en un capricho natural de la roca y varios cuadrúpedos, que lo mismo podrían representar a toros que a caballos, cabras u ovejas, y menos aún la presencia de los doce toros de las doce cuadrillas sanjuaneras. Ya sabemos que se trata de una licencia literaria, una figura retórica, un glosar heroico y glorioso... mas son estos elementos los que, con el paso del tiempo, ayudan a inventar una tradición difícil de desmontar cuanto más se aleja de la realidad.

Pero ¿cuál es la realidad de *El Mirador*? Por el momento no conocemos otra que la que se deduce de una simple, y positivista, descripción cual podía ser la que, con el calco directo de su núcleo central en la mano, a continuación se ofrece (fig. 12).



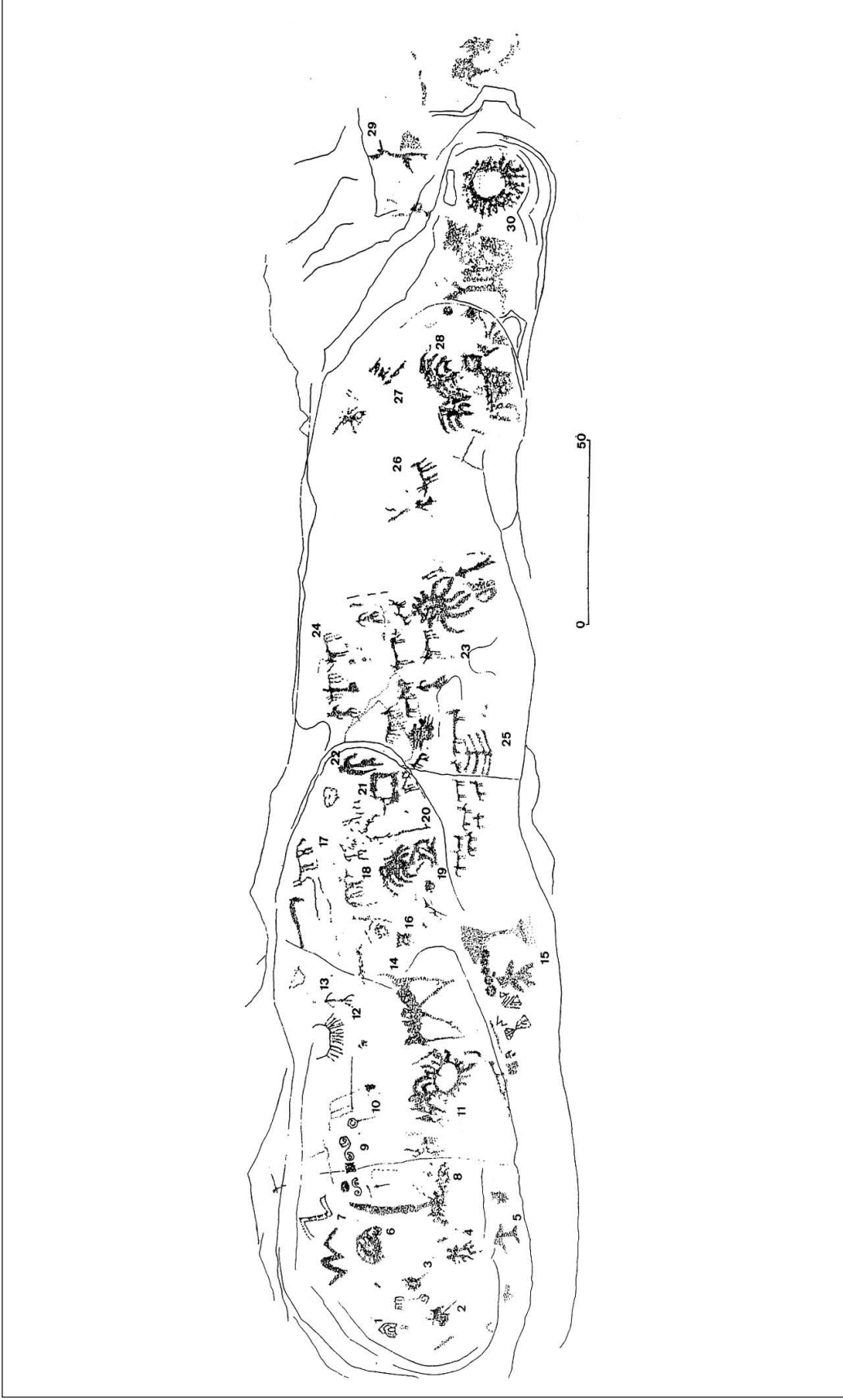


Figura 12. Calco directo de *El Mirador*, según J. A. Gómez-Barrera.

Hemos de imaginar al pintor de El Mirador sujeto a una composición preconcebida, organizada en torno a la extensión del lienzo pictórico, a su escorzada posición y a una dirección básica de izquierda a derecha, a juzgar por la orientación más habitual de las figuras. Y así, empezamos la descripción con una gran mancha de color de 19 cm de longitud, dibujada en una concavidad de la roca de igual tamaño, a 1,60 m de la oquedad principal. Le sigue, a 1,10 m de distancia, la silueta de una figura femenina, de 15 cm de altura, que se adorna con un encopetado peinado y que, en buena parte, anuncia el panel.

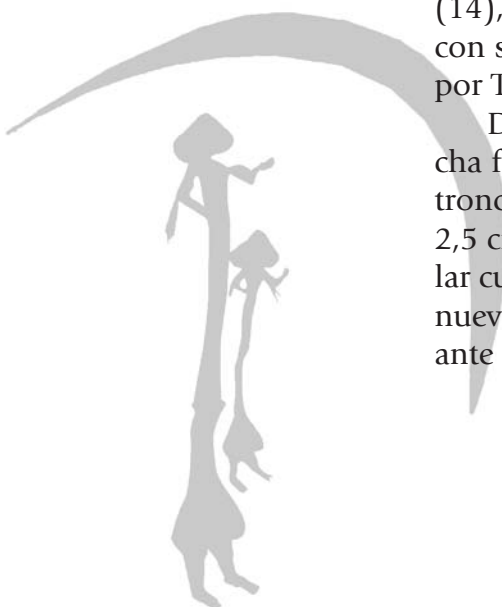
Tras ella, 50 cm más a la derecha, se inicia el conjunto principal con una figura lineal de 8 cm de altura que nos recuerda un ave en reposo (1). Un volátil más (2), con sus alas desplegadas, se dibuja debajo de aquél, junto a otros trazos de pintura indeterminados (3) que parecen dar paso a figuras más concretas como los antropomorfos enlazados (4) o aislados (5), la cabaña cupuliforme (6), los zig-zags –horizontal y relleno de pintura el uno, vertical y de doble trazo, dando pie a un pasillo interrumpido por toques de pintura el otro– (7).

La figura núm. 8 mide 25 cm de altura y no es más que una barra vertical, de variado grosor en su trazado, que se hinca en una amplia base horizontal de irregular factura; se hace difícil su interpretación, si bien la identificación como figura humana de un motivo similar, aunque algo más estilizado, en el Abrigo de Cerro Estanislao (Badajoz), podría inclinarnos a valorarlo como tal.

Vemos, después, roleos dobles inversos asociados a regulares manchas de pintura (9), lo que hizo pensar a Ortego en la representación de laberintos con fosas o trampas próximas. Dos polígonos concéntricos con una prolongación lineal pendiente y una serie de trazos lineales, completan estos primeros 60 cm de El Mirador.

Continúa el panel con la asociación de un ramiforme con un esteliforme (11), otro esteliforme (12) más fino y semicircular en lo alto junto a un varón de similar trazado (13) y un extraño motivo (14), en el centro, cuya interpretación como “un esquema de choza con su armadura de palos y recia cubierta de barro y ramajes” dada por T. Ortego nos parece acertada.

Debajo de tan expresivo esquema aparece una gruesa y rechoncha figura humana (15), de 9 cm de altura y 2 cm de anchura en su tronco, que forma escena con cinco puntos o discos consecutivos, de 2,5 cm de diámetro, que caen o descienden de una mancha triangular cual ramaje de un amplio árbol, continuado con su tronco y una nueva mancha triangular de pintura inversa a la anterior. Estaríamos ante una secuencia recolectora donde a la acción del hombre de





arrojar una piedra contra el árbol –acto con el que habría que relacionar una mancha reducida y punteada, entre la cabeza del varón y los discos, y una serie de líneas quebradas a la izquierda– sucedería la caída, inmediata, de los frutos de éste. Y aún queda espacio, en el borde inferior de la oquedad, para que, con el mismo trazo visto en los signos lineales anteriores, aparezca pintado un bitriangular o figura humana femenina en avanzado estado de gestación, interpretada así por T. Ortego al observar en el triángulo inferior una minúscula estilización humana.

De aquí a las grietas en aros que delimitan el primer nicho con pinturas de El Mirador pueden observarse varios motivos lineales, la silueta de un vaso cerámico (¿campaniforme?) (16), un cuadrúpedo (¿asno?) con su ronzal (17), otro cuadrúpedo más (18), un ramiforme (19), una gran hoz que recuerda un dalle por su tamaño (20), un cuadrado de trazado grueso (21) y una figura seminaturalista de varón (22), de 11 cm de altura, con grandes brazos, que caen verticalmente hasta la mitad del tronco, y simples inicios de las extremidades inferiores.

Sin solución de continuidad siguen los motivos de El Mirador sobre una costra delgada que cubre un nuevo tafoni o nicho en elipse. Lamentablemente, un lascado de la costra nos descubre, bajo ésta, eflorescencias de sales y nos impide contemplar los motivos que en ella existían. Fotografías de Ortego, sus fragmentarios calcos y nuestras primeras copias nos informan que en el espacio de la costra desaparecida existían un erizado pectiniforme, un ramiforme y un cuadrúpedo, motivos todos ellos relacionados con los que quedan a su derecha –tres cuadrúpedos, dos vueltos hacia la izquierda y el tercero, en dirección opuesta, con el tronco curvado por el efecto de una especie de azagaya que lleva clavada en el lomo; cuatro figuras humanas, dos varones y dos mujeres con faldellín, y un ramiforme– en lo que sería la representación de una ingeniosa escena de caza (23).

Por encima de semejante escena venatoria –“sistema de caza elemental y primitivo de los pueblos pastoriles, que conduciendo sus rebaños hasta las fragosidades de los bosques, en época de celo y de cría principalmente, atraían hasta ellos algunas reses salvajes, para al mezclarse entre las domésticas” conseguir cercarlas, herirlas y aprehenderlas, según escribió Ortego en la publicación inicial de 1951–, en la parte superior y central del panel, se dibuja una nueva escena doméstica (24). Vemos un varón, de largo y grueso tronco, brazos y piernas cortas y abultados apéndices en la cabeza; y tras él, en su mismo tono de color rojo ocre, dos cuadrúpedos. Sobre el primero de los animales se superpone, en un tono rojo fuerte, la silueta de una dama de brazos apenas esbozados y extremidades inferiores –o posible falda que las cubre– reducidas a una mancha rectangular de

doble anchura que el tronco. Ortego creyó que el primero de los cuadrúpedos era, en realidad, un cargamento de troncos que soportaba con ambos brazos la mujer descrita, opinión que no avala la clara superposición cromática que la forma.

Volviendo a la base del panel, bajo el lascado, nos sorprende, perfectamente alineado, un pacífico rebaño en marcha hacia la derecha (25). Ortego hablaba de un rebaño de reses compuesto por siete ejemplares y Sánchez Dragó, como vimos, de doce toros. No obstante, difícil se hace calificar de cabras, reses u otro tipo de animal cualquiera a los cuadrúpedos que aparecen en la pintura rupestre esquemática puesto que, en general y como en este caso, quedan reducidas, con mayor o menor habilidad pictórica, a meros trazos horizontales y verticales combinados de tal manera que se insinúe, sin más, la cabeza, los cuernos u orejas, el tronco, las patas y el rabo. Tampoco podemos aceptar el juicio de Ortego –y mucho menos el de Sánchez Dragó– en lo referente al número de animales: no se trata de siete sino de nueve e incluso de once, si consideramos como tal la prolongación del primero y del último de la serie. La escena, por lo demás, cobra más realismo si cabe al dejar el pintor plasmado el paisaje con el dibujo del ramifome vegetal al pie del conjunto.

Una nueva asociación antropomorfo-cuadrúpedo (26), a la derecha de la escena de caza, fue descrita por Ortego como “curiosa escena pastoril de admirable grafismo donde una mujer con larga falda sostiene en alto un cabritillo que acaba de nacer mientras la cabra en la fase final del parto, mantiene erguida la cabeza y alarga la lengua para lamer a su cría”. La figura femenina mide 6 cm de altura y el cuadrúpedo 10 cm de longitud. Les acompañan otros rasgos, trazos, barras y manchas de pintura indescifrables (27) y dos grandes ramiformes unidos, consistentes ambos en un grueso trazo vertical de 8 cm de altura del cual brotan tres arcos, que dan otros tantos apéndices a cada lado del tronco (28).

Aún quedan en esta zona de El Mirador motivos tan interesantes como una esbelta figura de varón, de 15 cm de altura, con los brazos levantados y las piernas abiertas (29) y una gran representación solar cuyo círculo, de 8 cm de diámetro, se encaja en un fondo circular de erosión, en un claro intento del pintor por aprovechar los tafonis y las fracturas de descomprensión de la roca, para dar volumen y consistencia a su obra.

Tan significativa y emblemática representación astral bien podría poner fin a semejante secuencia socio-económica. Y, sin embargo, no acaba aquí El Mirador pues a 1,50 m del friso corrido hasta ahora descrito, una nueva oquedad, de menor pronunciamiento pero tam-





bién elíptica y recubierta de fina costra, muestra un nuevo grupo pictórico, actualmente muy alterado por los líquenes y la erosión. En su día Ortego observó “dos aves de potentes alas en pleno vuelo; un círculo solar radiante y frente a él un grupo de seis personas arrebujadas en sus ropas, simulando una expresiva actitud ritual ante el sol que camina al ocaso. A la izquierda, un núcleo con aureola flameante puede interpretar una hoguera en pleno campo como continuación bienhechora de la acción solar. A la derecha, un ave en vuelo y, más allá de un desconchado central, una recia figura varonil con los brazos en cruz”.

Parece ser que El Mirador continuaba todavía más hacia poniente, o al menos así lo sugieren los restos de pintura, ya muy perdidos, hallados cinco metros más arriba.

En fin, se acepten o no nuestras descripciones, y las de Ortego (1951: 287-290) que en gran parte asumimos, lo cierto es que una mirada al soporte oval de El Mirador nos ha permitido destacar, entre otros muchos signos, plantas de chozas, esquemas de agua, asociaciones de ramiformes con esteliformes –o, lo que es lo mismo, hombres con astros–, escenas de domesticación, de pastoreo, de recolección, de caza; hemos identificado bitriangulares, parejas, posibles representaciones de aves, de utensilios agrícolas y cerámicos, etc.; es decir, motivos, signos, secuencias del quehacer cotidiano del autor de las pinturas y de su comunidad. Mas ello no nos hará olvidar el papel que, como estación central y principal, ejercería El Mirador a la hora de la socialización del paisaje de Valonsadero o, al menos, a la hora de establecer un “subsistema de asentamiento” relacionado con otros económicos, de organización social y de creencias religiosas y culturales, en parecidos parámetros a los establecidos por Criado Boado (1984-85: 8) al estudiar la lógica oculta del emplazamiento de los túmulos megalíticos gallegos.

## **6. Reflexión final a propósito de las pinturas del Risco de la Zorrera, en El Raso de Candeleda (Ávila)**

En la figura gráfica que acompaña a este epígrafe (fig. 13) mostramos el calco digital que, a partir de ciertas fotografías proporcionadas por E. Terés en 1991, hemos elaborado con motivo de esta publicación. A día de hoy desconocemos si existe publicación monográfica alguna que analice cada uno de sus paneles, aunque informaciones recientes y directas del Museo de Ávila nos remiten al informe preliminar realizado por Hortensia Larrén en 1986 y a una serie de calcos realizados por el personal del Museo y depositados en el mismo. Lo que es imposible ignorar para nosotros es el interés de la estación, de ahí que pensemos que, desgraciadamente, la historia de



la investigación de este yacimiento, que contó desde el primer momento con una atención especial, sea significativa de lo que ha sido, en muchas ocasiones, el estudio de la pintura rupestre esquemática: anuncio del descubrimiento, gestiones de la Administración y olvido, ante otros trabajos más importantes, por parte del investigador.

En Junio de 1987, en el número 74 de *Revista de Arqueología*, Elías Terés Navarro, por entonces Ayudante del Museo de Ávila, informaba, con un breve texto y cuatro imágenes, del hallazgo de las pinturas rupestres esquemáticas de El Risco de la Zorrera. El descubrimiento fue realizado a fines de 1986 por Rufino Galán, guarda del castro de El Raso, quien de inmediato lo comunicó a las autoridades arqueológicas de la provincia, haciendo constar que su locali-

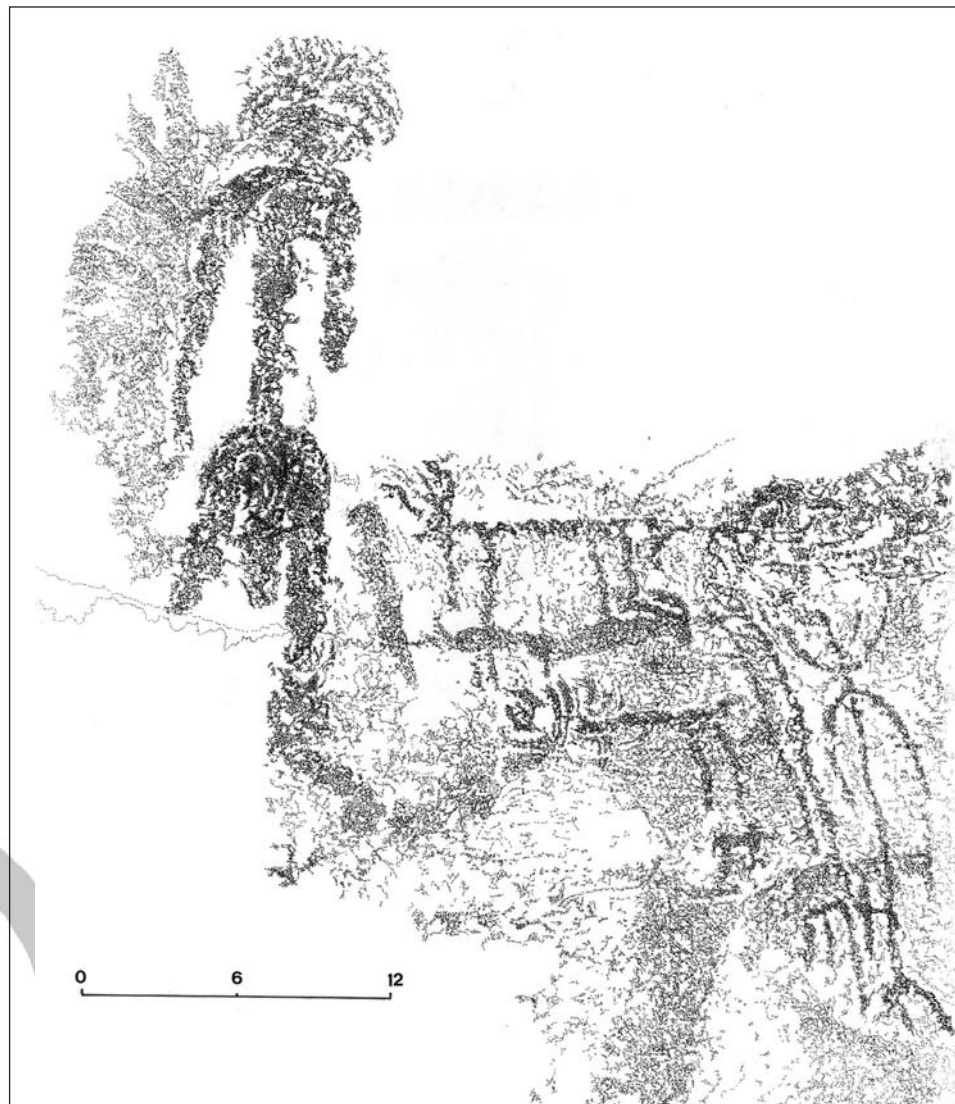


Figura 13. Calco digital del panel central del *Risco de la Zorrera* (J. A. Gómez-Barrera, 2005).



zación se había hecho gracias a las referencias dadas por A. Morán Martín, vecino de Salamanca, quien las conocía desde hacía tiempo.

Antes de que se hiciera pública esta noticia, el 25 de Febrero de 1987, Antonio Beltrán Martínez, por iniciativa del citado Museo, presentó el descubrimiento explicando las pinturas *in situ* e impartiendo una conferencia en la sede de la misma entidad bajo el título "El arte rupestre esquemático: los ejemplos de Ávila". Ambos actos respondían al encargo que se había formulado al profesor Beltrán para que llevara a cabo su identificación y estudio. La nota de Terés Navarro transcribió, en esencia, lo dictado por Beltrán; así, situó las pinturas en un pequeño abrigo granítico, al pie mismo de la Sierra de Gredos, a 1.200 m de altitud y en un lugar de amplia visibilidad sobre el valle del río Alardos; señaló la existencia en él de tres paneles gráficos, dos verticales (A y B) y un tercero horizontal (C) que asomaba sobre ellos, y tres fases pictóricas observadas al menos en el segundo de los paneles. Aquí, según el cronista, diferenciaba Antonio Beltrán una fase antigua, caracterizada por unos esquemas de color rojo anaranjados muy desvaídos; una segunda definida por el mayor grosor del trazo, un color rojo en tonos más vivos y la presencia de una gran figura humana de cabeza radiada; y, por último, una tercera que pintaba sus motivos –un bóvido, un cérvido, varios cápridos y un antropomorfo de cabeza cornuda– de forma filiforme y en color rojo violáceo. El trabajo de Terés, además de anotar una cronología para el conjunto pintado entre un Neolítico avanzado y el final de la Edad del Bronce, recogía la interpretación que del motivo principal del Panel A aventuraba el catedrático aragonés: veía en él una estructura arquitectónica sobre la que se elevaba una silueta femenina de cuerpo bitriangular, acompañada de otras figuras entre las que quería apreciar un varón, cual si se tratara de divinidades sobre un templo.

Apenas dos años después, veía la luz el libro de A. Beltrán *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla* (IberCaja, Zaragoza, 1989) y precisamente aquí, en un libro dedicado a trazar las ideas generales del arte rupestre de la región vecina y a dar cuenta de sus últimos descubrimientos (pinturas de Los Chaparros y Los Estrechos de Albalate del Arzobispo, en Teruel, y del Forau del Cocho de Estadilla, en Huesca), se incluía el estudio más completo –y bien podríamos decir hasta ahora único– del abrigo que nos ocupa. La razón puede ser entendible: en Los Estrechos habían aparecido antropomorfos con cabeza radiada, similar al localizado en El Risco de la Zorrera, y una serie de figuras humanas sobre cuadrúpedos que, en parte, repetían la idea de las divinidades vistas en Ávila. El desarrollo de estos paralelos, ampliados en otro capítulo del citado libro, serían tenidos en cuen-

ta por el autor en otro texto publicado a finales del mismo año: *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico* (Universidad de Zaragoza, 1989), donde, entre otras cosas, atribuía a las figuras esquemáticas de El Risco de la Zorrera cierto carácter naturalista y las relacionaba con lo que él mismo definía como “imágenes prehistóricas de la Edad del Bronce en hornacinas o santuarios construidos”.

Por último, en 1990, F. Fernández Gómez y M.<sup>a</sup> T. López Fernández, al ocuparse en un artículo de síntesis de la secuencia cultural del castro de El Raso de Candaleda, señalaban que las pinturas del lugar habían sido conocidas y fotografiadas ya en 1934, que de ello se había encargado el joven erudito local Fulgencio Serrano Chozas y que sólo el paréntesis de la guerra y la prematura muerte del investigador había provocado su pérdida, junto con otras existentes en la zona.

De todo cuanto antecede –descubrimiento, olvido, “redescubrimiento”, amplia publicidad, despliegue investigador y nuevo olvido hasta el punto de carecer aún de un estudio monográfico– queremos justificar en parte nuestros reducidos argumentos y, en parte, llamar la atención de los investigadores y de los Autoridades Culturales competentes. Y lo hacemos porque, de alguna manera, las dificultades que tiene la investigación en la interpretación general del arte rupestre esquemático serían menos si estudiáramos de inmediato los hallazgos producidos, les otorgáramos las monografías debidas y les diéramos el tratamiento de lo que son: Bienes de Interés Cultural, únicos e irrepetibles y, por tanto, piezas básicas para explicarnos, documentalmente, la vida y la acción social de una parte importante de nuestros antepasados.





## 7. Bibliografía

- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1996): *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: El Cerro Barbatón (Letur)*. Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I, estudios, núm. 89, Albacete.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1998): "L'art Esquemàtic", en *L'Art Rupestre. Un art que no es pot veure als museus*. Cambra de la Propietat Urbana de Reus. Reus.
- ARIAS FUNEZ, J. (1992): *Informe. Prospección arqueológica del Parque Natural "Hoces del río Duratón"*. Servicio Territorial de Educación y Cultura de Segovia-Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural. Junta de Castilla y León. Segovia.
- BÉCARES PÉREZ, J. (1974): "Nuevas pinturas rupestres en Las Batuecas: El Covacho del Pallón". *Zephyrus* XXV: 281-194. Salamanca.
- BÉCARES PÉREZ, J. (1976): "Pinturas del Corral de Morcilla (Las Batuecas)". *Zephyrus* XXVI-XXVII: 225-232. Salamanca.
- BÉCARES PÉREZ, J. (1991): "La pintura rupestre esquemática en la provincia de Salamanca". *Del Paleolítico a la Historia*: 61-79. Junta de Castilla y León. Museo de Salamanca. Salamanca.
- BÉCARES PÉREZ, J.; RIVERO DE LA HIGUERA, C.; GÓMEZ FUENTES, A. y CIVIETA ROJAS, C. (1980): "Pinturas rupestres esquemáticas del Bonete del Cura (Ciudad Rodrigo, Salamanca)". *Zephyrus* XXX-XXXI: 131-146. Salamanca.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972): *Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)*. Monografías Arqueológicas 13. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*. IberCaja. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*. Universidad de Zaragoza. Col. "Ciencias Sociales" 12. Zaragoza.
- CABERO, V. (1983): *El espacio Castellano-Leonés*. Ámbito. Valladolid.
- CABO, A. y MANERO, F. (1987): *Geografía de Castilla y León*. 1. *Unidad y diversidad del territorio*. Ámbito. Valladolid.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915): *El arte rupestre en España (Región septentrional y oriental)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, núm. 1. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.
- CARBALLO, J. (1917): "Nuevos descubrimientos de cuevas con arte prehistórico en la Región de Sepúlveda". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* XVII: 544-546. Madrid.

- CRIADO BOADO, F. (1984-1985): "El tercer factor o la lógica oculta del emplazamiento de los túmulos megalíticos gallegos". *Cuadernos de Estudios Gallegos* XXXV, 100: 7-22. Santiago.
- CRIADO BOADO, F. (1993): "Visibilidad e interpretación del registro arqueológico". *Trabajos de Prehistoria* 50: 39-56. Madrid.
- CRIADO BOADO, F.; FÁBREGAS VALCARCE, R. y SANTOS ESTÉVEZ, M. (2001): "Paisaje y representación en la Edad del Bronce: La descodificación del arte rupestre gallego". En M. RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO (coord.), *La Edad del Bronce, ¿Primera Edad de Oro de España? Sociedad, Economía e Ideología*. Crítica / Arqueología, p. 291-320. Barcelona.
- DEL RIEGO, C. (2005): "Arqueología. Los primeros bercianos también dejaron documentos gráficos". *El Mundo. Jueves científico*: 16 de Junio de 2005. Madrid.
- FAIREN JIMÉNEZ, S. (2002): *El paisaje de las primeras comunidades productoras en la cuenca del río Serpis (País Valenciano)*. Fundación Municipal "José María Soler". Villena.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. y LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup> T. (1990): "Secuencia cultural de El Raso de Candeleda (Ávila)". *Nvmantia* III: 95-124. Valladolid.
- GARCÍA DÍEZ, M.; ABARQUERO MORAS, J.; GÓMEZ-BARRERA, J. A. y PALOMINO LÁZARO, A. (e. p.): "Las pinturas rupestres de la Covacha de Las Cascarronas (Becerril del Carpio, Palencia)", *Sautuola*.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (1982): *La pintura rupestre esquemática en la Altimeseta Soriana*. Excmo. Ayuntamiento de Soria. Soria.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (1984-1985): "El Abrigo de La Peña los Plantíos: nuevo hallazgo de pinturas rupestres esquemáticas en Fuentetoba (Soria)". *Ars Praehistorica* III-IV:139-180. Barcelona.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (1992): *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*. Serie Investigación 1. Museo Numantino-Caja Salamanca y Soria-Junta de Castilla y León. Soria.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (1993): *Arte Rupestre Prehistórico en la Meseta Castellano-Leonesa*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo. Valladolid.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (1997): "Arte rupestre en Castilla y León: catalogación, gestión y nuevas investigaciones". Jornadas sobre Arte Rupestre en Extremadura. *Extremadura Arqueológica* VII: 53-71. Cáceres-Mérida.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (1999): *Nuevas manifestaciones de arte rupestre aparecidas en el término municipal de Miño de Medina (Soria)*. Informe presentado el 25 de Enero de 1999 al Servicio Territorial de Cultura de la Junta de Castilla y León. Soria.





- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2000a): "Carlos Álvarez García, In Memoriam". *Diario de Soria*, Viernes 14 de Julio. Soria.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2000b): "Arte rupestre esquemático en la meseta castellano-leonesa". *Actas do 3.º Congresso de Arqueologia Peninsular, IV: Pré-historia recente da Península Ibérica*: 503-527. Porto.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2001a): *Ensayos sobre el Significado y la Interpretación de las Pinturas Rupestres de Valonsadero*. Excma. Diputación Provincial. Soria.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2001b): *Pinturas Rupestres de Valonsadero y su entorno*. Caja Rural Provincial. Soria.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2001c): "Las pinturas rupestres esquemáticas de La Cerrada de la Dehesa y de Los Callejones (Fuentetoba, Soria)". *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló* 22: 73-87. Castellón.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2004): *De Arqueologia Soriana*. Excma. Diputación Provincial. Soria.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2005): "Pintura y paisaje en Valonsadero". En *Soria en el Paisaje I*: 17-50. Soria Edita. Soria.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (e. p.): "Cueva Serena (Castroviejo, Duruelo de la Sierra) y Cueva del Ojo (Paones, Berlanga de Duero): dos nuevas estaciones con arte rupestre esquemático en el Alto Duero". *Sautuola*.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A.; ROJO GUERRA, M. y GARCÍA DÍEZ, M. (e. p.): "Las pinturas rupestres del Abrigo de Carlos Álvarez o Abrigo de la Dehesa (Miño de Medinaceli, Soria)". *Zephyrus*. Salamanca.
- GONZÁLEZ-TABLAS SASTRE, F. J. (1980): "Las pinturas rupestres de Peña Mingubela (Ávila)". *Zephyrus* XXX-XXXI: 43-62. Salamanca.
- GONZÁLEZ-TABLAS SASTRE, F. J. y GRANDE DEL BRÍO, R. (1982): "Las pinturas rupestres de las Peñas del Gato". *Zephyrus* XXXIV-XXXV: 141-144. Salamanca.
- GRANDE DEL BRÍO, R. (1982): Descubrimiento de pinturas rupestres en la Sierra de la Culebra. *Zephyrus* XXXIV-XXXV: 145-158. Salamanca.
- GRANDE DEL BRÍO, R. (1987): *La pintura rupestre esquemática en el centro-oeste de España (Salamanca y Zamora)*. *Ensayo de interpretación del arte esquemático*, Ediciones de la Diputación de Salamanca. Serie Prehistoria y Arqueología 2. Salamanca.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, J. A. y AVELLÓ ÁLVAREZ, J. L. (1986): *Las pinturas rupestres esquemáticas de Sésamo, Vega de Espinareda (León)*. Monografías del Centro de Investigación y Museo de Altamira 12. Madrid.

- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1959): *Prehistoria del solar hispano. Orígenes del arte pictórico*. Madrid.
- LARRÉN, H. (1986): *Informe preliminar sobre las pinturas rupestres del Risco de la Zorrera (Candeleda, Ávila)*. Delegación Territorial de Educación y Cultura. Junta de Castilla y León. Ávila.
- LÓPEZ PAYER, M. G. y SORIA LERMA, M. (1988): *El arte rupestre en Sierra Morena Oriental (Jaén, España)*. La Carolina. Jaén.
- LUCAS PELLICER, M.<sup>a</sup> R. (1971): "Pinturas rupestres del Solapo del Águila (Río Duratón, Segovia)". *Trabajos de Prehistoria* 28: 119-152. Madrid.
- LUCAS PELLICER, M.<sup>a</sup> R. (1974): "El arte rupestre de la provincia de Segovia". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma* I: 57-69. Madrid.
- LUCAS PELLICER, M.<sup>a</sup> R. (1981): "Aproximación al conocimiento de las estaciones rupestres y de la pintura esquemática en el Barranco del Duratón (Segovia)", *Altamira Symposium*: 505-526. Madrid.
- LUCAS PELLICER, M.<sup>a</sup> R. (1992): "La pintura esquemática de las provincias de Soria y Segovia: estudio comparativo". *II Symposium de Arqueología Soriana* I: 261-278. Soria.
- MADOZ, P. (1846): *Diccionario Geográfico-estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid.
- MARQUÉS DE CERRALBO (1918): "El arte rupestre de la región de Duratón". *Boletín de la Real Academia de la Historia* XXIII: 127-160. Madrid.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1998): "Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco". *Arqueología Espacial* 19-20: 543-561. Teruel.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2000): "La pintura rupestre esquemática com a estratègia simbòlica d'ocupació territorial". *Cota Zero* 16: 35-46, Vic (Barcelona).
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2002): "Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social". *Trabajos de Prehistoria* 59: 65-87. Madrid.
- NIETO GALLO, G. (1984): *Las primeras copias de Pinturas Rupestres Esquemáticas en España. 1783*. Estudios y Monografías 11. Museo de Ciudad Real. Ciudad Real.
- PAREDES, V. (1909): "De la Sociedad Excursionista Extremeña y algo de Prehistoria de Extremadura". *Revista de Extremadura* IX: 437-442. Cáceres.
- PONZ, A. (1778): *Viaje de España*, t. VII, Madrid. Cf. Edición a cargo de Casto María del Rivero. Ed. Aguilar (1988). Madrid.
- SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, F. (e. p.): "Librán y San Pedro Mallo: Nuevas estaciones de Arte Rupestre Esquemático en la provincia





- de León". *I Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica-Comarca de Los Vélez*. Almería, 5-7 de Mayo de 2004.
- SHANKS, M. y TILLEY, C. (1987): *Reconstructing archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge.
- SÁNCHEZ DRAGÓ, F. (1978): *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*. Hiperión. Madrid.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (2001): *Manual de arte prehistórico*. Ariel Prehistoria. Barcelona.
- TERÉS NAVARRO, E. (1987): "Pinturas rupestres en El Raso de Candaleda". *Revista de Arqueología* 73: 60-61. Madrid.