



**REVISTA
CUADERNOS
de Arte Prehistórico**

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico
ISSN 0719-7012
Número 18
Julio-diciembre 2024
Páginas 41-74

DOI: <https://doi.org/10.58210/rcdap173>

Aproximación al estudio de las pinturas rupestres esquemáticas del término de Villasayas (Soria, España)

Approach to the study of the schematic cave paintings of the Villasayas area (Soria, Spain)

Juan A. Gómez-Barrera

Investigador. Catedrático Geografía e Historia, España
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3004-4509>
jagbarrera27@gmail.com

Elena Heras Fernández

Arqueóloga. Junta de Castilla y León. Servicio Territorial de Cultura, España
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7467-8589>
HerFerEl@jcy.es

Recibido: 27-9-24 - **Aceptado:** 26-10-24 - **Publicado:** 1-1-25

Financiamiento

La investigación ha sido autofinanciada por los autores.

Conflicto de interés

Los autores declaran no presentar conflicto de interés.

Resumen

En tanto llegan los trabajos de fotogrametría y digitalización, se presenta en estas páginas el primer avance de la investigación de las estaciones con arte prehistórico recientemente descubiertas en el extremo más oriental de la meseta castellano-leonesa. Se trata de tres conjuntos artísticos nuevos, que no solamente aportan dos lugares más al *corpus* esquemático de la península ibérica en una zona hasta ahora poco representada, sino que sus motivos, básicamente puntuaciones, barras y figuras humanas en ancoriforme y en *phi*, añaden registros gráficos singulares, expresivos y, ciertamente, novedosos. Por lo demás, el

análisis artístico y contextual que les acompaña sirve, asimismo, para difundir las pinturas, aún inéditas, de Arenillas, en el término próximo de Berlanga de Duero.

Palabras clave

Arte rupestre, arte postpaleolítico, pintura esquemática, abrigo I y II de las Cuevas del Abanto, Abrigo del Vallejo de los Negros, Arenillas, Fuentegelmes, Villasayas, Berlanga de Duero, Soria, Castilla y León, España

Abstract

While waiting for the photogrammetry and digitalisation work in progress, these pages present the first advance on the investigation of the stations with prehistoric art recently discovered in the easternmost part of the Castilian-Leonese plateau. These are three new artistic groups, which not only add two more sites to the schematic corpus of the Iberian Peninsula in an area that has been little represented until now, but their motifs, basically punctuation marks, bars and human figures in anchor and phi, add unique, expressive and, certainly, novel graphic registers. Furthermore, the accompanying artistic and contextual analysis also serves to disseminate the still unpublished paintings of Arenillas, in the area near Berlanga de Duero.

Key words

Rock art, post-paleolithic art, schematic painting, shelter I and II of the Abanto Caves, Shelter of the Vallejo de los Negros, Arenillas, Fuentegelmes, Villasayas, Berlanga de Duero, Soria, Castilla y Leon, Spain

“Las paredes, me parece, opinan otra cosa. Ellas no siempre se sienten violadas por las manos que las escriben o las dibujan. En muchos casos, están agradecidas. Gracias a esos mensajes, ellas hablan y se divierten”.
[Eduardo Galeano, “Hablan las paredes”, s/f]

Introducción

Repetidas son las ocasiones en los últimos años en que hemos señalado el azar, la casualidad o la fortuna, en un marco privado y en una actividad absolutamente diferente a la supuesta, como las principales causas del encuentro, hallazgo o descubrimiento de muchas de las estaciones de arte rupestre que conforman el rico patrimonio español. Los ejemplos son incontables, desde el que protagonizó el perro de Modesto Cubillas en una fecha indeterminada de 1868 introduciéndose por una hendidura del terreno en la ladera del cerro de Juan Mortero (Vispiéres, Santillana del Mar, Cantabria) facilitando así que su dueño descubriera la cueva de Altamira y que en el otoño de 1879 la niña María Justina,

hija de Marcelino Sanz de Sautuola, mostrara a éste, primero, y a la humanidad entera, después, aquellos “bueyes pintados” tan significativos hoy¹; hasta el más reciente, y más modesto, protagonizado por Ismael Gil Bellé y Jacinto Cerdá Moles, vecinos de Portell de Morella (El Ports, Castellón), que en 2004, en un paseo como tantos otros por las tierras de aquél término explorando su flora y fauna, repararon que en la pared vertical de un roquedo frente al que se había parado para descansar y hablar de forma más relajada, aparecían muestras (un par de cabras, un ciervo y un buen número de arqueros) de los que bien podía ser, y fue, un conjunto notable de pinturas levantinas y esquemáticas. La casualidad de este último acto, y seguramente el pensar que tales muestras pictóricas serían ampliamente conocidas por la investigación científica tan desarrollada en la región, hizo que no informaran de su hallazgo hasta que otra casualidad, la visita al término de los arqueólogos Francesc-Xavier Duarte y Francisco Hernández en 2010 para elaborar el Catálogo de Bienes y Espacios Protegidos del Plan General de Ordenación Urbana, permitió que Ismael Gil les “notificó la presencia de posibles pinturas en un abrigo cercano”².

Obviada cualquier otra consideración, histórica o circunstancial, el relato de la localización de las pinturas rupestres esquemáticas del término municipal de Villasayas que aquí se dan a conocer no resulta en verdad diferente. Las pinturas de Fuentegelmes, al menos las del sitio que luego llamaremos Abrigo I de las Cuevas del Abanto, fueron observadas por vez primera como tales –el paso del tiempo, el “vacío poblacional” del lugar y la inexistencia de testimonio alguno anterior así nos lo hacen pensar– por Mariano García Pérez, en algún momento de los meses de mayo-junio de 2010-2013, justamente cuando recorría el término practicando su experta tarea en quirópteros. García Pérez, sospechando el interés de aquel hallazgo, lo puso ya entonces en conocimiento de una arqueóloga local para que ésta llevara a cabo “su análisis y registro oficial”, mas, si algo hizo aquella, nada trascendió de sí misma o de su entorno más cercano, lo que ocasionó su olvido y, en consecuencia, que su desconocimiento institucional impidiera su investigación. Por fortuna, otra actividad casual alejada del registro arqueológico, efectuada diez años después, tendrá el mismo resultado, esto es, el “redescubrimiento” de aquellos paneles artísticos y la posibilidad, ahora sí, de su incorporación a los *corpus* artísticos prehistóricos de la provincia, del territorio autonómico y, cuanto menos, de la península ibérica.

Por su parte, la aparición de las pinturas de Villasayas, en el mismo curso del arroyo del río Torete, en una estación que en adelante debería conocerse como del Abrigo del Vallejo de los Negros, nos conduce también a un doble acto de descubrimiento, siendo el primero el que difundió “Axinio” el 30 de marzo de

¹ J. Calvo Poyato, Altamira. Historia de una polémica. (Barcelona: Stella Maris, 2015), 65-77.

² I. Domingo, D. Roman, F. X. Duarte e I. Gil., “Descubrimiento de arte rupestre levantino y esquemático en Castelló: el Abrigo del Mas de la Rambla (Portell de Morella, Els Ports, Castelló)”. Trabajos de Prehistoria núm 81 (1). (2024), 927.

2012 en su blog particular cuando, en el texto *Mi ruta del Torete*, escribió que “en un abrigo cerca de La Fuente del Agua Mayor descubrí una pintura rupestre, con una figurilla humana borrosa que no sé interpretar”, noticia y afirmación que acompañó con un detalle del esquema pintado y una fotografía del covacho sin marcar su relación pues el documento contenía otras imágenes. Aquella frase y aquellas imágenes fueron leídas el 29 de abril de aquel año por uno de nosotros y contestadas, en el mismo medio digital, con la siguiente apelación: “La pintura del abrigo cercano a la Fuente del Agua Mayor, absolutamente desconocida, resulta de gran interés. Por lo que muestra la fotografía, se trataría de una figura humana propia de la *facies* esquemática –fundamentalmente de la Edad del Bronce, aunque sus motivos y técnicas perduran largo tiempo– de la pintura rupestre peninsular. Estaría muy interesado en su estudio, como en los de todos los restos que pudieran aparecer por la zona. Siempre [hemos] dicho que la investigación arqueológica avanza en gran medida gracias a los hallazgos al azar y al interés de tantas gentes”.³ Pero nunca hubo respuesta, y aunque las pinturas fueron “redescubiertas” el 22 de octubre de 2023 por Mariano García tras escuchar nuestro relato y comprometerse a su búsqueda, seguimos desconociendo la personalidad de “Axinio”, dato que nos parece necesario para su constancia en la ya centenaria historia de la investigación del arte rupestre prehistórico soriano⁴.

Y, sin embargo, lo que antecede, de nada habría servido si uno de los agentes del Servicio Territorial de Medio Ambiente de la Junta de Castilla y León con destino en la oficina comarcal de Almazán, no hubiera realizado el 29 de agosto de 2023, en el entorno del arroyo Torete en su discurrir por el término de Fuentegelmes, labores de inspección y seguimiento de un nido cercano de alimoche (o abanto, en serio peligro de extinción), así como de pequeñas colonias de murciélagos cavernícolas, tareas ambas que le obligaron a “escudriñar con atención cada grieta de cada uno de los abrigos rocosos presentes en la zona” y, como consecuencia, descubrir las pinturas que tiempo atrás había visualizado Mariano García Pérez.

1. Secuencia cronológica de un descubrimiento notable

Las palabras, por más que sean las mismas y se usen de igual manera, no siempre dicen lo que deben ni expresan el mismo mensaje; los matices cuentan; también, los tiempos y los caracteres. Un informe oficial es directo, preciso y, en su naturaleza, exacto; de ahí que cuando se tiene la fortuna de contar con uno, incluso en una tarea tan simple como secuenciar los hallazgos que nos ocupan, no

³ Axinio, “Mi ruta del Torete”, 2012, <https://berlanga.blogia.com/2012/033001-mi-ruta-del-torete.php>.

⁴ J. A. Gómez-Barrera, “Cien años de investigación de arte rupestre al aire libre en la meseta castellano-leonesa. De las pinturas del Peñón de Mirabueno a los grabados de la comarca de La Somoza (1908-2008)”. En *Grabados rupestres en la fachada atlántica europea y africana*. BAR International Series núm 2043. (2009): 85-108.

hay mejor cosa que darle paso y que sea él, con la voz pericial de quienes asistieron como notarios a los descubrimientos, quien nos lo cuente.

El pasado 29 de agosto de 2023, en el valle del arroyo Torete a su paso por la localidad de Fuentegelmes (Figura 1), uno de los agentes medioambientales actuales realizaba labores de inspección y seguimiento de un nido cercano de alimoche (*Neophron percnopterus*), así como de pequeñas colonias de murciélagos cavernícolas. Para inspeccionar con detalle y poder localizar las agrupaciones de murciélagos fue necesario escudriñar cada grieta de cada uno de los abrigos rocosos presentes en la zona. Fue en uno de esos pequeños huecos, muy habituales, donde se apreciaban una serie de “manchas y formas” de color rojizo incompatibles con las marcas propias que la roca suele presentar a causa de la presencia de líquenes, acumulaciones de carbonato cálcico o marcas de animales (raspaduras, telarañas, nidos, etc.). En un segundo vistazo más en detalle se interpretó que dichas marcas parecían dibujos y tenían un patrón compatible con pinturas más o menos antiguas. En algún caso se apreciaban incluso formas antropomorfas.



Figura 1

Panorámica general del valle del arroyo Torete cuyas estribaciones rocosas que lo bordean albergan los sitios con pinturas de Fuentegelmes. Fotografía JCunta de Castilla y León. Servicio Territorial de Medio Ambiente Soria-Almazán.

El primer agente actuante puso inmediatamente los hechos en conocimiento del Jefe de Comarca, el cual afirmó que en una ocasión anterior había tenido conocimiento verbal de la presencia de algún tipo de pintura por esa zona a través de un experto local en quirópteros. Puestos en contacto telefónico con esa persona (Mariano García Pérez) que las localizó con anterioridad, afirmó que en caso de que se tratase de la misma zona, el hallazgo lo realizó él mismo hacía más de diez años y ya entonces comunicó su presencia a una arqueóloga local para su análisis y su registro oficial. Posteriormente los agentes actuantes

volvieron a recorrer la zona para comprobar que, en efecto, se trataba de las mismas pinturas; descubriendo entonces, en el transcurso de aquella inspección ocular de detalle, otras covachas próximas en las que se apreciaban otras pinturas, aisladas y menos evidentes, que luego vendrían a conformar el Abrigo II de las Cuevas del Abanto (Figura 2).



Figura 2

Aspecto morfológico del Abrigo I de las Cuevas del Abanto de Fuentegelmes. Las pinturas se localizan en las dos oquedades inferiores. Fotografía de E. Heras Fernández.

En días [sucesivos] a través de correo electrónico, se pusieron los hechos en conocimiento de la Arqueóloga provincial del Servicio Territorial de Cultura (Elena Heras Fernández), la cual de manera inmediata y diligente constató que no figuraban en los registros oficiales y valoró la posibilidad de que tuvieran importancia desde el punto de vista histórico y arqueológico. Por ello programó una visita de campo con la persona que según ella sería la más indicada para su análisis y valoración (Juan A. Gómez Barrera).

El viernes 20 de octubre se realizó la visita al lugar de las pinturas en presencia de Elena Heras Fernández, Juan A. Gómez Barrera y Mariano García Pérez; los técnicos llegaron a la conclusión de que dichas pinturas podrían corresponder a época prehistórica y tener una antigüedad de aproximadamente tres mil años. Les pareció un hallazgo de cierta importancia y por ello, la arqueóloga instó a los agentes medioambientales a oficializar el hallazgo mediante una comunicación oficial tipo informe en que se reflejasen aspectos básicos como ubicación exacta con coordenadas GPS y un pequeño anexo fotográfico. Del mismo modo los agentes se ofrecieron a realizar nuevas inspecciones ampliando

la zona y en caso de nuevos hallazgos comunicarlo inmediatamente a través de las correspondientes ampliaciones de información”⁵.

Finalmente, el domingo 22 de octubre, Mariano García, exploró los parajes mencionados por “Axinio” en su excursión por el río Torete, en el término de Villasayas, y localizó la pintura aislada por aquel mencionada (Figura 3). Esa misma tarde informó del resultado de su exploración, y un mes después, el martes 22 de noviembre, todo el equipo se desplazó al lugar exacto de aquel “nuevo” abrigo al que los agentes asignaron, de acuerdo con la toponimia conocida, el nombre de Abrigo del Vallejo de los Negros y los técnicos, con lo visto *in situ* y lo comprobado a partir del material fotográfico obtenido, determinamos la existencia de otros motivos perceptibles, aunque no bien delimitados, que acompañaron en origen al antropomorfo hasta ahora supuestamente aislado.



Figura 3

Paraje del Vallejo de los Negros, en Villasayas, y estructura rocosa donde se ubican sus pinturas. Fotografía de M. García Pérez.

⁵ A. García y C. Pascual, Informe-comunicación sobre hallazgo de pinturas rupestres en la localidad de Fuentegelmes, del municipio de Villasayas (Soria). Junta de Castilla y León. Servicio Territorial de Medio Ambiente de Soria-Comarca de Almazán, Almazán, 26 de octubre de 2023.

2. Localización y marco físico

Las pinturas rupestres esquemáticas que con este artículo se quieren dar a conocer se localizan en tres sitios diferentes del término municipal de Villasayas. Dos de ellas, las que en esencia dieron origen a este registro, en la entidad menor de Fuentegelmes, separadas por escasos 40 metros de distancia; y la tercera en tierras de la propia Villasayas, a unos cinco kilómetros de aquellas.

El término municipal de Villasayas, y en él la pequeña población de Fuentegelmes y su entorno, se sitúa en el suroeste de la provincia de Soria, en la zona más oriental de la meseta norte castellana, dentro de la actual Comunidad Autónoma de Castilla y León (España). Es, como toda la provincia, un territorio interior al Sistema Ibérico, orientado en su totalidad a la cuenca sedimentaria del río Duero, al que precisamente tributa, como uno de los afluentes más destacados por la izquierda, el río Bordecorex, que, según los tramos, compartirá tal nombre con el de Torete y Escalote, y que, entre los términos de Jodra de Cardos, Villasayas, Fuentegelmes y Bordecorex, dará paso a páramos y a formas deprimidas de relieve como hoces, hocinos y cañones o, dicho de otro modo, gargantas inscritas en pliegues o estructuras tabulares, con continuidad o intermitencia.

En la delimitación de unidades y estructura territorial del análisis del medio físico de Soria que realizara en 1988 José María Palá Bastarás se adscribió la zona de estudio a la sexta unidad morfoestructural de la provincia, o Fosa de Almazán-Ariza, y dentro de esta a la subunidad marcada por el páramo de Bordecorex, con características plenas de llanura sedimentaria, terrenos miocénicos con calizas lacustres, calizas de los páramos y la alternancia entre ellas de algunas areniscas. Esta circunstancia en su litología vendría a explicar la diferencia estructural de nuestros abrigos, pues mientras los ubicados en Fuentegelmes, es decir, Abrigo I y II de las Cuevas del Abanto, se abren sobre calizas, el de Villasayas, o Abrigo del Vallejo de los Negros, lo hace sobre una cuerda longitudinal de arenisca.

La altitud media del territorio oscila entre 1.000 y 1.199 m; los suelos corresponden a los llamados cambisoles cálcicos que, con horizonte de humus muy poco desarrollado, se asienta sobre materiales no consolidados y ofrece un relieve levemente ondulado o prácticamente llano, constituido en gran medida por rocas blandas; y su vegetación, por excelencia, está marcada por el quejigo y la encina, especies tan propias del páramo de Bordecorex⁶ (Figura 4).

⁶ J. M. Palá Bastarás, Análisis del medio físico de Soria. Delimitaciones de unidades y estructura territorial. (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1988).

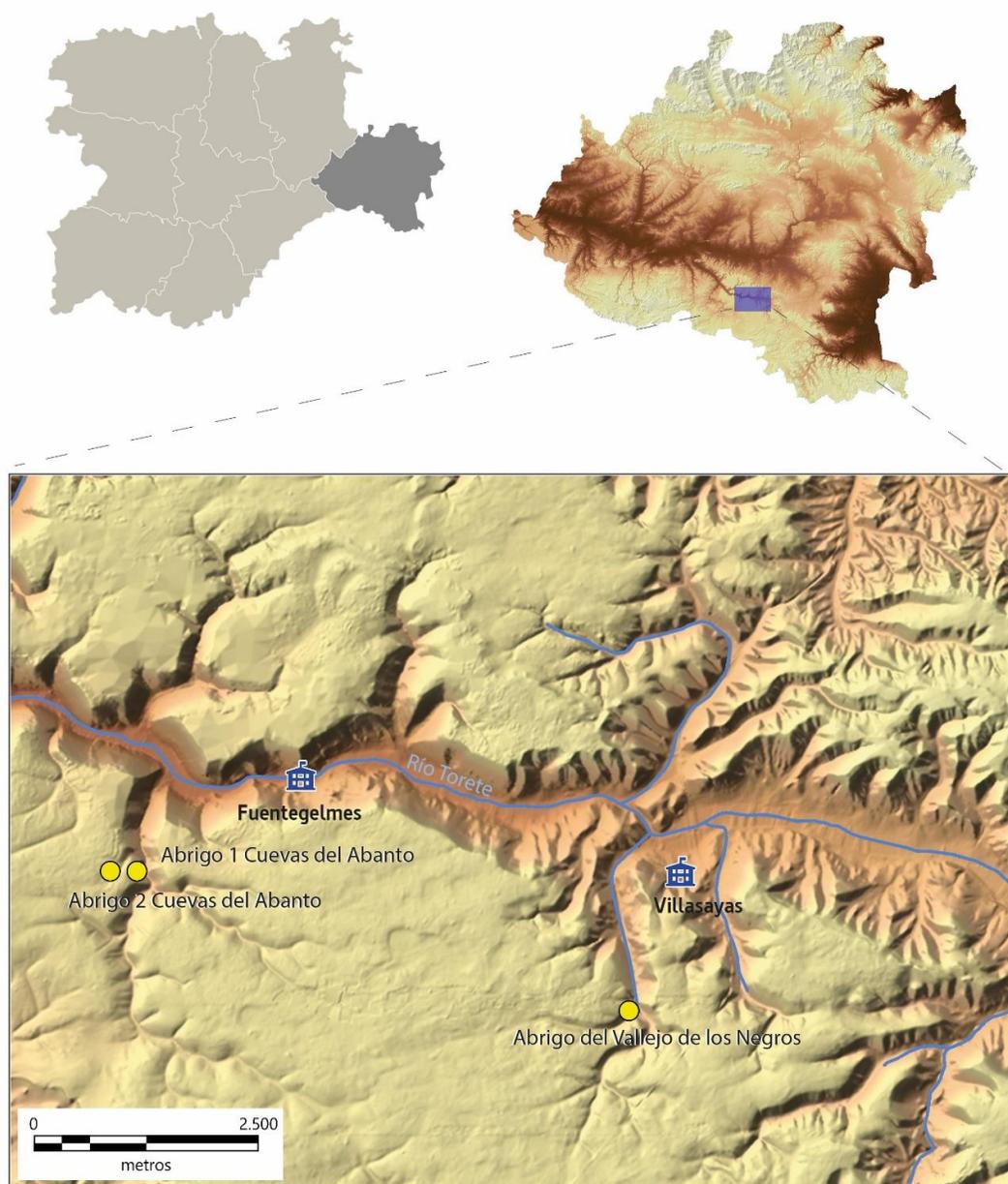


Figura 4

Modelo digital del terreno con la situación de los abrigos en las localidades de Fuentegelmes y Villasayas (Provincia de Soria, Castilla y León).

3. Descripción de los lugares, de los abrigos y de sus formas artísticas

“Axinio”, uno de los protagonistas esenciales de la historia que aquí se cuenta, recordaba en su escrito ya referenciado que Eugenio Larruga, a finales del siglo XVIII, escribió aquello de que “los ríos no entienden de particiones geográficas, ni hay fronteras artificiales que detengan su curso”; decía también que el río Bordecoréx, también llamado Torete, nace de dos arroyos que

descienden, el uno de los montes de Radona y el otro de los de Yelo⁷; y terminaba apuntando nuestro anónimo contemporáneo que, actualmente, se da como lugar de nacimiento la Loma del Cerrajón, estribación de la Sierra Ministra, entre los pueblos de Conquezuela y Torrecilla del Ducado, justo en la divisoria de las provincias de Guadalajara y Soria; y que riega los términos de Conquezuela, Yelo, Alcubilla de las Peñas, donde recibe las aguas del arroyo que viene de Radona, Jodra de Cardos, Villasayas, Fuentegelmes, Bordecorex y Caltojar, donde se una al Escalote⁸. No otra cosa había dicho tiempo atrás Miguel Bordejé Antón, en un ensayo entre geográfico, literario y gastronómico, donde, eso sí, se precisan algo más los cursos, los pueblos y términos que riegan cada cual, las lagunas, ahora casi secas, de Conquezuela y Miño de Medinaceli, que son su cuna, y mucho de la historia social que en ellos fue y apenas queda⁹.

Quizá en ese orden de cosas no esté de más señalar en un reducidísimo apunte cómo recogió el diccionario de Pascual Madoz, a mitad del siglo XIX, a nuestras dos “localidades pictóricas”. Fuentegelmes, entonces con 52 casas, ayuntamiento propio y pertenencia a la diócesis de Sigüenza, aparecía situado en “un valle rodeado de cerros, excepto por el Este, a la margen derecha del río Bordecorex..., con una ermita [La Soledad], una fuente de buena agua y una iglesia parroquial [La Anunciación de Ntra. Sra.]... ; confina el término con Lodares del Monte y Barca al norte, con Villasayas al este, con Rello y Barahona al sur y Bordecorex al oeste; y el terreno, salvo el valle, es montuoso y quebrado, le baña el expresado río, que es de curso interrumpido, y cuenta con un monte de encina y roble”. Y Villasayas, hoy municipio de ambos, adscrito al obispado de Sigüenza y con 122 casas, quedaba situado “en una cañada a la falda de un cerro”, contaba también “con una fuente de buenas aguas”, una iglesia parroquial de igual advocación, limitaba su término con los de Jodra, Fuentegelmes, Cobertelada y Barahona, término que disponía de infinidad de manantiales y su terreno era quebrado y llano, de regular calidad, con buenos montes de encina y atravesado por un arroyo que, como en Fuentegelmes, es de “curso interrumpido”.¹⁰

Y, en fin, la documentación reciente informa que el municipio de Fuentegelmes, que se había constituido a la caída de Antiguo Régimen, desapareció a finales del siglo XX al integrarse en el de Villasayas, que hoy, sus escasos vecinos, viven en un pueblo bien aseado, mantienen en alto nivel de conservación la Iglesia de Nuestra Señora de la Anunciación, de origen y estilo

⁷ E. Larruga, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos y comercio, fábricas y minas de España, con inclusión de los reales decretos, órdenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento.* (Madrid: Antonio Espinosa, 1792).

⁸ Axinio, “Mi ruta del Torete...”, 2012, 3.

⁹ M. Bordejé Antón, *El Bordecorex. Un río que fue cangrejero. Por los ríos de Soria.* (Soria: Soria Edita, 1995): 105-110.

¹⁰ P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* Madrid, 1845-1850. (Cf. edición facsímil de las entradas referidas a Soria, *Ámbito-Diputación Provincial de Soria*, 1993: 136 y 277 respectivamente).

románico, en algo peor estado la Ermita de la Soledad, en el centro mismo de la población, y en ruinas, tanto que solo se conserva “el torreón sin techo” que se anotó en el Madoz, el Castillo de Güermes, del que hablaban las crónicas hacia 1059. Y esa, o parecida bibliografía, cuenta que Villasayas mantiene su condición municipal, sus fuentes y manantiales, aquellas que ya recogía Madoz hacia 1850 y cuyo ambiente le proporciona forma parte de la zona especial de protección de aves de los Altos de Barahona –recuérdese la acción que provocó el descubrimiento que aquí nos ocupa-, una población no superior a 65 habitantes y una iglesia monumental, la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, románica del siglo XII, con una espléndida galería rehabilitada en 1990 y toda ella declarada BIC en 1993.

Fuentegelmes y Villasayas, tienen, como se ve, motivos más que suficientes para su protección patrimonial, su visita y su contemplación. Y, por fortuna, tal vez haya que agradecer a un bendito alimoche que pasaba por allí en 2010-2013 y a otro que volvió a pasar en 2023, que desde ahora se conozca que también poseen tres estaciones de arte prehistórico que harán que sus nombres se perpetúen en las cartas arqueológicas de nuestro país.

Los abrigos pintados de Fuentegelmes y Villasayas son, en su propia singularidad, simples ejemplos de un *corpus* pictórico cada vez más extenso y conocido a nivel provincial, nacional y mundial. Lo particular de ellas no es tanto su forma y contenido cuanto que supongan tres sitios más que clavetear en los mapas de la zona, iniciados con los grabados de la Cueva de la Santa Cruz de Conquezuela, continuados con las pinturas del Abrigo de la Dehesa de Miño de Medinaceli y seguidos con los antropomorfos de Paones y los cruciformes de Arenillas, estos últimos tan inéditos que aprovechando estas páginas y la explicación contextual de los abrigos que nos ocupan aquí se darán a conocer.

En lo que se refiere al primer núcleo, Fuentegelmes, se distinguen cuatro unidades distintas en dos abrigos diferenciados [Abrigo I y II de las Cuevas del Abanto], apenas separados por 40 metros de distancia, y los dos sobre roca de origen calcáreo, cuyo proceso erosivo, por descarbonatación, ha dado lugar a los cubículos espaciales (una oquedad en tubo y otra en bóveda en el primero y dos covachas contiguas en el segundo) utilizados como soportes de sus respectivas muestras pictóricas. Se trata de refugios naturales que, como otros muchos de su entorno, han sido usados durante siglos por pastores tanto como apriscos para el ganado como habitáculos para su propia protección y defensa ante las condiciones ambientales adversas (Figura 5). La presencia de pequeños muretes de piedra seca para cerrar los abrigos más favorables y accesibles, así como la presencia de excrementos y otras evidencias típicas del ámbito ganadero, así lo atestiguan¹¹.

¹¹ A. García y C. Pascual, Informe-comunicación sobre hallazgo de pinturas..., 2023, 4.



Figura 5

Morfología de los Abrigos I y II de las Cuevas del Abanto, y vista de su entorno desde ellos. Fotografías de J. A. Gómez-Barrera.

Por el contrario, la única estación artística ubicada en el término propiamente dicho de Villasayas se localiza sobre un sustrato de roca más semejante a una arenisca –recuérdese, aquellas muestras intercaladas entre calizas de las que se hablaba al describir las unidades morfoestructurales de la zona–, en abrigo fácilmente disgregable por su propia exposición (Figura 6).



Figura 6

Morfología del Abrigo del Vallejo de los Negros, en Villasayas, y vista de su entorno desde el mismo. Fotografías de J. A. Gómez-Barrera.

La técnica de las pinturas parece común en los dos núcleos artísticos [Fuentegelmes-Villasayas] y, en verdad, no muy alejada de la empleada en los demás núcleos de la pintura rupestre esquemática conocidos en la geografía peninsular. Se usa la tinta roja, obtenida de óxidos férricos del mismo lugar o del entorno más cercano; se aplica en tinta plana, con pincel vegetal o similar y, en muchos casos, con el simple arrastre de los dedos del propio pintor. Es muy posible, todo hace pensar que así fuese, que las muchas puntuaciones que llenan casi por completo la superficie del tubo del Abrigo I de las Cuevas del Abanto, fueran digitalizaciones intencionadas más que aplicaciones o relleno de color con instrumento alguno. En eso, y en el tono de color, sí parecen diferenciarse los esquemas de Fuentegelmes de los de Villasayas, aunque bien es verdad que el soporte (caliza frente a arenisca) y la reacción contextual de sus elementos (como la acción directa de los agentes atmosféricos) pudiera apagar o ensalzar la luminosidad del color. Y el tamaño, algo a veces diferenciador, también parece participar de rasgos comunes entre ellos y la mayoría de los yacimientos propios del horizonte artístico esquematismo.

Por último, como en casi todos los yacimientos de arte rupestre al aire libre, los actos de alteración antrópica están asimismo presentes en estos paneles recién descubiertos para la ciencia. Y es que, aunque ignorada su contenido y cualidad artística, los antiguos, modernos y contemporáneos usuarios del lugar o sus visitantes ocasionales, como seres racionales que fueron, compartieron con sus primitivos moradores la sagaz sabiduría del uso de semejantes habitáculos pues les eran propicios para su salvaguarda, su recreo o su deseo de pervivencia. Esta última razón, cada vez más extendida en las sociedades industriales, hace que, casi de forma sistemática, sus ocasionales visitantes, aprovechen las grafías, sin duda observadas, para imitarlas, dejando ellos también sus “mensajes”. En su descargo, sobrevuela su ignorancia y la falta de empatía con el lugar, y en tal desconocimiento sus manipulaciones nunca habrán de considerarse “vandálicos”, al menos mientras los expertos no adviertan de su interés. Con todo, es verdad, la educación hoy está generalizada y todo el mundo, al salir de la escuela, debería saber que cualquier inscripción, grabada o pintada en el suelo o en la pared rocosa de una cueva o de un abrigo al aire libre, es siempre un mensaje intencionado de alguien que estuvo en ese lugar antes que él y, como tal, debe respetar, y no solo por el supuesto de que pudiera tratarse de un rasgo de gran antigüedad.

En todo caso, debe anotarse aquí lo que los agentes medioambientales que descubrieron estos abrigos escribieron en su informe al destacar que en, en los tres conjuntos [escasos en los paneles del Abrigo I, más notorios en los del Abrigo II], se observaban, sobre y junto a ellos, “marcas modernas (vandalismo) tipo “firma”, realizadas mediante raspado inciso en unos casos y en otros con escritura alfabética trazada a carboncillo o elemento similar¹².

¹² A. García y C. Pascual, Informe-comunicación sobre hallazgo de pinturas..., 2023, 4.

3.1. Abrigo I de las Cuevas del Abanto

Conocida las circunstancias del hallazgo y su denominación derivada de aquellas y de la inexistencia de topónimo alguno atribuible al roquedo o a su entorno, el paraje en que se sitúa, entre las Cuevas y los Colmenares, se abre paralelo al discurrir del arroyo Torete y, actualmente, a un camino ancho realizado no hace muchos años con motivo de la Concentración Parcelaria de la zona. Son sus coordenadas UTM: X-526522 Y-4578041; su exposición al este (E); y su descripción más precisa no puede surgir de otra acción que la contemplación visual de su espacio marcada por las imágenes que se reproducen, mas quizá no sobre señalar que a pocos metros en cuesta de aquella vía emerge una cuerda rocosa de caliza, envuelta en una tupida vegetación, en cuyo frente se han conformado multitud de covachas, algunas de varios metros, y muchas, aunque naturales, casi como si fueran viviendas rupestres excavadas intencionadamente. El agua y el aire –erosión hídrica y eólica– crean esas oquedades circulares o semicirculares tan singulares, a las que les pega bien el sustantivo cuevas, en plural, justamente por su abundancia.

Así, sobre el corte vertical de la pared –un frontal rocoso con cierta inclinación y acceso suavizado por la erosión–, a una altura aproximada de 6-7 m, aparecen tres grandes oquedades: la más alta, en lo que nos afecta, nada tiene de interés; y las otras dos, la más estrecha y de mayor profundidad, la de la izquierda, es donde con más abundancia se alojan las pinturas; y la de la derecha, más larga y alta, solo conserva muestras pictóricas, en menor cantidad, en su techumbre. Es decir, se habla en este primer abrigo de dos covachas con pinturas situadas a 1,70 m del suelo. La de la izquierda tiene forma de tubo, una profundidad de 2,90 m, una anchura de 1,30 m y una altura del propio tubo o cañón de 0,68 m, lo que significa que solo tumbado se pueda estar en ella y que sus esquemas, que ocupan la parte izquierda del cañón y un escalón en el borde del espacio, fueron trazados por el artista [hombre o mujer, joven o maduro] en una postura incómoda, imposible casi de contemplar el panel en su totalidad. La de la derecha, a poco más de un metro de distancia en su horizontalidad de la anterior, mide, en su boca, 2,10 m de anchura y 0,70 m de altura, pero su techumbre –cúpula o bóveda– donde se observan sus pinturas, se eleva en torno a los dos metros desde esta posición [en torno a los 4 m desde el suelo del roquedo] lo que obligaría a su artista a trepar por su pared irregular para llevarlas a cabo (Figura 7).

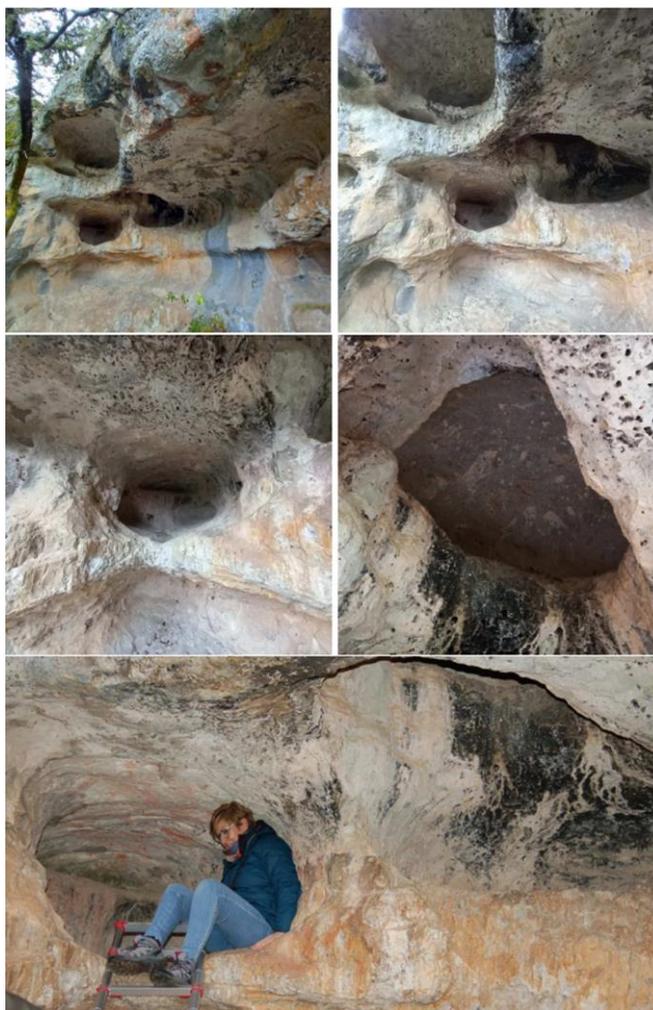


Figura 7

Roquedo del Abrigo I de las Cuevas del Abanto, vistas de las aberturas del tubo y de la bóveda, y situación de trabajo en ellos. Fotografías de E. Heras Fernández y J. A. Gómez-Barrera.

Como se dice, nuestros informantes, más acostumbrados a la morfología de este paisaje, advirtieron que tanto el tubo como la bóveda carecían de las “típicas marcas de acumulación de caliza por carbonatación procedente de filtración” y que tal vez fuera ese el “motivo de la buena conservación de las pinturas” [del Abrigo I] ya que en la mayoría de [las covachas] colindantes dichas estructuras, tipo cascada, cortina o estalactita, eran evidentes y muy abundantes. E igualmente observaron con razón que la inaccesibilidad a sus pinturas y, sobre todo, la dificultad para permanecer en el interior de sus oquedades de forma cómoda y erguida sería el motivo de la escasa incidencia antrópica o, para usar sus palabras, “que no estuvieran muy vandalizadas”, a diferencia del Abrigo II¹³.

¹³ A. García y C. Pascual, Informe-comunicación sobre hallazgo de pinturas..., 2023, 7.

Pero, con ser importante cuanto se dice, lo más espectacular e impactante del Abrigo I de las Cuevas del Abanto son las pinturas de su primera covacha: el lugar donde se ubican, la maraña de puntuaciones con algún que otro antropomorfo [en phi y en ancoriforme, fundamentalmente] que parecen ocultarse entre ellas, y el color, un color rojo en una tonalidad clara, muy clara, quizás ocre, quizás rojo apagado por emergencias naturales de la propia caliza sobre las que se emplearon, pero donde el contraste entre el tono del soporte y el de pigmentación –diferente, sin duda, del que se produce en las areniscas– es tan efectivo, tan deslumbrante, tan espléndido que parecen sobrar las palabras, que sobran de hecho, para surgir de inmediato interrogantes sobre el punto desde dónde mirar, sobre cuál fue el inicio y el final, sobre la individualización de sus motivos, su intencionalidad, su mensaje. Contemplar desde el suelo del abrigo –a metro y medio de distancia– la bóveda semicircular del tubo, toda repleta de figuras rojas indefinidas sobre el blanco gris de la caliza, se nos asemeja, en ese primer instante de visualización, a la devoción y asombro que genera la cubierta de un edificio románico, por paralelizar con un ejemplo arquitectónico por todos conocido. Y sin embargo se nos queda corta la semejanza; mal que bien, la interpretación de los códigos románicos no resulta difícil toda vez que sus claves están escritas en los libros sagrados; lo mismo podría hacerse si se tratara de un plafón del “nü shu”, aquel lenguaje secreto de las mujeres de la China rural –que pervivió entre el siglo III d. C. y el 2004 en que murió su última practicante– cuyos mensajes quedaban camuflados como dibujos abstractos estampados en jarrones, abanicos y pinturas¹⁴; pero aquí, por más que se identifiquen algunos de sus motivos con tantos otros insertos en el esquematismo peninsular, nos faltan elementos-testigos que respondan, siquiera por aproximación, a nuestras preguntas. Tal vez, esa es la esperanza que queda, el escaneo, la fotogrametría, la digitalización y escaneo del abrigo en su conjunto nos permita obtener un calco exacto de sus pinturas y con él un acercamiento a su generalidad y a sus detalles. Nunca sabremos qué quiso decir y a quién el artista, pero sí que estas paredes de Fuenteguelmes guardan ese mensaje y, al pasar por ellas, nos hablan.

O quizá se rían, se rían de nosotros al no percibir que anotamos la simpleza de que el detalle más singular de su discurso es la silueta, llamativa y esbelta, de una figura humana en “phi” griega, de 24 cm de altura y 3 de grosor medio; y que junto a ella, en la majestuosidad de su techumbre, aparecen multitud de puntos, puntuaciones o, incluso, unguilaciones –de 1,5 a 2 cm de longitud–, donde parece que el dedo empleado como pincel, cubierto con pintura, imprimiera el soporte y, tras ello, fuera arrastrado, girándolo y dibujando una huella más prolongada, como si se quisiera dejar, precisamente, la impronta de aquel (Figura 8).

¹⁴ E. López Barceló, *El arte de invocar la memoria. Anatomía de una herida abierta*. (Valencia: Barlin Libros, 2004), 136.



Figura 8

Secuencia fotográfica, directa y modificada por Dstretch, de los motivos del sector central de la covacha en tubo del Abrigo I de las Cuevas del Abanto. Fotografías de E. Heras Fernández, J. A. Gómez-Barrera y M. Á. Mateo Saura.

La segunda covacha –covacha de la derecha, bóveda o cúpula del Abrigo I de las Cuevas del Abanto– en absoluto participa de semejante grandiosidad. A la

misma distancia del suelo del abrigo, nada se ve desde éste pues sus motivos quedan a 4 m de altura y solo son visibles desde la repisa en que se abre su boca, a 2 m de altura. El panel pintado de esta covacha, en su techumbre, consiste en dos barras oblicuas y paralelas, en el diseño de un posible antropomorfo clásico, y en una sucesión de manchas, verticales y horizontales, resultado del deterioro de otros motivos hoy indefinibles. Su color se presenta más diluido, y la realización de todos ellos bien pudo hacerse desde la propia repisa, utilizando un largo pincel, o con el artista encaramado en la grieta, apoyando sus piernas abiertas sobre las paredes. En tal situación, difícil resultaría diseñar un panel más complejo, si es que en algún momento esa fue la intención del artífice [hombre o mujer], mas logró un grado de ocultación del que no participan los motivos que cubren casi en su totalidad la pared izquierda, el fondo y la techumbre del tubo (Figura 9). ¿Fueron estos motivos, simples y lineales, los primeros en ser trazados en el abrigo? ¿Se trataría de los mismos pintores o de un grupo diferente que dejó su mensaje en este singular lugar por ser el único que observaron libre?



Figura 9

Secuencia fotográfica, directa y modificada en su color por el plugin Dstretch, de las pinturas del techo de la bóveda del Abrigo I de las Cuevas del Abanto Fotografías de E. Heras Fernández, J. A. Gómez-Barrera y M. Á. Mateo Saura.

3.2. Abrigo II de las Cuevas del Abanto

Si el Abrigo I de las Cuevas del Abanto fue descubierto por Mariano García en la lejana fecha de mayo-junio de 2010-2013, el Abrigo II de las Cuevas del Abanto fue hallado por él mismo y por los agentes medioambientales Andrés García y Cristian Pascual en septiembre de 2023, cuando comprobaban si las pinturas del primer yacimiento eran las mismas que diez años atrás había visto aquel. Uno y otro yacimiento distan apenas 40 metros y, como tal, se abren al mismo paraje, entre las Cuevas y los Colmenares. Las coordenadas UTM de este segundo abrigo son X-526225 Y-4578041 y se expone también al Este, cara al curso intermitente del río Torete.

El conjunto de esta localización está compuesto también por dos covachas contiguas [izquierda-derecha] dentro del mismo abrigo, en una posición elevada respecto al suelo de la ladera y participando ambas, en sus tamaños, de una profundidad de entre 5-7 m, una altura de 1,8-2 m y una anchura entre 4-6 metros. Son por ello ideales para permanecer cómodamente en su interior ya que ofrecen protección por la altura respecto al suelo exterior y resguardo ante las inclemencias por su profundidad y altura. En lamentable, y lógica correspondencia, las pinturas, que alcanzan una mayor extensión en la covacha de la derecha, se muestran en peor estado de conservación que en el Abrigo I, con paños enteros afectados por raspaduras con útiles metálicos o pétreos, grafiados a punzón y dibujos y escrituras a carboncillo, repitiéndose un grafiti en asterisco que volverá a aparecer en el abrigo de Villasayas, a 5 km de distancia (Figura 10).



Figura 10

Dos detalles del interior de la covacha principal del Abrigo II de las Cuevas del Abanto, con pinturas de trazado y simbología aparentemente semejantes a las vistas en el abrigo anterior, pero más diluidas y erosionadas por la acción atmosférica, antrópica y calcárea.

Fotografías de E. Heras Fernández y J. A. Gómez-Barrera.

Otra situación interesante a destacar en las covachas de este abrigo es que diferentes marcas de carbonatación han cubierto gran parte de sus paredes, pudiendo haber afectado a una o varias de las pinturas infrapuestas. Si esto fuera así, cabría la posibilidad de poder obtener una fecha de datación relativa muchos más fiable que las estimaciones tipológicas que este tipo de manifestaciones artísticas permite.

Y en lo que se refiere a sus muestras artísticas pareciera como si el artista anterior hubiera continuado su obra en estas nuevas covachas, especialmente, como se señala, en la de la derecha, donde, aprovechando un ligero hundimiento de la caliza, se desarrolla un panel vertical con manchas, puntuaciones e, incluso, antropomorfos de igual carácter a los vistos en el Abrigo I. Es verdad que, un poco más a la derecha, adentrándose en la covacha, se observan otras pinturas, entre ellas una figuración humana en brazos en asa y, continuando el panel, unas figuraciones recientes en pintura roja y a carboncillo (Figuras 11-12).

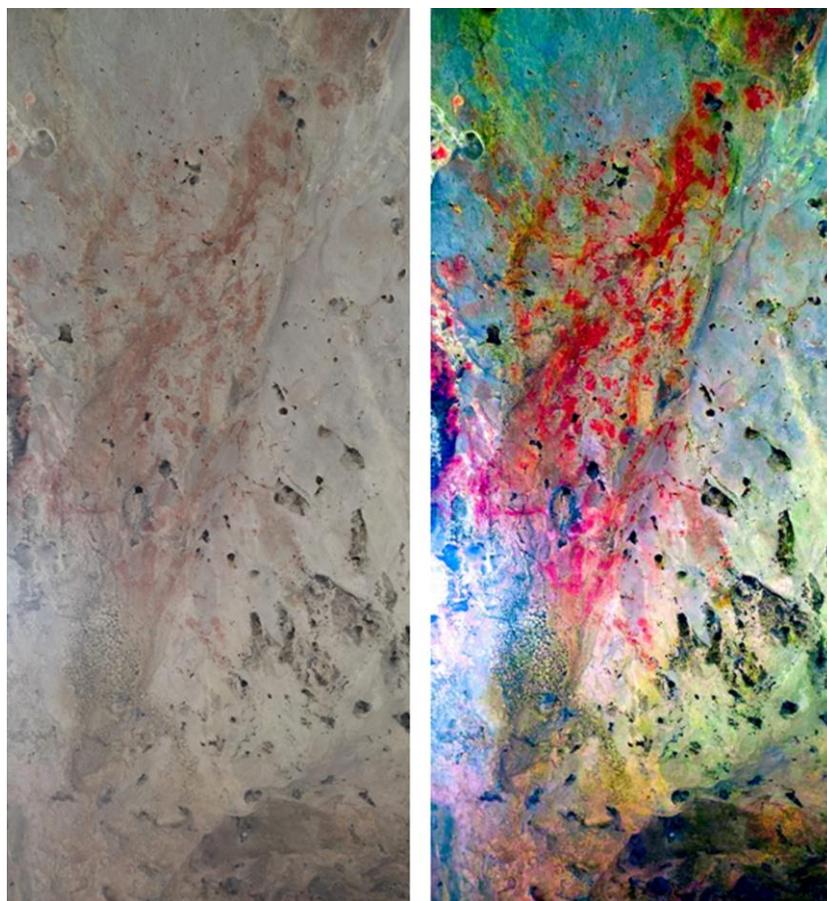


Figura 11

Inicio del panel principal de la covacha de la derecha del Abrigo II de las Cuevas del Abanto, en imagen directa y en su correspondiente alteración de la intensidad de su color por el sistema Dstretch. Fotografías de E. Heras Fernández, J. A. Gómez-Barrera y M. Á. Mateo Saura.



Figura 12

Figura humana de brazos en asa y otros motivos del sector central del Abrigo II de las Cuevas del Abanto, seguidas de grafitis en negro (pseudoantropomorfos) y en rojo (ave naturalista y reticulado en su interior), en imágenes directas y en su correspondiente alteración de la intensidad de su color por el sistema Dstretch. Fotografías de de E. Heras Fernández, J. A. Gómez-Barrera y M. Á. Mateo Saura.

Debe decirse, por lo demás, que quedan, a continuación, otras covachas con algunas muestras de pintura, por lo que es posible que se pueda añadir dos o tres abrigo a la relación aquí presentada.

3.3. Abrigo del Vallejo de los Negros

Quedó ya comentado los antecedentes y circunstancias del conocimiento y nuevo “descubrimiento” de las pinturas que componen este abrigo. Se sitúa en el término de Villasayas, en un paraje de areniscas situado entre la Fuente del Agua Mayor y el Vallejo de los Negros, señalado por las coordenadas X-532022 Y-4576483. El sitio está compuesto por un único abrigo, de 12 m de longitud, 1,90 de profundidad y 4 m de altura, justo en el lugar en el que se formó la oquedad que cobija el panel pintado (Figura 13). Es pues un abrigo de arenisca, al modo clásico, abierto en una cuerda rocosa con corte vertical a un lado y buzamiento suave al otro, y orientado al Este, dando vistas a un pequeño valle y una fuente cercana. Semejante naturaleza aumenta su exposición a los fenómenos atmosféricos y su lenta acción erosiva, razón que justificaría la supervivencia, al menos a simple vista, de una única figura: un antropomorfo en tinta roja, de 16 cm de altura, 1,2 cm de grosor en su trazo y brazos y piernas abiertas en un máximo de 11 cm en horizontal. Pero parece evidente que, en origen, el panel sería mucho más complejo y las marcas ahora apenas perceptibles dibujarían otros esquemas que darían a la estación una significación muy diferente a la que ahora pudiera esbozarse (Figura 14).



Figura 13

Estructura morfológica del Abrigo del Vallejo de los Negros, en Villasayas Fotografía de J. A. Gómez-Barrera.



Figura 14

Panel pintado del Abrigo del Vallejo de los Negros, en imágenes directa y por Dstretch.
Fotografías de M. García Pérez y M. Á. Mateo Saura.

4. Particularidades

La última imagen con la que cerramos la exposición anterior en la que se aprecia con nitidez la figuración clásica de la esquematización del núcleo artístico del término de Villasayas, podrían dar lugar al recuento textual y gráfico de

algunas de las particularidades pictóricas de los abrigos de Fuentegelmes. Y es cosa que se hará, en la brevedad que estos *Cuadernos de Arte Prehistórico* requieren. Mas antes, la dinámica de nuestras propias investigaciones del arte rupestre esquemático en la cabecera del Duero sugiere el esbozo de aquellas otras notas que indaguen en el estudio espacial de estas nuevas manifestaciones. En su momento nuestros trabajos, en los abrigos del monte Valonsadero y en las estaciones sueltas de Castroviejo y Paones,¹⁵ acompañaron a los primigenios de Richard Bradley y Felipe Criado, en torno a los grabados gallegos y del oeste atlántico europeo¹⁶, y a los de Julián Martínez, en el conjunto general de la pintura rupestre esquemática peninsular¹⁷. La base teórica radicaba en la hipótesis de que la distribución de las estaciones pintadas por los diferentes lugares de un territorio concreto no era producto de la casualidad o el azar –notas evidentes en el acto del descubrimiento de los abrigos que nos ocupan–, sino de un fenómeno de socialización, apropiación del espacio, delimitación de los recursos o establecimiento de derechos territoriales íntimamente relacionados con la estructuración del espacio físico. En tal sentido, hemos de entender los parajes vistos de Fuentegelmes y Villasayas como supuestos núcleos artísticos y sociales donde, por el momento, no hay más estaciones pictóricas que las tres anotadas. La diferenciación de núcleo y abrigo es algo que queda reflejado en el primero de los tres cuadros que hemos elaborado para la explicación de este asunto. Aquí, determinamos la posición de los Abrigos I y II de las Cuevas del Abanto y del Abrigo del Vallejo de los Negros dentro de sus núcleos artísticos, considerando a los dos primeros de cada núcleo abrigos principales y secundario al otro. Se hace constar, también, la orientación de cada uno de ellos –en los tres casos, al este–, pues es categoría, junto a la direccionalidad definida por cada abrigo, que los artistas debieron tener muy en cuenta para la elección de un soporte, una cueva o un covacho y no otro. Y, por supuesto, el cuadro servirá para concretar el tipo o modelo de emplazamiento que, según la clasificación ya generalizada de Julián Martínez, podrá ser de visión (V), de culminación (C), de movimiento (M), de paso (P) o de ocultación (O), y que en las estaciones en estudio serían de ocultación en los abrigos de Fuentegelmes y de paso en el de Villasayas (Cuadro 1).

¹⁵ J. A. Gómez-Barrera, *Ensayos sobre el Significado y la Interpretación de las Pinturas Rupestres de Valonsadero*. (Soria: Diputación Provincial de Soria, 2001): 185-237; J. A. Gómez-Barrera, “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* núm XII. (2006): 369-377. En otro tiempo y otro lugar, en J. A. Gómez-Barrera, *El significado del arte esquemático y su aplicación a las pinturas rupestres de la provincia de Soria*. *Arevacon* núm 5 (1982): 7-11, y en J. A. Gómez-Barrera, *Pinturas Rupestres de Valonsadero y su entorno*. (Soria: Caja Rural de Soria, 2001): 36-37, tratamos de acercarnos a estas mismas cuestiones desde las investigaciones de H. Breuil (1933-1935) y P. Acosta (1968).

¹⁶ R. Bradley, *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe. Signing the Land*. Routledge, London and New York, 1997 y F. Criado, *Límites y posibilidades de la Arqueología del Paisaje*. *Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla (SPAL)*, núm 2. (1993): 9-55.

¹⁷ J. Martínez García, *Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco*. *Arqueología Espacial* núm 19-20. (1998): 543-561.

NÚCLEO	ABRIGOS	POSICIÓN DEL ABRIGO DENTRO DEL NÚCLEO		ORIENTACIÓN				TIPOS DE EMPLAZAMIENTO ABRIGO DE					
		P	S	N	S	E	O	V	C	M	P	O	
FUENTEGELMES	Abrigo I de las Cuevas del Abanto	●				●							●
	Abrigo II de las Cuevas del Abanto		●			●							●
VILLASAYAS	Abrigo del Vallejo de los Negros	●				●						●	

Cuadro 1

Análisis espacial (posición, orientación y emplazamiento) de los abrigos de Villasayas.

Con el segundo de los cuadros se introduce la valoración del grado de visibilidad como variable espacial vinculada a la localización de los abrigos y a la socialización del paisaje. Y es que la visibilidad del sitio arqueológico, o del accidente natural en que se ubica, desde el territorio o la de este desde el propio abrigo pictórico puede y debe facilitar respuestas precisas al tipo de emplazamiento, a su orientación y al uso (acción social) dado el territorio que lo envuelve. El grado de visibilidad desde el abrigo puede ser puntual (P), semicircular (S) o lineal (L), siendo el segundo tipo el predominante en los tres abrigos, mientras que la visibilidad recíproca, desde el territorio con respecto al soporte pintado, sería puntual en el caso de los Abrigos I y II de las Cuevas del Abanto y en abanico en el Abrigo del Vallejo de los Negros, pues aquellos solo son percibidos desde la cercanía más rigurosa y este desde cualquier punto de su entorno semicircular (Cuadro 2).

NÚCLEO	ABRIGOS	GRADO DE VISIBILIDAD			VISIBILIDAD RECÍPROCA DESDE EL TERRITORIO CON RESPECTO AL SOPORTE			
		P	S	L	CIRCULAR	EN ABANICO	LINEAL	PUNTUAL
FUENTEGELMES	Abrigo I de las Cuevas del Abanto		●					●
	Abrigo II de las Cuevas del Abanto		●					●
VILLASAYAS	Abrigo del Vallejo de los Negros		●			●		

Cuadro 2

Análisis espacial (visibilidad) de los abrigos estudiados.

El tercer cuadro, por último, nos ha de ayudar a definir el papel jugado por el panel pintado como espacio de representación social. Y es que, siguiendo nuevamente los trabajos de Martínez García,¹⁸ el panel, utilizado para soportar los símbolos de una determinada formación social, se convierte de inmediato en un

¹⁸ J. Martínez García, Pinturas rupestres esquemáticas: el panel, espacio social. Trabajos de Prehistoria núm 59 (1). (2002): 65-87.

espacio social –cultural o pagano– de la comunidad que lo creó, por lo que analizando su estructura interna –escala, posición, situación– se podría determinar categorías interpretativas –distinciones, desigualdades, igualdades– y estadios de organización social. Con la escala hablaríamos del tamaño (> mayor que; < menor que) del panel pintado; con la posición, si está a la izquierda o a la derecha, en el centro, arriba o abajo del panel; con la situación, si el panel se articula en un espacio horizontal, vertical o ambiguo. El análisis de estas tres variables ayudaría a concretar tres categorías en la organización del panel, susceptibles de ser interpretadas tal que así: un panel ambiguo o desorganizado, en el que no existen diferencias, reflejaría igualdades; un panel horizontal, organizado y no dividido, marcaría distinciones; y un panel vertical, dividido, reflejaría diferencias y, por tanto, desigualdades. Además, la complejidad del “sistema esquemático” podría articularse en, al menos, cuatro rangos o niveles vinculadas con la organización social: el primero estaría relacionado con la aparición de distinciones colectivas o segmentaciones sociales basadas en el sexo o en la edad –que bien podría ser el caso del Abrigo I de las Cuevas del Abanto–; el segundo conectaría con la instauración de ritos de paso o de un ámbito de individuos colectivo y otro individual –tal que el mismo Abrigo I de las Cuevas del Abanto y el Abrigo del Vallejo de los Negros–; el tercero anotaría las primeras distinciones de individuos sociales –quizá el Abrigo II de las Cuevas del Abanto–; y el cuarto –Abrigo del Vallejo de los Negros– nos informaría de los procesos de desigualdades o de la presencia de distinciones jerárquicas (Cuadro 3).

NUCLEO	ABRIGO	ESTRUCTURA INTERNA DEL PANEL							CATEGORIAS INTERPRETATIVAS			ESTADIOS DE ORGANIZACIÓN				
		Escala		Posición			Situación		Organización del Panel			D	T	S	J	
		>	<	I	C	A	H	V	A	H = Dis	V = De					A = Ig
FUENTE GELMES	Ab. I de las C. del Abanto	●				●	●			●			●	●		
	Ab. II de Las C. del Abanto		●	●				●		●					●	
VILLASAYAS	A. del Vallejo de los N		●		●				●			●		●		●

Cuadro 3

Análisis espacial: el panel pintado como espacio de representación social.

Por lo demás, el análisis de las cuencas visuales de los yacimientos a través de los Sistemas de Información Geográfica basados en un modelo digital del terreno, permite el estudio de los paisajes arqueológicos. Y así, con el carácter provisional que subyace en estas páginas, avanzamos una interpretación de las visuales en los que se aprecia el gran control territorial del Abrigo II de las Cuevas del Abanto mientras que el Abrigo I apenas tiene visibilidad, pese a su elevada

situación; en el caso del Abrigo de los Negros, se aprecia también el control del valle cercano y de los bordes del páramo. Se incluye, asimismo, el modelo digital del terreno con los abrigos y los yacimientos calcolíticos y de la Edad del Bronce del entorno, pues entendemos que la distribución espacial de los yacimientos permitirá en el futuro hacer otros estudios más específicos (Figuras 15-16).



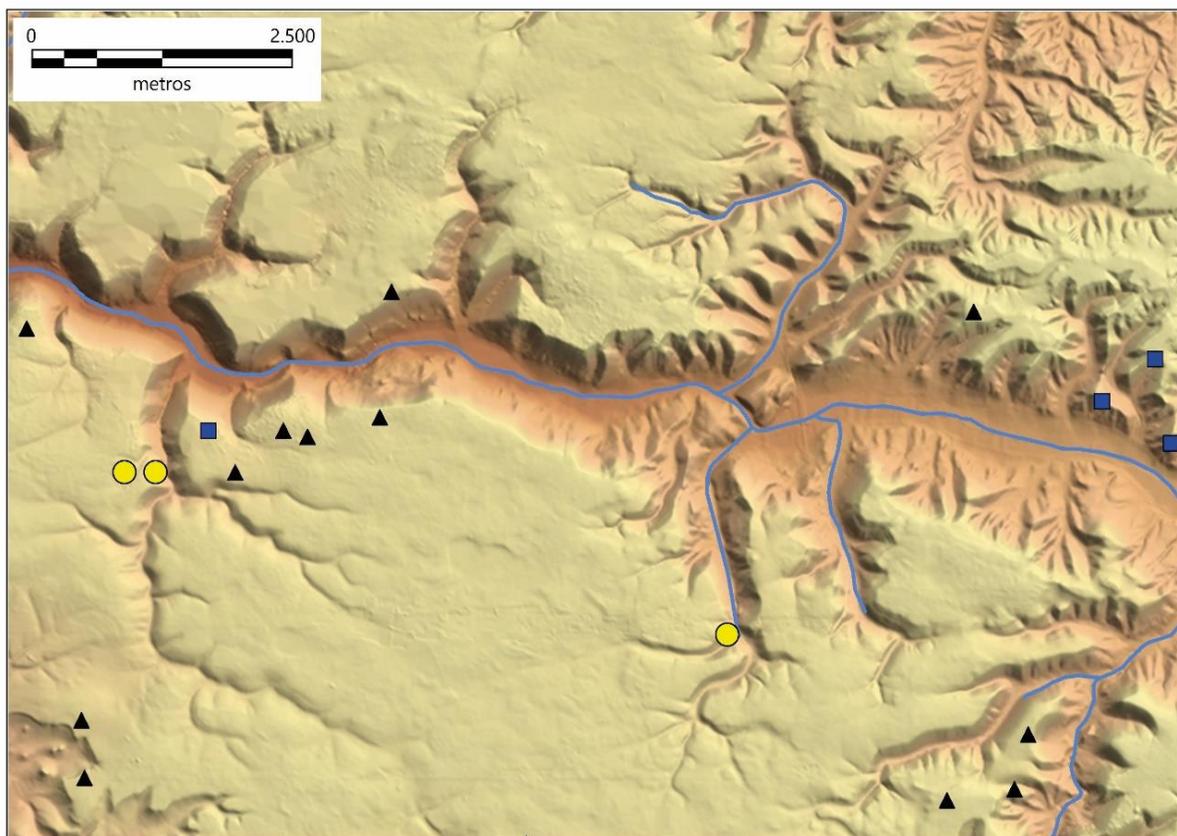
Abrigo 1 Cuevas del Abanto

Abrigo 2 Cuevas del Abanto

Abrigo del Vallejo de los Negros

Figura 15

Cuencas visuales desde los yacimientos artísticos.



▲ Yacimientos Calcolíticos ■ Yacimientos de La Edad del Bronce

Figura 16

Distribución espacial, sobre modelo digital del terreno, de los abrigos pintados y de los yacimientos Calcolíticos y de la Edad del Bronce en el entorno del término de Villasayas.

Sin duda, las particularidades de los yacimientos artísticos que damos a conocer a la comunidad científica a través de estos Cuadernos de Arte Prehistórico han de venir dadas más por la analítica descriptiva de todas y cada una de sus figuraciones que por las elucubraciones paisajísticas, sin que estas sean en absoluto de menor interés. En otras circunstancias así habríamos obrado pero la complejidad de estos yacimientos, especialmente el conformado por el tubo del Abrigo I de las Cuevas del Abanto, requiere trabajos de escaneo y digitalización y, tras ellos, elaboración de calcos significativos. Solo con estos se podrá contar con visiones generales de los paneles, con sus propios detalles, y con descripciones exactas, precisas y acordes con su importancia. Es verdad que aquí se trata de avanzar en su análisis, de aproximarnos a su estudio, de destacar algún detalle que sirva para difundir su existencia. Y en esto último, los datos hasta aquí expuestos creemos han de satisfacer lo programado y, a fin de no extendernos en demasía, bastaría por el momento con la sucesión de las imágenes ofrecidas y los pies que les acompañan.

5. La pintura rupestre esquemática del valle del río Torete y su relación contextual con otras entidades próximas de igual carácter

Es verdad que en el valle del arroyo o del río Torete no hay más estaciones de arte rupestre que las que aquí se muestran. Pero desde la primera década del siglo pasado, y casi de forma inexorable, se van añadiendo chinchetas en el mapa de la dispersión del arte rupestre “soriano” al sur del Duero. Ya se citó, si quiera de pasada, las supuestas pinturas “en negro” del peñón de Mirabueno que en 1908 observó el marqués de Cerralbo en tierras de Montuenga; aquellos “barqueros” – en descripción que Juan Cabré incorporó al Catálogo Monumental de la Provincia de Soria en 1912– nunca fueron ubicados correctamente y la ciencia arqueológica hace tiempo que se olvidó de ellos. Al poco, casi coincidiendo con este hallazgo y la “moda” de visitar a Enrique de Aguilera y Gamboa y sus descubrimientos en el alto Jalón por investigadores de la talla, prestigio y reconocimiento de H. Breuil, P. Wernet, R. W. Schmidt, E. Cartailhac, H. Alcalde del Río y el propio Cabré Aguiló, anotó este la presencia de grabados rupestres esquemáticos en el suroeste de la provincia de Soria¹⁹. Luego, en la Carta Arqueológica (1941), Blas Taracena acompañó al conjunto de aquellos grabados –abrigos de Sotillos de Caracena, Montejo de Tiermes, Manzanares, Valvedizo, Castro y Retortillo– con las

¹⁹ J. Cabré Aguiló, *El Arte Rupestre en España (Regiones septentrional y oriental)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistórica núm 1. (Madrid: Museo de Ciencias Naturales, 1915); J. Cabré Aguiló, *Pinturas y grabados rupestres, esquemáticos, de las provincias de Segovia y Soria*. Archivo Español de Arqueología núm XIV. (1941). Análisis de todo ello en J. A. Gómez-Barrera, *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*. Serie Investigación del Museo Numantino núm 1. (Soria: Museo Numantino, 1992): 21-26; y revisión parcial de este último en E. Heras Fernández y J. J. Fernández Moreno, *Problemáticas y propuestas para la documentación del arte rupestre del sur de la provincia de Soria. El ejemplo del Barranco de La Mata en Sotillos de Caracena (Montejo de Tiermes, Soria). Anejos de Oppidum*. Cuadernos de Investigación. Extra núm 7. Estudios y recuerdos in memoriam Prof. Emilio Illarregui Gómez. (2020).

insculturas de la Cueva de la Santa Cruz, en Conquezuela. Y a mediados de siglo, entre 1956 y 1960, Teógenes Ortego avistó pinturas en Ligos, en los abruptos y agudos cerros de calizas cenomanenses de La Pedriza, junto al río Pedro. Eran los Abrigos del este y del oeste, a los que, en julio de 1991, en una visita ocasional a los yacimientos conocidos, añadimos nosotros el panel pintado de La Bodeguilla, situado en la boca de entrada a la galería del mismo nombre. Es esta una pequeña cueva de 29 m de longitud, abierta al cantil, en la que, curiosamente, el propio Ortego practicó varias catas arqueológicas, obteniendo en ellas “escasos fragmentos lisos de cerámica morena elaborada a mano, algún ejemplar espatulado para alisado y bruñido del recipiente y varias piezas de sílex”; esto le permitió definir el recinto como “refugio” utilizado por las gentes que, entre el Bronce Final y el Hierro II, poblaron el paraje, pero en absoluto apreció el panel pintado al que nos referimos. Las pinturas de La Bodeguilla, en similar tono rojo al usado en los abrigos, se reducen a barras verticales e inconexas, mal conservadas y ocultas por el polvo y barro que cubren las calizas de la zona, de ahí que pasaran desapercibidas²⁰.

Mas este espacio entre tierras, entre el curso primigenio del Duero y las estribaciones del Sistema Central en el límite provincial y meseteño, no volvió a ser noticia de la recepción de hallazgos artísticos hasta que el llorado Carlos Álvarez nos informó de la posible existencia de pinturas, “de las vistas en Valonsadero”, en Miño de Medinaceli, casi junto a la cueva grabada de Conquezuela. Apareció entonces el bautizado como Abrigo de Carlos Álvarez o Abrigo de la Dehesa (1998-2005), con un dispositivo iconográfico reducido, y extremadamente complejo, donde la tinta plana roja de su pintura dejaba entrever una doble impronta de mano en positivo y un panel con trazos circulares, semicirculares y horizontales, de adscripción esquemática, pero con unas formas tan alejadas de lo “habitual” que en uno de sus motivos quisimos ver “el esquema de una embarcación, barco o balsa, con su proa curvada y su popa recta, con sus velas agitadas por el viento y sus remos descompuestos en ángulo por el reflejo del agua y con un navegante o una pequeña tripulación” sobre ella²¹. La idea fue atrevida, quizá tanto como aquella que en 1908 esbozó Aguilera y Gamboa; pero a favor teníamos el paraje que aún recordaba la presencia pasada de las lagunas de Conquezuela, Sima y Ambrona y el paso próximo del río Bordecorex, y aquella

²⁰ T. Ortego Frías, Excavaciones arqueológicas en la provincia de Soria. *Caesaraugusta* núm 15-16. (1960): 107-132. La nota de descubrimiento de las pinturas de La Bodeguilla se incluyó en J. A. Gómez-Barrera, *Arte Rupestre Prehistórico en la Meseta Castellano-leonesa*. Junta de Castilla y León. (Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 1993), 170; y su imagen, la única hasta ahora publicada, en J. A. Gómez-Barrera, “Arte rupestre postpaleolítico al aire libre en la meseta castellano leonesa. Estado de la cuestión”. En R. de Balbín Behrmann (Ed.), *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Junta de Castilla y León. (Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo, 2009), 353.

²¹ J. A. Gómez-Barrera, M. Rojo Guerra y M. García Díez, *Las pinturas rupestres del Abrigo de Carlos Álvarez o Abrigo de la Dehesa (Miño de Medinaceli, Soria)*. *Zephyrus* núm LVIII. (2005): 223-244.

estructura, embarcación o empalizada, bien podría usarse para cruzar aquellas o éste, en momentos de amplio caudal.

Y poco a poco, de forma inexorable como se apuntaba, el espacio entre arroyos, arroyuelos o ríos de cursos intermitentes, ha ido rellenándose de nuevos ejemplos pictóricos hasta llegar a los que aquí se muestran. Hablamos de las pinturas de la Cueva del Ojo [conocida en el lugar como “Cueva Lará”] de Paones, ya referida en páginas anteriores y trasladadas a la bibliografía especializada; pero también de las inéditas, en este tipo de publicaciones, de un segundo conjunto en el mismo término de Paones, exactamente en el paraje de El Pradejón, junto al arroyo del mismo nombre [tributario del río Talegones], en la denominada “Cueva El Chorrón”²², o las de las cuevas de Arenillas que hace más de una década nos mostró en fotografía Purificación Lahoz Abad. La Cueva El Chorrón, abierta en el páramo calcáreo de la zona, no ofrece más que una única figura, antropomorfa, con rasgos tendentes al cruciforme, algo que la emparenta artísticamente con los paneles de la Cueva del Ojo y con el que aquí dejamos impreso del Barranco de Arenillas (Figura 17).



Figura 17

Pinturas halladas en una de las cuevas de Arenillas, en temática similar a los abrigos de Paones, en el término de Berlanga de Duero. Fotografía de P. Lahoz Abad.

²² R. López García, Paones. Historia, usos y costumbres. (Valencia: Albatros Ediciones, 2011), 28.

6. Pendiente

Como si de un capítulo explicativo más se tratara, deseamos hacer constar en este análisis aproximativo las cuestiones que quedan pendientes por acometer. Nunca una investigación cierra por culminación total de sus posibilidades, mas en este caso arrancó con la falta de un apartado que siempre fue el primero en nuestros trabajos: la obtención de calcos fidedignos de todos y cada uno de los motivos que componen las respectivas estaciones a fin de disponer de la reproducción gráfica más exhaustiva y exacta posible, pues, obtenida ésta, el contenido de la estación artística se muda en el documento principal e imprescindible para llevar a cabo su mejor estudio. La cuestión es tan relevante que han surgido por doquier informes y propuestas que invitan a la aplicación de modernas técnicas de reproducción, no solo porque “[agilizan] las tareas de campo, la toma de datos y la disposición de las mismas en repertorios digitales de intercambio”, también porque se han convertido “en herramientas muy útiles para el registro y la protección de este tipo de bienes”²³, y, sobre todo, porque sin ellos, sin sus imágenes, sin sus calcos, perfectos y a escala, sin los datos geográficos que ofrece cada panel, no cabe esta parte de la investigación en la ciencia prehistórica. La fotogrametría, el escaneo y la digitalización no está al alcance de un investigador privado, por más que éste sea, en la gran mayoría de los casos, su estudioso más constante. Se requiere equipos, y medios, profesionales, y esos están sujetos a subvenciones y disposiciones administrativas que, por lo general, recorren caminos distintos, y a diferentes velocidades, de los que practican los especialistas del arte rupestre.

En el mismo sentido, dada la importancia de la determinación correcta de los pigmentos y su coloración empleada, o registrada [los agentes atmosféricos tienen mucho que ver en el resultado final de la paleta de color que trasciende el tiempo de ejecución], es asimismo imprescindible, la aplicación de la colorimetría, una “técnica instrumental que tiene por finalidad definir los colores mediante parámetros numéricos”²⁴, y que, como cualquiera de las nuevas tecnologías, precisa de instrumental y técnico especial en su toma.

Más aún: ya se llamó la atención de la presencia de procesos de calcificación y carbonatación en diferentes paneles del Abrigo II de las Cuevas del Abanto. Su registro o análisis podría avanzar dataciones, si no absolutas, sí relativas, siempre más fidedignas que las tablas tipológicas y sus contextos. Tampoco será fácil obtener sus muestras, menos todavía que aporten alguna luz conclusiva, pero ninguna posibilidad de estudio debería rechazarse.

²³ E. Heras Fernández y J. J. Fernández Moreno, “Problemáticas y propuestas para la documentación...”, 2020: 49-60.

²⁴ J. Martínez García y M. Fernández Ruiz, *Arte rupestre en el cerro del Jabalcón, el abrigo de la Solana (Zújar, Granada)*. Memoria de actuaciones. Programa de Conservación y Uso del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico Rural. (Granada: Diputación Provincial de Granada, 2020), 92.

Y, naturalmente, queda pendiente por hacer el verdadero “Estudio de las pinturas rupestres esquemáticas del término municipal de Villasayas (Soria, España)”.

Agradecimientos

No es posible concluir las páginas de este artículo, redactado en exclusividad para la Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, sin cumplir con este apartado, pues nunca fueron tan deudoras nuestras palabras como en esta ocasión. La coordinación entre los Servicios Territoriales de Cultura y Medioambiente fue una garantía en la efectividad, facilidad de trabajo y dispersión de los ánimos necesarios. Con esa vocación, no es difícil encontrar técnicos dispuestos a ayudar y, sobre todo, capaces para impulsar estudios de lo más significativos. El tesón de los agentes medioambientales Andrés García y Cristian Pascual resultó determinante en el acto mismo de los descubrimientos. Su *Informe*, del que se ha dado amplia cuenta en este escrito, es buena prueba de ello. Nos congratula que, ante el vacío de nuestros pueblos, la sabiduría ancestral de sus extinguidos habitantes esté siendo reemplazada por la profesionalidad, conocimientos y constante acción de los agentes que transitan, una y otra vez, por sus campos desiertos. Parejo en nuestro agradecimiento es el que debemos a Mariano García Pérez, que pasará a la historia de los descubrimientos del arte rupestre soriano con todo merecimiento. También se lo damos a “Axinio”, del que confiamos en “descubrir” pronto su correcta filiación. Y siempre, en todos nuestros artículos y así en este, se cita con amigable devoción las escuchas, ayudas y consejos de Miguel Ángel Mateo Saura.

Sin todos ellos, no habríamos podido dar cuenta de los Abrigos I y II de las Cuevas del Abanto ni del Abrigo del Vallejo de los Negros. A Purificación Lahoz Abad debemos los datos e imágenes de las pinturas de Arenillas, que se citan al final, y, naturalmente, debe quedar aquí impreso igual reconocimiento.

Bibliografía

- Acosta, P., La pintura rupestre esquemática en España. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología núm 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1968.
- Axinio, “Mi ruta del Torete”, 2012. <https://berlanga.blogia.com/2012/033001-mi-ruta-del-torete.php>.
- Bradley, R., Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe. Signing the Land. Routledge, London and New York, 1997.
- Breuil, H., Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Ibérique, vols. I-IV, Lagny: Fundación Singer-Polignac, 1933-1935.
- Calvo Poyato, J., Altamira. Historia de una polémica. Barcelona: Stella Maris, 2015.
- Criado, F., Límites y posibilidades de la Arqueología del Paisaje. Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla (SPAL) núm 2. (1993): 9-55.

- Domingo, I., Roman, D., Duarte, F. X. y Gil, I., "Descubrimiento de arte rupestre levantino y esquemático en Castelló: el Abrigo del Mas de la Rambla (Portell de Morella, Els Ports, Castelló)". *Trabajos de Prehistoria* núm 81 (1). (2024). DOI: <https://doi.org/10.3989/tp.2024.927>
- García, A. y Pascual, C., "Informe-comunicación sobre hallazgo de pinturas rupestres en la localidad de Fuentegelmes, del municipio de Villasayas (Soria)". Servicio Territorial de Medio Ambiente de Soria de la Junta de Castilla y León. Oficina Comarcal de Almazán. Almazán (Soria), 2023.
- Gómez-Barrera, J. A., El significado del arte esquemático y su aplicación a las pinturas rupestres de la provincia de Soria. *Arevacon* núm 5. (1982): 7-11
- Gómez-Barrera, J. A., Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero. *Serie Investigación del Museo Numantino* núm 1. (1992).
- Gómez-Barrera, J. A., *Arte Rupestre Prehistórico en la Meseta Castellano-leonesa*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Valladolid, 1993.
- Gómez-Barrera, J. A., *Ensayos sobre el Significado y la Interpretación de las Pinturas Rupestres de Valonsadero*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2001.
- Gómez-Barrera, J. A., *Pinturas Rupestres de Valonsadero y su entorno*. Soria: Caja Rural de Soria, 2001.
- Gómez-Barrera, J. A., "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* núm XII. (2006): 369-377.
- Gómez-Barrera, J.A., "Cien años de investigación de arte rupestre al aire libre en la meseta castellano-leonesa. De las pinturas del Peñón de Mirabueno a los grabados de la comarca de La Somoza (1908-2008)". *Grabados rupestres en la fachada atlántica europea y africana*. *BAR International Series* núm 2043. (2009): 85-108.
- Gómez-Barrera, J. A., "Arte rupestre postpaleolítico al aire libre en la meseta castellano leonesa. Estado de la cuestión", en R. de Balbín Behrmann (Ed.), *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009: 347-380.
- Gómez-Barrera, J. A., Rojo Guerra, M. y García Díez, M., Las pinturas rupestres del Abrigo de Carlos Álvarez o Abrigo de la Dehesa (Miño de Medinaceli, Soria). *Zephyrus* núm LVIII. (2005): 223-244. <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0514-7336/article/view/5622/5657>
- Heras Fernández, E. y Fernández Moreno, J. J., "Problemáticas y propuestas para la documentación del arte rupestre del sur de la provincia de Soria. El ejemplo del Barranco de La Mata en Sotillos de Caracena (Montejo de Tiermes, Soria)". *Anejos de Oppidum. Cuadernos de Investigación*. Extra núm 7. (Estudios y recuerdos in memoriam Prof. Emilio Illarregui Gómez. Segovia. (2020): 49-60.
- López Barceló, E., *El arte de invocar la memoria. Anatomía de una herida abierta*. Valencia: Barlin Libros, 2004.
- López García, R. Paones. *Historia, usos y costumbres*. Valencia: Albatros ediciones, 2011.
- Madoz, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1845-1850. Edición facsímil de las entradas referidas a Soria, *Ámbito-Diputación Provincial de Soria*, 1993.
- Martínez García, J., Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco. *Arqueología Espacial* núm 19-20. (1998): 543-561.

- Martínez García, J. Pinturas rupestres esquemáticas: el panel, espacio social. Trabajos de Prehistoria núm 59 (1). (2002): 65-87. <https://doi.org/10.3989/tp.2002.v59.i1>
- Martínez García, J. y Fernández Ruiz, M., Arte rupestre en el cerro del Jabalcón, el abrigo de la Solana (Zújar, Granada). Memoria de actuaciones. Programa de Conservación y Uso del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico Rural. Granada: Diputación Provincial de Granada. Granada, 2020: 88-97.
- Ortego Frías, T., Excavaciones arqueológicas en la provincia de Soria. Caesaraugusta núm 15-16. (1960): 107-132.
- Palá Bastarás, J. M., Análisis del medio físico de Soria. Delimitaciones de unidades y estructura territorial. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1988.

Licencia Creative Commons Attribution
Nom-Comercial 4.0 Unported (CC BY-
NC 4.0) Licencia Internacional



**CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL**

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la Revista