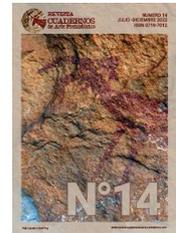




ISSN 0719-7012  
Volumen 14  
Julio - Diciembre 2022  
pp. 01-34



Licencia Creative Commons Attribution Non-  
Comercial 3.0 Unported (CC BY-NC 3.0) Licencia  
Internacional



**CUADERNOS DE SOFÍA  
EDITORIAL**

## **LA PEÑA DEL CASTREJÓN (OJOS ALBOS, ÁVILA). REPRESENTACIÓN DE UNA DANZA MILENARIA**

THE PEÑA DEL CASTREJÓN (OJOS ALBOS, ÁVILA). REPRESENTATION OF A  
MILENARY DANCE

### **Sergio Ripoll**

Departamento de Prehistoria y Arqueología. Facultad de Geografía e Historia.  
Universidad Nacional de Educación a Distancia  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5689-8313>  
[sripoll@geo.uned.es](mailto:sripoll@geo.uned.es)

### **Vicente Bayarri**

Gim-Geomatics. Servicios Geomáticos Especializados  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3656-7995>  
[vicente.bayarri@gim-geomatics.com](mailto:vicente.bayarri@gim-geomatics.com)

### **Luciano J. Municio**

Servicio Territorial de Cultura y Turismo de Segovia. Junta de Castilla y León  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2063-708X>  
[mungonlu@jcyll.es](mailto:mungonlu@jcyll.es)

### **José F. Fabián**

Servicio Territorial de Cultura y Turismo de Ávila. Junta de Castilla y León  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8388-1768>  
[fabgarfr@jcyll.es](mailto:fabgarfr@jcyll.es)

### **José Latova**

ASF-Imagen  
ORCID: <https://orcid.org/0000-00030-0193-9311>  
[latova@asfimagen.es](mailto:latova@asfimagen.es)

### **Elena Castillo**

Departamento de Ingeniería Geográfica y Técnicas de Expresión Gráfica  
Universidad de Cantabria  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7980-6116>  
[castille@unican.es](mailto:castille@unican.es)

## **Jesús Herrera**

Gim-Geomatics. Servicios Geomáticos Especializados

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2114-1828>

[jherrera@gim-geomatics.com](mailto:jherrera@gim-geomatics.com)

**Fecha de recepción:** 12 de mayo de 2022 - **Fecha de revisión:** 25 de mayo de 2022

**Fecha de aceptación:** 3 de junio de 2022 - **Fecha de publicación:** 30 de junio de 2022

### **Resumen**

El arte rupestre de la provincia de Ávila no es excesivamente conocido, salvo algunos conjuntos como los de Peña Mingubela, en Ojos Albos<sup>1</sup> y La Peña de las Zorreras, en el Raso de Candeleda<sup>2</sup> identificados hace ya más de treinta años. La labor de reconocimiento llevada a cabo en los últimos años ha permitido extender las evidencias a zonas hasta ahora vacías y ha puesto sobre la mesa importantes datos para afrontar en el futuro una interpretación de conjunto del fenómeno.

Uno de los nuevos conjuntos recientemente descubiertos se localiza también en la zona de Ojos Albos, a poca distancia de Peña Mingubela, aunque los motivos pictóricos de esta última estación se referencian en épocas sin duda más recientes. La intención de este estudio es dar a conocer el conjunto de pintura rupestre de La Peña del Castrejón, localizado en una pared que no llega a constituir un abrigo propiamente dicho, muy expuesta, en la que se apreciaba a simple vista un antropomorfo con piernas y brazos en arco.

El estudio completo del panel mediante la aplicación de diferentes sistemas y algoritmos de tratamiento digital de la imagen ha permitido la identificación de una compleja escena que por sus características estilísticas plantea una vez más la necesidad de reconsiderar los planteamientos clásicos del estudio de las representaciones rupestres postpaleolíticas.

Se trata de un conjunto de 21 figuras antropomorfas de un marcado naturalismo alejado de las convenciones del esquematismo, de las cuales solo una corresponde a un personaje masculino, aparentemente asociadas a tres ideomorfos circulares de diferentes morfologías. A este conjunto se superponen tres antropomorfos esquemáticos clásicos y un signo circular hecho a base de puntos.

### **Palabras clave**

Arte rupestre postpaleolítico - nuevas tecnologías - estudio interdisciplinar -  
encuadre cronológico

### **Abstract**

---

<sup>1</sup> F. J. González-Tablas Sastre, "Las pinturas rupestres de Peña Mingubela (Ávila)". *Zephyrus* num XXX-XXXI (1980): 43-62.

<sup>2</sup> E. Terés Navarro, "Pinturas rupestres en el Raso de Candeleda, Ávila". *Revista de Arqueología* num 74 (1987): 60-61.

The research project SIGAREP II was centered on rock-art cavities of north face of the Central System as a continuation of SIGAREP I which was centered in the southern face of the mountainous chain. Both projects have been a real experimental laboratory in which we were able to test a number of methodologies not only dedicated to rock-art, but the entire environment in order to contextualize those art forms in an area riddled with archaeological sites. Emerging technologies such as 3D laser scanning, photogrammetry, remote sensing or high resolution photography, have been some of the tools that we used to conduct this study, which was complemented with a complex relational database in order to set up a GIS of the central Iberian Peninsula.

Rock art in the province of Ávila is not too well known, except for some sets such as Ojos Albos or Raso de Candeleda, but in recent years has significantly increased the corpus of stations with schematic art. During the work of documentation in Ojos Albos site, we attracted attention to a completely exposed area close to the previous shelter in which was appreciated a Phi-shaped anthropomorphous.

We proceeded to full document this panel and our surprise was that by applying different digital image processing algorithms, we found that the only figure had become a complex scene that was particularly important due to their stylistic characteristics were similar to other places very remote from this area.

The scene is formed by a set of 21 human figures with a strong naturalism far from local conventions. Apparently only one is a male and the rest female, associated with three circular ideomorphous with different morphologies. Clearly superimposed on this set is the figure of the discovery which has become three human figures and a circulate sign made of points.

### **Keywords**

Postpalaeolithic rock art - new technologies - interdisciplinary study - chronological frame

### **Introducción**

Hace casi cuatro décadas que se conocen representaciones pictóricas rupestres en la Sierra de Ojos Albos. Los trabajos de F.J. González-Tablas en el abrigo de Peña Mingubela documentaron un conjunto de pinturas cuya cronología se atribuyó a cuatro fases de ejecución entre el Bronce Final y la Edad Media<sup>3</sup>. En esa misma zona, y en un punto distante 150 m del abrigo de Peña Mingubela se ha llevado a cabo el estudio de las manifestaciones de La Peña del Castrejón, cuya existencia fue anticipada por un equipo de la Universidad de Salamanca, si bien con una escasa identificación de motivos.

La Sierra de Ojos Albos forma parte del Sistema Central en la unidad constituida por la Sierra de Guadarrama, de la que se considera una especie de monte-isla desgajado al NW que domina desde su altura máxima (1.666 m) un extenso territorio que abarca la comarca del Campo Azálvaro (Ávila-Segovia),

---

<sup>3</sup> F. J. González-Tablas Sastre, "Las pinturas rupestres...", 1980.

inmediata a la Sierra, y alcanza también la algo más lejana unidad geomorfológica del Valle Amblés. Es, por tanto, una importante referencia visual en un territorio de considerable amplitud surcado por el curso alto del río Voltoya. Los materiales que la componen son cuarcitas y pizarras ordovícicas, que en la zona de localización de El Castrejón se reducen principalmente a las primeras. Dentro de la Sierra, la acción milenaria de los cursos de agua ha conformado diversas subunidades de relieve, algunas de las cuales pueden ser consideradas como cerros, por ser elevaciones con clara definición por todos sus lados. Una de estas formaciones es la de El Castrejón o Peña de la Mora, bien definida en la horquilla fluvial de la confluencia del arroyo del Corral Hondo con el valle del río Voltoya.

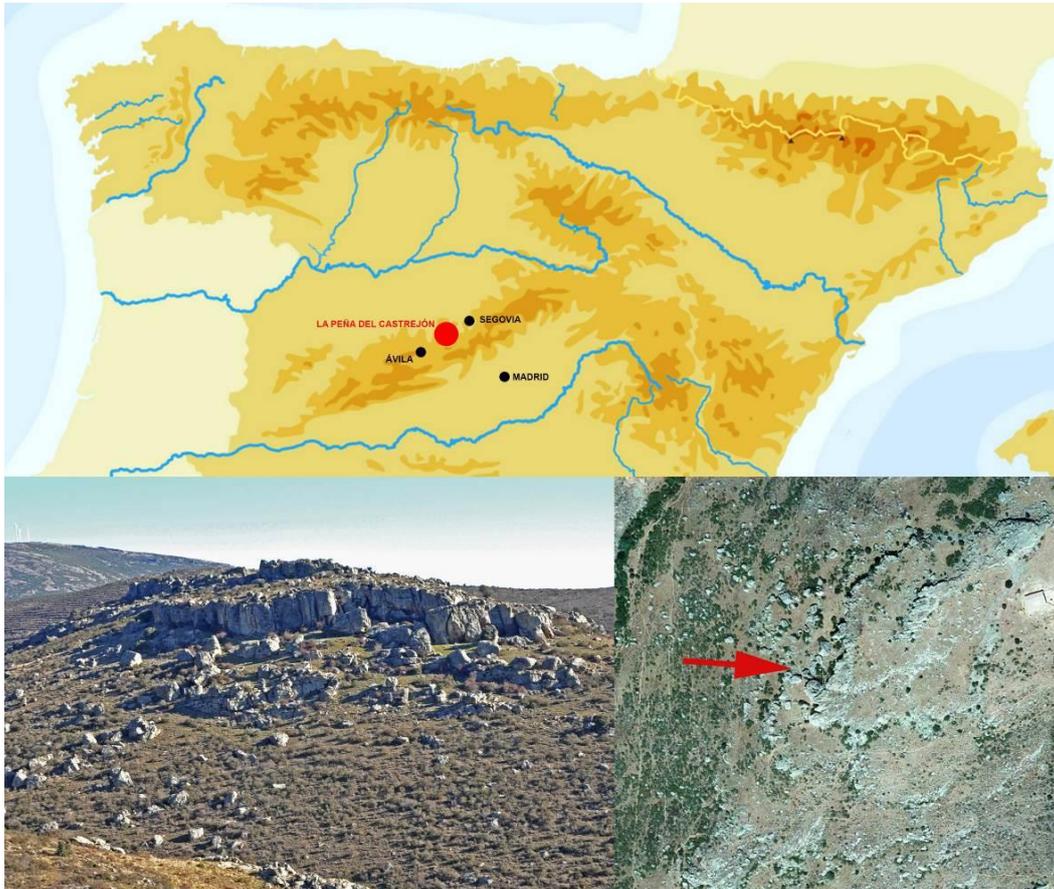


Figura 1

Situación de la estación de La Peña del Castrejón, foto aérea del entorno geográfico y vista de conjunto del afloramiento rocoso en el que se ubica el conjunto de La Peña del Castrejón

Una de las características geológicas de esta sierra es la formación de grandes farallones rocosos de trayectoria horizontal, generalmente constituidos por cuarcitas. En uno de estos farallones es donde se encuentran las pinturas que se estudian, así como las antes citadas de Peña Mingubela. Presenta el aspecto de una potente costra rocosa que discurre horizontal y paralela al cauce del arroyo del Corral Hondo, por su margen izquierda, en el tramo anterior a su desembocadura en el Voltoya. Se trata, en casi todo su ámbito, de un territorio abrupto cuyo aprovechamiento económico ha sido tradicionalmente el ganadero.

Dos cañadas históricas tienen incidencia en la sierra o sus inmediaciones: la Soriana Occidental con dirección SW-NE y la Leonesa oriental con dirección N-S. La primera de ellas discurre a 2,5 km al S de El Castrejón y la segunda a 7 km al SE, produciéndose la intersección de ambas a unos 8 km al E del abrigo. Ambas vías ganaderas tienen claras referencias históricas modernas, pero parece importante su consideración por el papel que estos corredores pueden haber tenido en momentos anteriores como rutas de comunicación naturales.

## 1. El abrigo de la peña del Castrejón

Se ha denominado el emplazamiento de las pinturas como Abrigo de la Peña del Castrejón por estar inmediato a una meseta que corona el cerro, directamente sobre el farallón rocoso en el que se localiza, y que es conocida por ese topónimo. El farallón ocupa solo la parte alta del valle y tiene un frente en torno a los 8 m de altura. En su extremo meridional se encuentra el abrigo, conformado por una pequeña inflexión de 0,60 m hacia el interior de la pared vertical de la formación que afecta solo a los 2,5 m inferiores de su altura, precisamente en la zona en la que la roca se presenta como una superficie lisa de color amarillento, muy favorable para acoger pinturas. Es, desde luego, la zona más adecuada para ello, ya que alrededor de este punto a cuarcita aparece fragmentada y cuarteada.

Es cierto que las características del lugar no son las de un abrigo en el sentido estricto del término, sino apenas un resguardo cuya morfología puede haber sido una de las principales causas del deterioro y la gran pérdida de pigmentos que han sufrido los signos pintados, debido a su exposición a los elementos.

El panel pintado se localiza en una suerte de recinto natural adosado al farallón de cuarcita y en parte nivelado por bloques desprendidos de la propia formación en el pasado, que configura una plataforma irregular de unos 450 m<sup>2</sup>, no todos utilizables debido a la presencia de los citados bloques de roca. Entre algunos de estos bloques se conservan restos de toscas paredes de piedra seca que son, sin duda, testimonio de la actividad ganadera de la zona documentada en época histórica. Una prueba de ello es la existencia de los restos de una construcción muy elemental adosada a la pared rocosa y que ocupa parte del ámbito en el que se encuentra el soporte de las pinturas aprovechando, como él, la inflexión de la pared como medio de cobijo. Se trata de una choza<sup>4</sup> básica, un mero refugio para pasar la noche, bien conocido a través de numerosos testimonios en la zona sur de la Sierra de Gredos, donde el pastoreo orientado a la producción de quesos tuvo un gran auge en los siglos XIX y XX. La endeblez de la mampostería utilizada provocaba su ruina en poco tiempo.

No es intrascendente señalar este tipo de detalles, ya que esta utilización del espacio donde se encuentran las pinturas de forma más o menos continuada en época histórica y las actividades de cronología reciente sin duda realizadas en el abrigo pueden ser consideradas como otro de los posibles motivos del deterioro de los motivos pictóricos y su degradación.

---

<sup>4</sup> Los pastores de la zona se refieren a este tipo de cobijos como *chozas*, ya sean simples cortavientos como parece ocurrir en este caso, o bien constituyan construcciones rectangulares con cubierta vegetal.

Para terminar, debe citarse también que en un punto inmediato al S del recinto descrito existe otro de similares características, con otra choza parecida e incluso con un panel en el que se han detectado restos muy perdidos de pintura rojiza, sin que haya podido identificarse ningún motivo concreto. No es aventurado concluir que este tipo de emplazamientos con arte rupestre prehistórico han conocido una larga etapa de utilizaciones y reutilizaciones, bien por su papel como puntos de refugio, o por su ubicación en puntos señalados del paisaje, bien como oteaderos o lugares de control del territorio, bien como referencias asociadas a vías naturales de comunicación y, por qué no, lugares de especial significación social, ritual o atávica.

## 2. Contexto arqueológico del abrigo de la peña del Castrejón

La sierra de Ojos Albos y, en general, la parte del Campo Azálvaro inmediata a ella en el territorio abulense no parecen haber sido territorios utilizados de forma intensa durante la prehistoria reciente, a juzgar por las evidencias documentadas. Comparando esta zona con el vecino Valle Amblés, cuya importancia arqueológica desde el final del Neolítico hasta la actualidad tiene gran peso específico<sup>5</sup>, podría decirse que ha tenido un uso residual, tal vez vinculado a actividades especializadas. Es probable que ello se deba a la baja rentabilidad agrícola de las tierras y a los condicionantes orográficos y de altitud (entre los 1.100 y los 1.300 m en el piedemonte). El fondo del Valle Amblés se encuentra a una altitud similar, pero está más protegido y, sobre todo, sus tierras son planas y mejor irrigadas, con mayor calidad para el desarrollo de economías agro-ganaderas.

La investigación llevada a cabo en los últimos años en la zona que abordamos ha definido a través de prospecciones y alguna excavación un uso escaso en cuanto al establecimiento de lugares de habitación y, sin embargo, una frecuente utilización como lugar con connotaciones simbólicas o rituales. La presencia de varios túmulos en la zona<sup>6</sup>, incluidos dos dólmenes<sup>7</sup>, así como de otros abrigos con pinturas de tipo esquemático, aún inéditas, señala un tipo de prácticas que, a la luz de los datos conocidos, se diferencia de la zona inmediatamente vecina del Valle Amblés. Este detalle relativo a los testimonios citados, unido al escaso uso habitacional, lleva a considerar si se trata de una situación casual o si el hecho obedece a comportamientos relacionados con la actividad dominante en la zona, que todo apunta a que tuviera una componente mayoritaria ganadera. Los túmulos aparecen en el piedemonte del sistema montañoso y las pinturas en plena sierra (en los casos de Peña Mingubela y el abrigo de La Peña del Castrejón), pero también en el entorno del cauce del río Voltoya, en un terreno agreste y escarpado en el que

---

<sup>5</sup> J. F. Fabián García, El IV y III Milenio AC en el Valle Amblés (Ávila). Arqueología en Castilla y León. Monografías num 5 (2006); A. Blanco González, "Tendencias del uso del suelo en el Valle Amblés (Ávila, España). Del Neolítico al Hierro Inicial", Zephyrus num LXII, (2) (2008): 155-183; A. Blanco González, "Tendencias del uso del suelo en el Valle Amblés (Ávila, España). De la Edad del Hierro al Medioevo", Zephyrus num 63, 1 (2009): 155-183.

<sup>6</sup> Blanco González, A. y Fabián García, J. F., "¿Monumentos evocativos? Los túmulos de Los Tiesos (Mediana de Voltoya, Ávila) en su contexto prehistórico". Munibe Antropología-Arqueología num 62 (2011): 251-282.

<sup>7</sup> J. F. Fabián García, El dolmen del Prado de las Cruces (Bernuy-Salineru, Ávila). Arqueología en Castilla y León, Memorias num 5 (1997); J. F. Fabián García, El IV y III Milenio AC..., 2006.

cabe apreciar igualmente una vocación ganadera, en cuanto a las posibilidades de aprovechamiento económico.

En el territorio plenamente serrano, los lugares de habitación conocidos son muy escasos y se manifiestan por medio de unos pocos restos superficiales. Uno de esos lugares es El Castrejón, localizado inmediatamente sobre el abrigo pintado que estudiamos. Sobre una meseta que disfruta de una amplia cuenca visual, con buen dominio del territorio circundante, aparecen restos de un derrumbe que cierra una superficie interpretada popularmente, con más entusiasmo y fantasía que espíritu crítico, como la muralla de un castro prerromano. Sin embargo, no es otra cosa que un paredón arruinado de antigüedad imprecisable, cuya cronología podría no remontarse más allá de la Edad Media. Las características naturales del sitio y la existencia de derrumbes de fábricas de piedra fueron la causa de la aplicación del topónimo por el que ahora se conoce al lugar. Hay una ausencia total de restos que confirmen su uso como sitio de habitación continuada o de cierta intensidad, lo que induce a identificarlo como una tenada o encerradero de ganado, ligado al pastoreo intensivo de la zona. Nada conduce, por el contrario, a relacionar estos restos con las pinturas objeto de este trabajo.

Por otro lado, en uno de los reconocimientos arqueológicos de la zona se halló un elemento de hoz en sílex con evidentes huellas de uso en las proximidades del abrigo de La Peña del Castrejón, pero por el momento es un elemento aislado difícilmente contextualizable. La única referencia con cierto peso de que disponemos es la presencia en las cercanías de las pinturas de las estructuras tumulares y dolménicas antes citadas, con las que sí cabría estudiar posibles relaciones, quizás dentro del contexto de las referencias de posesión del territorio por un grupo humano o, como se ha sugerido en ocasiones, en el seno de un sistema de relaciones supracomunitarias atribuibles a estas sociedades que se desarrollaron desde finales del Neolítico<sup>8</sup>.

### **3. Notas sobre la metodología de estudio de las pinturas**

En el entorno del conjunto de arte rupestre de Ojos Albos (Ávila) se ha llevado a cabo una parte del proyecto de Investigación SIGAREP II (Sistema de Información Geográfica aplicado al Arte Rupestre), utilizando una panoplia de tecnologías emergentes que han proporcionado en el caso del abrigo de La Peña del Castrejón el descubrimiento de una escena de gran complejidad formal e interpretativa.

Aparentemente en la superficie rocosa del abrigo, lisa y sin apenas protección de algún tipo de visera o extraplomo, únicamente se identificaba un antropomorfo pintado con las piernas y los brazos en aspa y con el sexo indicado, muy próximo a las características de los antropomorfos de tipo golondrina según la clasificación de la profesora Pilar Acosta<sup>9</sup>. Pero aplicando un sistema de fotografía multiespectral de alta resolución junto con una serie de algoritmos desarrollados por la empresa Gim-Geomatics, se ha identificado un mayor número de figuras, constituyendo un conjunto diverso que a simple vista no era posible apreciar.

---

<sup>8</sup> J. F. Fabián García, *El IV y III Milenio AC...*, 2006

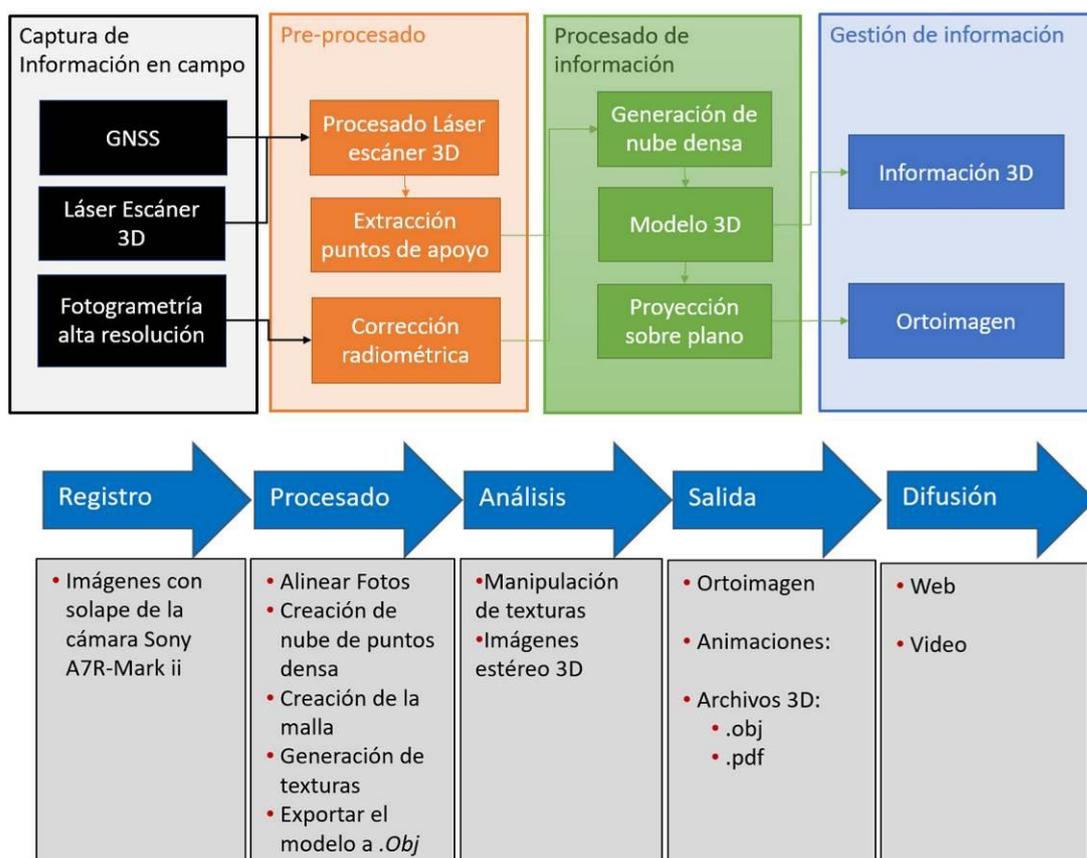
<sup>9</sup> Acosta, P., *La pintura rupestre esquemática en España*, Memorias del Seminario de prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca, num 1. (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1968).

Para la digitalización del abrigo se planteó un método geomático basado en el uso combinado de fotogrametría tradicional apoyada sobre nubes de puntos de alta resolución provenientes de láser escáner 3D que previamente habían sido georreferenciadas mediante un Sistema Global de Navegación por Satélite (Global Navigation Satellite System, GNSS).

Se ha realizado un escaneado 3D de alta resolución (1 punto cada 2 mm) mediante un Láser escáner 3D FARO X-130 de todo el abrigo que se ajusta en bloque por mínimos cuadrados y es ligado a las coordenadas de los puntos GNSS. Dicha nube se emplea para apoyar los pares fotogramétricos obtenidos mediante una Sony A7R Mark ii y un objetivo de 50 mm previamente calibrado.

Esta técnica combinada hace más sostenible la documentación de arte rupestre, ya que permite:

- Reducir el tiempo de estancia, disminuyendo el impacto sobre el lugar.
- Evitar el uso de elementos de puntería, lo que conlleva una mejor conservación.
- Aumentar la precisión de los puntos de apoyo: 2 mm de un punto frente a los 5-7 mm de los sistemas de medición sin prisma de las Estaciones Topográficas Totales.
- Disponer de puntos de control por todo el panel para analizar las desviaciones respecto al modelo fotogramétrico.



## Figura 2

Diagrama de flujo general seguido y fases seguidas en el proceso fotogramétrico

### 4. Digitalización 3D mediante láser escáner del abrigo

#### 4.1. Escaneado de las zonas de trabajo

En la campaña, se empleó un láser escáner 3D de la marca FARO X-130, que ofrece una precisión de 2 mm a 25 m, con una reflectancia del 85 %, lo cual permite obtener una serie de puntos que se pueden emplear en el apoyo del modelo fotogramétrico, y que asegure que cumplan con las tolerancias métricas exigidas.

Preprocesado de los datos: Limpieza y registro.

En esta etapa la información recogida en campo pasa una serie de procesos para filtrar y unir la información en un único modelo:

Limpieza: se elimina toda aquella información que no se desea (ruido), ya sea de forma manual o automática.

Registro: se encuentra la posición y rotación del instrumento para cada barrido en el mismo sistema de coordenadas. Se realiza en dos fases:

Fase de ajuste grosero: a través de puntos de control, materializados como esferas calibradas y dianas. Con ello se logran precisiones centimétricas.

Ajuste del bloque: una vez calculadas las coordenadas de las referencias, se realizará un ajuste en bloque, mediante el sistema de red libre, que posteriormente se ligará al marco de referencia. Este método permite alcanzar unas fiabilidades de unos pocos mm.

Optimización del modelo: creación de un modelo homogéneo. El modelo se estructura y divide en partes para facilitar su manejo y comprensión.

#### 4.2. Fotogrametría de los paneles

Se realizó una campaña fotogramétrica en la que se digitalizó el abrigo con una resolución media de 50 micras.

Se ha empleado el siguiente equipamiento fotogramétrico:

- Sony A7R Mark II con objetivo calibrado de 50 mm
- Accesorios: Deslizador, trípode y rótula.
- Carta de Color SpyderCheckr

Se realizó control de la exposición. La resolución radiométrica fue de 12 bits por banda.



Figura 3  
Ortoimagen del conjunto del panel decorado

#### **4.4. Pre-procesado de las imágenes digitales. Corrección radiométrica**

Se ha empleado un método de gestión de color, con la pretensión de mantener constante el color y su percepción a lo largo de la cadena de dispositivos o aplicaciones en las que se pudiese emplear la información.

La radiometría de las imágenes procesadas ha hecho un uso efectivo de todos los bits según cada caso, evitándose la aparición de niveles digitales vacíos en el caso de la imagen de 8 bits.

#### **4.5. Procesado fotogramétrico**

Una vez registradas las imágenes en campo y gestionado su color, se realizó el procesado. En esta fase se alinean las tomas fotogramétricas, tomando 12 puntos de apoyo en el panel. El ajuste del bloque se realizó de forma simultánea por haces de rayos. Como comprobación del cálculo de la aerotriangulación, se incluyeron puntos de chequeo de precisión al menos  $1/3$  del RMS final del producto, para ello se empleó la información existente en la nube de puntos.

#### **4.6. Tratamiento digital de imagen: ajuste de decorrelación**

El ajuste de decorrelación se emplea para eliminar la alta correlación existente normalmente en los conjuntos de datos multispectrales y para producir una imagen compuesta de colores más vivos. Los conjuntos de datos altamente correlacionados normalmente producen imágenes en color bastante suaves. El ajuste de decorrelación requiere tres bandas para la entrada.

Disponer de colores exagerados facilita la interpretación visual y la discriminación de los pigmentos.

Si vemos los píxeles de 3 bandas de una imagen como 3 vectores, el objetivo consiste en encontrar la transformación lineal que resulta en la eliminación de la correlación entre los vectores en el espacio transformado. Este es un problema de autovectores, y puede ser considerado como una rotación del sistema de coordenadas del espacio del vector original. Dentro de este espacio girado, cada componente se reajusta (ajuste de contraste) mediante la normalización de las varianzas de los vectores. Es entonces cuando se aplica la rotación que devuelven los vectores para el sistema de coordenadas inicial.

Tanto los pasos de las rotaciones como de normalización varianza se puede describir mediante una matriz y operaciones vectoriales, que se pueden combinar en una sola operación matemática que opera la imagen de entrada y genera como resultado un ajuste de decorrelación.

El efecto del proceso es obtener una imagen de salida cuyos píxeles están bien distribuidos entre todos los colores posibles, preservando al mismo tiempo el sentido relativo de tono, saturación y la intensidad de la imagen de entrada<sup>10</sup>.

#### **4.7. Creación de productos de difusión**

Se han creado los siguientes productos:

Ortoimágenes:

- Ortoimagen del panel a 50 micras de tamaño de píxel
- Ortoimagendecorrelada del panel a 50 micras de resolución
- Ortoimagen con los pigmentos ocres aislados.

Animación 2D: Recorrido virtual por el abrigo con transiciones entre color visible y pigmento obtenido a partir del tratamiento digital de imagen.

PDF 3D: Archivo PDF 3D con modelo geométrico y textura 3D.

Modelo 3D para ser colgado en página Web.

Este trabajo expone el resultado de todo ello, centrándose especialmente en un conjunto formado por figuras antropomorfas bitriangulares, con los brazos en asa y tocados sobre la cabeza muy característicos. Se asemejan a las halladas en la estación del Abrigo del arroyo de Hellín en la cuenca del río Guadalmena, en Jaén<sup>11</sup>, como más adelante será expuesto.

---

<sup>10</sup> A. R. Gillespie et alli. "Color enhancement of highly correlated images. I. Decorrelation and HSI contrast stretches". Remote Sensing of the Environment num 20 (1986): 209-235.

<sup>11</sup> M. Soria Lerma, M. G. López Payer y D. Zorrilla Lumbreras, "Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena)". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló num 22 (2001): 281-320.



Figura 4

Parte del panel decorado con el tratamiento digital ABS\_OCRES de la Empresa Gim-Geomatics

### **5. Descripción de las figuras**

El conjunto que se describe a continuación está realizado con un color ocre claro HUE 2.5 YR 5/8<sup>12</sup> y sobre una superficie cuarcítica de color amarillento, lisa y solamente alterada en algunas zonas por líquenes y microfisuras que recorren la roca en sentido horizontal, siguiendo los planos de fractura. La explicación se hace de izquierda a derecha y según su posición, empezando por el elenco naturalista y terminando con las figuras esquemáticas. No hemos hecho referencia al buzamiento de las distintas figuras ya que la mayoría lo hacen en una verticalidad prácticamente absoluta, salvo una de ellas en donde haremos mención expresa.

---

<sup>12</sup> Tablas Munsell, 1954.

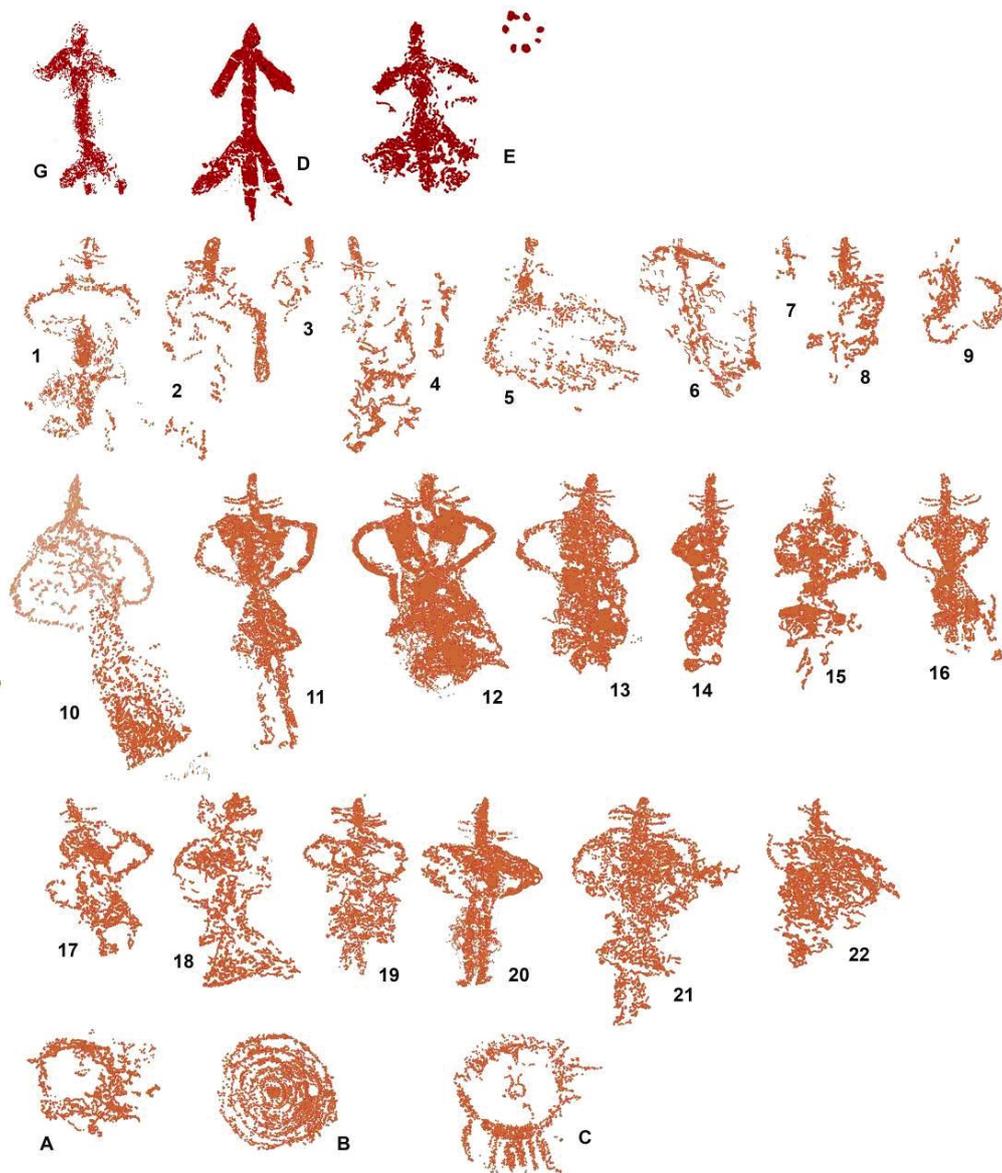


Figura 5

Despiece de todas las figuras identificadas en el panel y descritas en el texto

Atendiendo a la importancia y a la novedad que estas pinturas representan, parece obligada la descripción de las figuras:

Figura 1. En la parte superior del panel, separada del resto del grupo, aparece esta figura cuya identificación es posible por los trazos que aparecen a ambos lados de la cabeza. Tiene una longitud (vertical) de 17,2 cm y una anchura (horizontal) de 9,2 cm. El tratamiento digital de las imágenes nos ha permitido identificar los brazos en forma de asa situados a los dos lados del cuerpo que está muy perdido, pero se insinúa la parte superior de forma triangular y el inicio de la parte inferior de lo que suponemos que puede ser la falda por la similitud con otras representaciones más completas.

Figura G. En el ángulo superior derecho del panel hallamos otro antropomorfo esquemático, algo distinto a los descritos ya que posee un cuerpo mucho más alargado y las extremidades y el pene son más cortos. Tiene una longitud de 12,5 cm y una anchura de 6,1 cm.

Figura A. En la zona de la derecha y arriba hemos identificado un signo de forma oval con una longitud de 7,1 cm y una anchura de 9,7 cm. En el área diestra la circunferencia es menos regular debido a un corrimiento del pigmento que lo deforma ligeramente.

Figura B. Signo circular realizado a base de círculos concéntricos (6) en torno a un punto central. Tiene una longitud de 8,4 cm y una anchura de 9,4 cm. En la parte inferior derecha de este ideomorfo la pintura forma una mancha que confunde la continuidad de las líneas.

Figura 2. A la derecha del ideomorfo hecho a base de circunferencias concéntricas, hemos identificado otra figura muy perdida representando a una fémina. A ambos lados de la cabeza se diferencian los trazos horizontales a modo de coletas o trenzas. Tiene una longitud de 11,7 cm y una anchura de 4,5 cm. Todo el cuerpo está prácticamente perdido pero bajo el antropomorfo A se distinguen restos del torso y de los brazos

Figura C. Volviendo a la zona izquierda del panel, por debajo del signo de círculos concéntricos, descubrimos otro signo circular pintado también en ocre rojo claro con una longitud de 10,2 cm y una anchura de 10,7 cm. Este ideomorfo posee la singularidad de poseer en la parte inferior una serie de trazos o apéndices (6). En el interior del círculo hemos hallado un pequeño círculo de unos 2cm que parece presentar unos cuernos.

Figura D. Antropomorfo pintado en ocre rojo oscuro con una longitud de 14,5 cm y una anchura de 7,2 cm. Se trata de una típica figura de tipo salamandra según la tipología de la profesora Pilar Acosta<sup>13</sup>. La cabeza está diferenciada con respecto al resto del cuerpo que se prolonga entre las piernas en un largo y grueso pene. Los brazos son gruesos al igual que las piernas que forman un aspa con respecto al cuerpo. Esta figura se superpone claramente a las figuras nº 3, 7, y 8 y por lo tanto es claramente posterior a las figuras femeninas.

La segunda fase pictórica de este complejo panel está realizada con un ocre más oscuro cuya firma digital es la misma para los 5 elementos que la componen y que están claramente superpuestos, al menos en un caso a las representaciones antes descritas.

Figura 3. A la izquierda del mencionado antropomorfo A se distingue una nueva cabeza, más pequeña que el resto, pero que el conjunto de la imagen alcanza los 12,4 cm y una anchura de 3,7 cm. En la testa únicamente se diferencia una de las coletas del peinado en el lado izquierdo según se mira a la figura, en realidad a la derecha de la representación. También se identifica el brazo de este mismo lado en forma de asa o semicírculo.

---

<sup>13</sup> P. Acosta, La pintura rupestre esquemática..., 1968.

Figura 4. Inmediatamente a la derecha y a la misma altura aparece una nueva figura femenina cuya longitud es de 13,9 cm y la anchura de apenas 6,03 cm ya que no se pueden diferenciar los brazos. Toda ella tiene un grado de conservación bastante deficiente y la identificación de nuevo es posible por los trazos, dos a cada lado, de la cabeza.

Figura 5. Prácticamente en el centro del panel y por encima del antropomorfo B se distingue una silueta ovalada con un apéndice en la parte superior que nos recuerda a una de las siluetas femeninas, pudiendo ser los dos lados del óvalo los brazos y el trazo de arriba se puede corresponder con la cabeza. Si inclusión en el grupo de danzantes es un poco forzada, pero la firma digital del pigmento nos muestra que como mínimo está realizada con el mismo colorante que las otras figuras. Tiene una longitud de 12,4 cm y una anchura de 10,4 cm.

Figura 6. En la zona superior derecha del panel, aparece una figura antropomorfa que tiene ciertas similitudes con el gran conjunto de figuras danzantes, pero la firma digital del pigmento nos informa que se trata claramente del empleado para realizar los antropomorfos aquí descritos. Tiene una longitud de 11,5 cm y una anchura de 6,1 cm. Es posible que las gentes que pintaron estas figuras tan esquemáticas vieran las otras, que son más naturalistas e intentaran copiarlas en una zona marginal respetando la integridad del conjunto, a pesar de haber pintado el gran antropomorfo A encima de algunas de las figuras.

Figura 7. A la derecha del ideomorfo C y por encima de la gran figura nº 10 se identifican, de nuevo por los trazos a los lados de la cabeza, una nueva figura que apenas alcanza los 3 cm de longitud y una anchura de 3,4 cm. No se distingue el cuerpo, o no fue representado para dar una sensación de profundidad, como si estuviese en un segundo plano.

Figura 8. Infrapuesta a la pierna del antropomorfo A, hemos hallado otra figura femenina de la que se distingue claramente la cabeza con las trenzas a los lados, dos a cada lado. Tiene una longitud de 9,9 cm y una anchura de 4,09 cm. El cuerpo apenas está conservado, pero podemos apreciar el brazo derecho entre las manchas de pigmento.

Figura 9. De esta representación únicamente se distingue el brazo derecho en forma de asa, ya que el resto de la figura se encuentra infrapuesta al antropomorfo A. Tiene una longitud de 10,6 cm y una anchura de 6,9 cm.

Figura 10. En la zona de la derecha del panel rocoso, muy cerca de un efracto natural del soporte, se distingue una figura de gran tamaño ya que alcanza los 21,6 cm de longitud y una anchura de 10,4 cm. Esta representación difiere algo del resto, ya que, aunque sigue un esquema morfológico similar, se diferencia en que la falda es mucho más larga y oculta las piernas. Además, parece estar recostada o sentada con un buzamiento positivo de 21°, manteniendo los brazos en asa a ambos lados del cuerpo. En la cabeza sólo vemos dos trazos o coletas. El estado de conservación es bastante deficiente ya que en esta zona proliferan los líquenes.

Figura 11. En el centro-bajo del panel destaca por su buen estado de conservación esta magnífica figura que alcanza los 24, 52 cm. de longitud y 10,76 cm. De anchura, con una máxima entre paralelas de 10,72 cm. Se trata sin duda de la figura más característica y esgrime en su composición todos los elementos más significativos y diagnósticos del conjunto.

La cabeza está resuelta en un trazo vertical de 3,67 cm. De la que parten a ambos lados, pero de una forma asimétrica sendos trazos a modo de peinado a base de trenzas erectas que no alcanzan los 2 cm. de longitud. El torso se representa mediante un triángulo invertido de cuyos vértices superiores parten ambos brazos en forma de asa cuyas manos se juntan a los dos lados de la cintura.

En la parte inferior, parece que esta figura viste una falda corta, por encima de las rodillas, configurada también mediante otro triángulo de cuya parte inferior surgen las dos piernas y unos apéndices perpendiculares que probablemente representen los pies. El brazo izquierdo de la figura (el derecho según se mira) está más definido que el derecho.

Figura 12. A la derecha de la figura anterior, y a la misma altura, aparece otra representación muy similar, aunque con una factura ligeramente distinta en algunos detalles. Posiblemente sería la figura más grande del conjunto con una longitud de 20,18 cm., pero carece de piernas, y una anchura de 12,24 cm. que coincide con la máxima entre paralelas. Los detalles que mencionábamos son que la cabeza, además de ligeramente más corta (2,40 cm.), es más gruesa que la anterior (1,23 cm. frente a 0,78 cm.). A los lados de la cabeza se distinguen varios trazos perpendiculares, aparentemente tres a cada lado y que son algo más largos ya que alcanzan los 3 cm.



Figura 6

Detalle de la parte superior de la figura número 11 con el tratamiento digital ABS\_OCRES de la Empresa Gim-Geomatics, en la que se aprecian con claridad el peinado y los brazos en asa

El cuerpo que mantiene una forma subtriangular, es más ancho por la parte inferior que enlaza con otro de las mismas características, pero invertido. Aparentemente representa a una mujer algo más gruesa frente a la anterior cuya cintura es muy breve. También presenta los brazos en forma de asa a ambos lados que se ciñen en la cintura, pero en este caso, el brazo derecho (el izquierdo, según se mira) parece portar una bolsa o cesto cilíndrico, a no ser que al artista quisiera representar las manos con poca maestría.

Figura 13. A la derecha de esta última figura distinguimos otra de características similares con 14,7 cm. de longitud y una anchura de 8,9 cm. y una máxima entre paralelas de 8,8 cm. En la cabeza sólo se distinguen dos coletas en la zona derecha y tres en la izquierda. Ambos brazos están figurados en forma de asa y aunque el izquierdo (el derecho según se mira) se introduce en la siguiente figura, con el tratamiento digital se puede ver su contorno exterior.

Tanto el cuerpo como la falda son menos triangulares que en las dos representaciones anteriores, apareciendo como un rectángulo ligeramente

estrangulado en la parte central o de la cintura. Las piernas simplemente están insinuadas con sendos trazos interrumpidos.

Figura 14. Esta figura, situada entre otras dos y tiene 14,5 cm. de longitud y apenas 4 de anchura. Parece que el artista hubiera querido situarla en un segundo plano ya que no se ven los brazos que aparentemente estarían tapados por las otras dos representaciones que están en primer plano.

Los detalles de la cabeza son menos evidentes, pero se pueden distinguir un par de trazos a cada lado de la cabeza. Carece de piernas.

Figura 15. A la derecha de esta representación hallamos otra que sigue el mismo canon que las otras. Esta también aparece en primer plano y alcanza 15,7 cm. de longitud y 8,04 cm. de anchura y una máxima ente paralelas de 8,15 cm. La cabeza, mal conservada, tiene una longitud de 3,63 cm. y únicamente representa una coleta a cada lado de la misma, de apenas 1 cm. de largo. El cuerpo es un poco confuso por el estado de conservación pero parece adoptar una forma globular enmarcada por los brazos en forma de asa. En el brazo izquierdo (derecho según se mira) parece portar una bolsa o cesto.

La cintura es muy estrecha y da paso al inicio de la falda que se encuentra mal conservada o a lo mejor no se quiso representar intencionalmente para darle protagonismo a la figura (nº 22) que aparece en la parte inferior.

Figura E. En la parte central de la superficie rocosa se distingue otro antropomorfo de tipo golondrina que tiene una longitud de 12,4 cm y una anchura de 8,4 cm. Esta silueta es más confusa que la anterior ya que el pigmento se ha corrido posiblemente debido a su exposición al medio. De cualquier forma se distinguen con claridad los brazos, las piernas, el largo y grueso pene y el cuerpo.

Signo realizado a base de pequeñas puntuaciones (8) en ocre rojo oscuro con un diámetro de 3 cm. La tonalidad del pigmento así como la firma digital nos permite relacionarlo directamente con el antropomorfo que se sitúa a su izquierda.

Figura 16. Entre las dos grandes figuras nº 12 y nº 13, en una zona algo más baja, hallamos otra característica figura femenina que apenas alcanza 13,65 cm. de longitud por 6,63 cm. de anchura, coincidiendo la máxima entre paralelas. La cabeza está muy bien definida y tiene 3,03 cm. de longitud. A ambos lados de la misma tiene dos coletas, alcanzando las de la zona izquierda de la testa los 2,12 cm. de longitud.

El cuerpo es de forma subtriangular invertido y tiene los brazos en forma de asa a ambos lados del torso, aunque no son tan simétricos como en otras figuras. La falda también adopta una silueta triangular y se yuxtapone al anterior en una estrecha cintura. Las piernas están insinuadas hasta las rodillas y a uno de los lados se distingue un trazo de difícil interpretación.

Figura 17. Junto a las piernas de la figura central nº 13, se distingue una nueva representación femenina que alcanza una longitud de 11,27 cm. y una anchura de 7,88 cm. Está ligeramente inclinada hacia la izquierda con un buzamiento positivo de

28°. En la cabeza, pequeña, sólo se distingue una coleta a cada lado de la misma. El cuerpo tiene una estructura subrectangular y tiene los brazos muy desvaídos en forma de asa. De la parte inferior de la falda surgen sendas piernas muy cortas.

Figura 18. Esta figura de difícil lectura, la identificamos como otra representación femenina por la falda que es el elemento más evidente. Mide 13,86 cm. de longitud y tiene una anchura de 6,88 cm. Podemos distinguir los brazos en forma de asa.

Figura 19. Con un estado de conservación algo mejor hallamos una nueva representación de mujer en la que se distingue la cabeza con varias coletas a ambos lados de la misma, al menos tres aunque pueden ser hasta cuatro. Los brazos están en forma de asa y de la parte inferior de la falda salen ambas piernas. Tiene unas dimensiones de 13,02 cm. de longitud y 7,67 cm. de anchura.

Figura 20. Esta es la única figura que hemos identificado como masculina en todo el conjunto. No es muy grande ya que apenas alcanza los 12,86 cm. de longitud y una anchura de 8,10 cm. En general la estructura del cuerpo es similar a las restantes representaciones de esta fase pictórica, pero en la cabeza, hecha con un trazo vertical, no aparecen las características coletas y los brazos que también están en forma de asa, son más macizos y gruesos que en los otros, integrándose con el torso.

Las piernas surgen de la cintura y no de una falda y están rematadas en sendos trazos que pueden representar los pies. Este hombre parece que está bailando alrededor del resto de figuras femeninas y tiene una especial relevancia ya que ninguna otra se superpone u oculta partes de la misma. Se ha querido individualizar expresamente.

Figura 21. En la parte derecha de la zona decorada, hallamos otra figura femenina que mide 16,80 cm. de longitud y 10,78 cm. de anchura. En el lado derecho de la cabeza (el izquierdo según se mira) tiene tres coletas, mientras que en el opuesto únicamente se distinguen dos. El torso es más largo que lo habitual y sin embargo la falda es mucho más pequeña, corta y de morfología triangular. Los brazos en forma de asa y las cortas piernas salen de la parte inferior en sendos trazos que se pierden.

Figura 22. Por último, prácticamente pegada al suelo se distingue otra figura femenina de difícil lectura y cuya identificación viene dada por la cabeza con sendas coletas a los lados. El cuerpo es una masa globular de pigmento muy desvaído en la que llegamos a distinguir con dificultad ambos brazos. La conservación de esta última imagen es bastante deficiente ya que está pegada al suelo y aunque en la actualidad no hay mucha vegetación, es probable que haya sufrido el rozamiento de plantas y la humedad del sustrato.

## **6. Algunas reflexiones sobre las pinturas de la peña del Castrejón**

Hace más de tres décadas, E. Ripoll<sup>14</sup> definió cuatro modalidades artísticas en las que se podía encuadrar el fenómeno esquemático de la Península Ibérica. Este

---

<sup>14</sup> E. Ripoll Perelló, "Cronología y periodización del esquematismo prehistórico de la Península Ibérica". Zephyrus num XXXVI (1983): 27-35.

investigador, que propuso una sistematización de la cronología de este horizonte artístico, hablaba de un primer momento denominado realismo o naturalismo que equivaldría a la representación imitando fielmente la naturaleza, con detalles abundantes que permiten una determinación precisa de lo figurado.

Seguiría un segundo estadio correspondiente a la estilización, en la que la representación hace resaltar los rasgos más característicos de lo representado.

El tercer estadio, agrupado bajo el término esquematismo, fue definido como la representación convencional que subraya los rasgos mínimos para la identificación de una figura.

Por último, la abstracción incluiría aquellas imágenes en las que, por un proceso mental, se ha excluido todo detalle explicativo para señalar una cualidad o significado que sólo pueden ser comprendidos mediante un conocimiento previo.

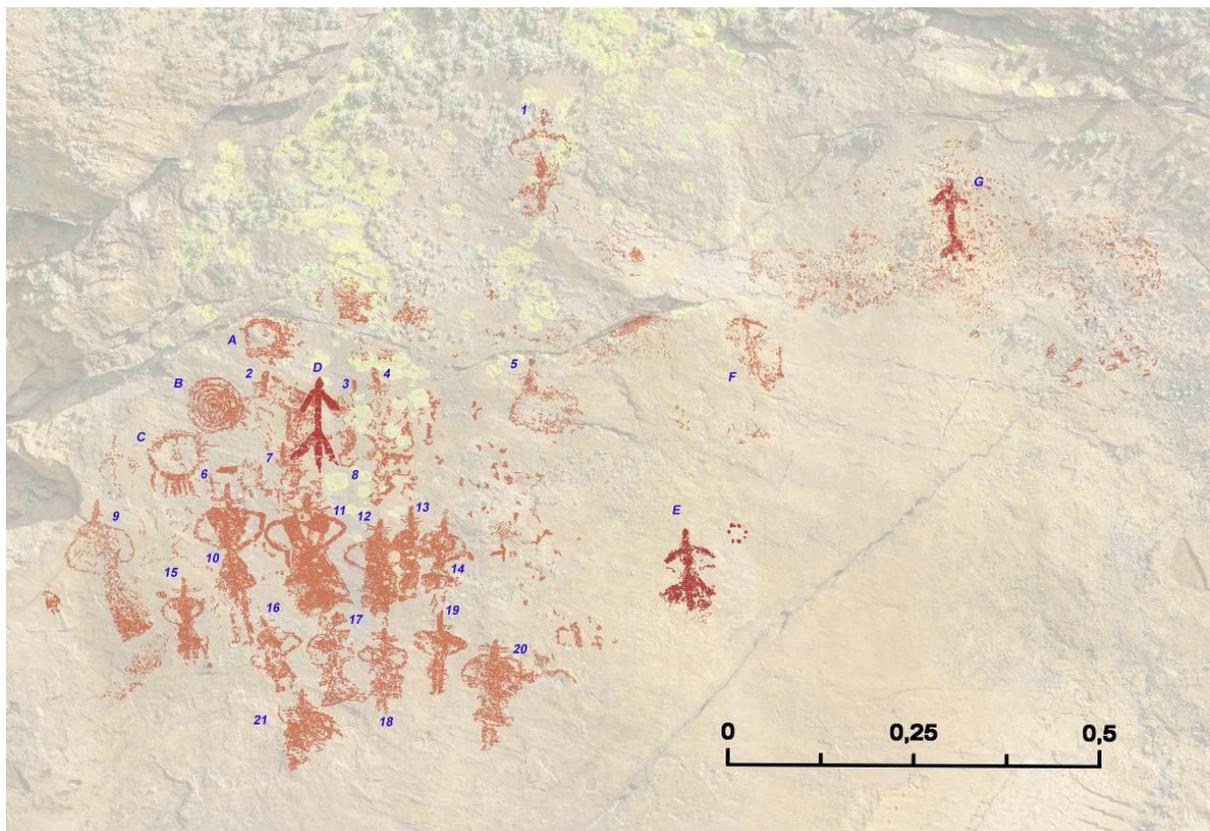


Figura 7  
Calco completo del panel decorado de La Peña del Castrejón

El descubrimiento de las pinturas rupestres de La Peña del Castrejón, en Ávila, puede contribuir a reabrir un antiguo debate en cuanto a la identificación y caracterización de los estilos del arte rupestre postpaleolítico o, dicho de otra manera, en lo que se refiere a la adscripción de algunos conjuntos y motivos a lo levantino o a lo esquemático, y sobre las fronteras señaladas para la dispersión de ambos estilos. Debate, todo hay que decirlo, cerrado en falso hasta el momento presente.

Las figuras del yacimiento abulense, espectaculares en sí mismas, tanto aisladas como en su conjunto, sugieren interesantes vías de investigación en el estudio del arte postpaleolítico de la cuenca del Duero, pero no constituyen una novedad estricta en los repertorios artísticos peninsulares. Hace ya años que se dieron a conocer los conjuntos de la región del río Guadalmena, en Jaén, algunos de cuyos motivos (los del denominado grupo 5 del conjunto del arroyo de Hellín) son sorprendentemente parecidos a los del Cerro del Castrejón y conviven con representaciones levantinas clásicas<sup>15</sup>.

Considerando el panel en su conjunto, habría que diferenciar, desde un punto de vista formal, tres grupos de motivos con características distintivas:

1. Motivos antropomorfos de aspecto esquemático clásico (tipos salamandra y golondrina).
2. Figuras humanas con cuerpos bitriangulares y representación de brazos en jarras, piernas y tocados/peinados detallados, encuadrables entre lo naturalista y lo esquemático.
3. Ideomorfos: esteliformes/soliformes y petroglifoides.

Los tres tipos de figuras coexisten en el mismo espacio, en el que ha podido establecerse una diferenciación entre las figuras puramente esquemáticas y las bitriangulares y los símbolos, en función de la coloración de los pigmentos y la técnica de ejecución de unas y otras, a partir de los resultados del tratamiento de las imágenes y su análisis colorimétrico empleando los distintos recursos informáticos y matemáticos a los que hicimos referencia en el apartado de metodología. No está tan claro que sea posible separar las representaciones femeninas y los motivos simbólicos, parejos en cuanto al aspecto y coloración de los pigmentos empleados y a la forma en que han sido ejecutados, notablemente más detallista y con trazo más delicado y meticuloso que los antropomorfos sencillos, que sugiere la utilización de pinceles finos.

Las figuras esquemáticas clásicas, por el contrario, están ejecutadas con trazo grueso y se diferencian también cromáticamente del resto de los motivos.

Todo apunta a que sea posible considerar al menos dos fases distintas en la ejecución de los motivos, correspondiendo la más antigua al conjunto de figuras humanas de aspecto naturalista, sobre las que en un momento posterior se plasma el antropomorfo esquemático identificado como D, de características estéticas, técnicas y cromáticas en todo asimilables a las figuras E y G, que constituirían la capa pictórica más reciente del abrigo.

Empleando los patrones al uso para el estudio de este tipo de representaciones, sería sencillo encuadrar el conjunto dentro de los repertorios del arte esquemático, sin más consideraciones, si este se considera como un fenómeno unitario. Sin embargo, creemos que las figuras de La Peña del Castrejón muestran una serie de particularidades que piden un análisis más detallado.

---

<sup>15</sup> M. Soria Lerma, M. G. López Payer y D. Zorrilla Lumbreras, "Un nuevo núcleo de arte rupestre...", 2001.

Por una parte, los antropomorfos simples y los símbolos se incluyen entre los motivos más característicos y repetidos de este arte, y aparecen representados y repetidos de forma habitual en todos los grandes conjuntos esquemáticos, tanto de la propia cuenca del Duero (Las Batuecas, barranco del Río Duratón, Valonsadero...) como de otras regiones. Su presencia en el enclave abulense no supone, pues, ninguna novedad en cuanto al estudio de estas manifestaciones.

Es distinto el caso de las figuras con cuerpos bitriangulares. Abiertamente, optamos por su identificación con representaciones femeninas que presentan unos rasgos distintivos característicos. En primer lugar, y considerando la figura aislada, encontramos un patrón alejado de los convencionalismos esquemáticos canónicos, puesto que, por una parte, se ponen de manifiesto los rasgos anatómicos básicos de la figura: cabeza, tronco, brazos y piernas se representan de forma simple, pero son claramente identificables. El tipo de representación está conceptualmente muy lejos del utilizado en los otros motivos antropomorfos de este mismo conjunto y, aunque somos conscientes de las dificultades que plantea el uso de los términos seminaturalista o semiesquemático, lastrados por la más absoluta subjetividad, nos parece bastante evidente que estas figuras buscan la identificación no de un concepto abstracto, sino de una referencia más próxima y, acaso, singularizable, que nos atreveríamos a identificar con un hecho en el que la componente social pudo tener un importante peso específico.

Contribuye sin duda a ello la forma de representación, en la que la forma bitriangular del cuerpo no sólo aporta una valiosa información sobre aspectos concretos, como pueda ser el uso y las características formales de un tipo de vestimenta, sino que también se convierte en una interesante referencia de volumen, siquiera como un convencionalismo, sobre figuras planas. Otro aspecto destacable es la representación de tocados o peinados. Las figuras de cuerpo bitriangular presentan trazos curvos pareados a ambos lados de la cabeza, cuya forma de representación es ciertamente detallista, ya que no se resuelven como líneas continuas, sino a base de pequeños puntos yuxtapuestos, por lo que resulta sugerente identificar estas representaciones con peinados trenzados.

Existen otros aspectos importantes, como la actitud de las figuras o su disposición sobre la superficie del panel. Por una parte, todas ellas se representan en la misma posición, de frente y con los brazos en jarras, con las manos supuestamente apoyadas en las caderas. No deja de llamar la atención la forma de representar la curvatura de los brazos, mediante un semicírculo el brazo derecho de cada figura, y formando un claro ángulo todos los brazos izquierdos. No está claro que pueda interpretarse como un mero producto de la ejecución técnica, y habría que considerar si no existe otro significado (convencionalismo, representación minuciosa de una actitud, hecho o situación particular) que explique la repetición de este hecho.

Se entrevé lo que puede analizarse como una disposición ordenada de las figuras en torno a las dos de mayor tamaño (nº 10 y 11), que centran de alguna manera la composición del grupo. Junto con esta aparente jerarquización, habría que estudiar las posibles agrupaciones de las figuras menores, que no parecen representarse de forma aislada, sino asociadas al menos por parejas (o tríos, como en el caso de los nº 10, 11 y 12, 13).

La suma de todas estas referencias nos inclina a pensar en la posible existencia de un planteamiento organizativo en la concepción y ejecución del panel, que no parece posible entender como una mera agrupación de figuras que comparten el mismo espacio pictórico.

El grado de detalle en las representaciones individuales, la aparente jerarquización y la organización de las figuras son referencias suficientes para considerar seriamente que nos encontramos ante una auténtica escena en la que es evidente una intención narrativa. En el panel se refleja una situación concreta, de la que participa una amplia serie de personajes unidos por su apariencia y actitud, y sobre cuyo significado cabrían variadas hipótesis, como es habitual en estos casos, casi siempre difícilmente demostrables. Sin embargo, no deja de llamar la atención la aparente disposición de las figuras humanas en relación con los signos circulares: las dos figuras principales, de mayor tamaño, se sitúan en posición privilegiada respecto de los signos, y los personajes de aparente menor rango acompañan la escena rodeando a estas dos figuras.

Estudiando las figuras de La Peña del Castrejón es imprescindible recurrir a la comparación de estas representaciones con las de algunos otros conjuntos artísticos, geográficamente lejanos, pero cuyas figuras femeninas parecen ejecutadas por la misma mano y con la misma técnica que las de Ávila. Comparando los motivos de algunos conjuntos de la Sierra de Segura y del norte de la provincia de Jaén, no puede dejar de pensarse en la existencia de una comunidad de ideas que con seguridad desborda las dificultades impuestas por la geografía, y que sugiere una mayor permeabilidad del territorio con relaciones culturales abiertas que se empeñan en desmentir las interpretaciones de grupos humanos anclados y determinados por su entorno en un territorio determinado.

Es obligado hacer una referencia a los ya mencionados abrigos con arte rupestre del valle del río Guadalmena<sup>16</sup>. Y pensando en la movilidad e interrelación no sólo de grupos humanos y tecnología, sino de aspectos culturales inmateriales, hay que tener presente que ocupan una posición intermedia entre los núcleos artísticos de la Sierra de Segura y de Aldeaquemada<sup>17</sup>, en los que se da la coexistencia de figuras de los tipos levantino y esquemático. Geográficamente, se relacionan con el valle del río Guadalimar, cuya depresión constituye una doble vía de comunicación entre las tierras interiores de la Meseta Sur y la vertiente mediterránea, a través del valle del río Mundo.

Las pinturas de Jaén se atribuyeron desde su descubrimiento al arte esquemático, incluso contando con el hecho de la vecindad inmediata con motivos puramente levantinos, recurriendo al punto de vista más estricto y tradicional en lo que toca a la definición de este estilo. Y este podría ser el destino de las abulenses, desde esa concepción académica y formalista, aunque en ninguno de los dos casos dispongamos de las deseables referencias arqueológicas objetivas para la precisión cronológica y cultural de las pinturas.

---

<sup>16</sup> M. Soria Lerma, M. G. López Payer y D. Zorrilla Lumbreras, "Un nuevo núcleo de arte rupestre...", 2001.

<sup>17</sup> M. Soria Lerma, M. G. López Payer y D. Zorrilla Lumbreras, "Nuevas aportaciones de arte postpaleolítico en el núcleo de la Sierra de Segura". Cuadernos de Arte Rupestre num 4 (2007): 249-280.



Figura 8  
Comparación con otras figuras similares en el arte esquemático

Tradicionalmente se ha considerado lo esquemático y lo levantino como dos cajones estancos, limitándose además la dispersión de lo levantino al área bautizada como “arco mediterráneo”, una estrecha franja de terreno definida sin contar con un estudio adecuado de las tierras del interior de la península Ibérica y que, sin embargo, va extendiéndose cada vez más hacia esa zona central peninsular, a través de los conjuntos estudiados en Jaén, Cuenca y las penetraciones desde el territorio aragonés, atestiguadas, por ejemplo, por medio de las pinturas de la Roca Benedí (Jaraba, Zaragoza), que abren una interesante vía hacia el oeste que amplía notablemente la dispersión de este arte “ya no tan levantino” en el sentido geográfico del término<sup>18</sup>.

En el caso particular de las pinturas recientemente descubiertas en Ojos Albos, la concepción formal de lo que sin duda constituye una escena con una clara intención narrativa, nos remite a las escenas de danza del arte levantino, descritas y estudiadas por Ripoll<sup>19</sup>, Beltrán<sup>20</sup>, Almagro<sup>21</sup> y Jordá<sup>22</sup>, entre otros, entendiendo como tales ciertos grupos de figuraciones humanas en los que es posible interpretar representaciones de danzas o, al menos, una distribución más o menos ordenada de personajes en torno a otra figura central y que sugiere algún tipo de interacción entre todos ellos. En lo que se refiere a los aspectos gráficos de los motivos abulenses, las diferencias conceptuales, técnicas y cromáticas marcan dos grupos claramente diferenciados: las “bailarinas” naturalistas, que forman un conjunto homogéneo y

<sup>18</sup> P. Utrilla, M. Bea y S. Benedí, “Hacia el Lejano Oeste. Arte levantino en el acceso a la Meseta: la Roca Benedí (Jaraba, Zaragoza)”. *Trabajos de Prehistoria* num 67, 1 (2010): 227-243.

<sup>19</sup> E. Ripoll Perelló, *Las pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*. Monografías de Arte Rupestre. *Arte Levantino* num 2. (Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona, 1963); E. Ripoll Perelló, “Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica”. En E. Ripoll (ed.), *Symposium Internacional de Arte Rupestre* (1968): 165-192.

<sup>20</sup> A. Beltrán Martínez, *La cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*. Monografías Arqueológicas num VI. Anejo de Caesaraugusta VI. (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1969).

<sup>21</sup> M. Almagro, “Nuevas pinturas rupestres con una danza fálica en Albarracín”. *Festchrift für Lothar Zotz. Steinzeitfrage* num 13-18. (Erlangen: Institut für Ur und Frühgeschichte der Friedrich-Alexander Universität Erlangen 1960).

<sup>22</sup> F. Jordá Cerdá, “Notas para una revisión de la cronología del Arte Levantino”. *Zéphyrus* num XXVIII (1966): 56-57; F. Jordá Cerdá, F., “Problemas cronológicos en el arte rupestre del Levante español”. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada (1976): 155-163; F. Jordá Cerdá, “Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica”. *Zephyrus* num XXXVI (1983): 7-12.

claramente ordenado y los escasos antropomorfos esquemáticos que comparten el espacio del soporte con ellas.

Dos técnicas de ejecución, dos estilos muy distintos y dos aparentes momentos cronológicos. Pero ningún dato material o estratigráfico. Quizás sea el momento de recapitular, recordando los motivos levantinos que conviven con las pinturas del abrigo de Hellín, en Jaén, o de rescatar del olvido en el que con los años han terminado por caer, por ejemplo, el gran antropomorfo con tocado y la cabra ciertamente naturalistas del abrigo del Solapo del Águila, en el cercano cañón del río Duratón, entre otras figuras de este mismo conjunto cuya ejecución difiere de los cánones esquemáticos y, cuando menos, señala la necesidad de afrontar una revisión de las evidencias materiales, sus interpretaciones y encuadre cronológico y cultural junto a su comparación con otros conjuntos peninsulares con problemática parecida.

Del conjunto de abrigos con semejanzas a La Peña del Castrejón, el más occidental es el denominado abrigo de Hellín<sup>23</sup>, en el que destacan dos grupos de representaciones, por motivos muy distintos.

En el grupo identificado como 5 se describen tres antropomorfos de cuerpo bitriangular, con brazos en asa, representación de las piernas y una especie de tocado con barritas horizontales arqueadas hacia arriba. Destaca en ellas, sobre todo, la representación de ojos-soles a los lados del trazo que representa a la cabeza.

El grupo 7, junto a otras escenas de carácter posiblemente venatorio, contiene dos figuras antropomorfas destacadas, masculina y femenina, cuya inclusión dentro de los parámetros del arte levantino queda fuera de toda duda, y que se superponen a la representación de un ciervo ciertamente naturalista.

Se produce, pues, una dicotomía de estilos dentro del conjunto, adscribiéndose el grupo 7 a lo levantino y el resto de los paneles a lo esquemático. El estilo levantino se deduce de la morfología y naturalismo de las figuras, así como de su técnica de ejecución, aun cuando algunas de las figuras antropomorfas presentan un elevado grado de esquematización y los zoomorfos no tengan una carga importante de naturalismo.

Hay que señalar el hecho de que las figuras levantinas se relacionan espacialmente con algunos motivos atípicos dentro de ese tipo de representaciones, como un ancoriforme y un ramiforme que, aun compartiendo técnica de ejecución y cromática con las figuras levantinas, encajan mejor dentro de la temática de lo esquemático. La aparente relación de estos motivos, especialmente en el caso de la asociación antropomorfo levantino – motivo ramiforme, contribuye a reavivar el debate sobre la coexistencia de lo levantino y lo esquemático, avalada por las superposiciones hasta ahora documentadas en ambos sentidos.

Las características de estas pinturas y su localización geográfica han hecho que se consideren por sus descubridores como un buen ejemplo de la expansión de

---

<sup>23</sup> M. Soria Lerma, M. G. López Payer y D. Zorrilla Lumbreras, “Un nuevo núcleo de arte rupestre...”, 2001, 293 y ss.

las representaciones levantinas por las rutas naturales de comunicación del Alto Guadalquivir, algo que se ya se suponía a través de hallazgos anteriores (núcleo de Quesada, Prado del Azogue, Tabla de Pochico,...).

Dentro del conjunto de las representaciones esquemáticas, destacan de forma especial las figuras oculadas bitriangulares. Tampoco constituyen un unicum, puesto que son muy similares a las del abrigo de Los Órganos, en Santa Elena (Jaén)<sup>24</sup>, aunque en este último caso no presentan trazos radiales en los ojos.

Los tocados de barritas que presentan estas figuras se consideran propios de las representaciones de la zona oriental de Sierra Morena (Aldeaquemada, Arroyo de Martín Pérez, Garganta de la Hoz)<sup>25</sup>, mientras que los ojos-soles se ponen en relación con ambientes propios del sudeste peninsular, de la órbita de Los Millares<sup>26</sup>.

Una vez más, se interpreta la situación como consecuencia de la localización de los abrigos en el corredor Guadalimar – Mundo, cuyo carácter de vía de comunicación natural fuerza su consideración como vía de expansión de las manifestaciones artísticas levantinas hacia las tierras del interior, convirtiendo a esta zona en la auténtica puerta de paso de las influencias mediterráneas a la Meseta Sur.

En cuanto a la cronología, tanto absoluta como relativa de estas representaciones artísticas, aún queda mucho por avanzar. A falta de referencias arqueológicas y relaciones estratigráficas precisas, las superposiciones registradas señalan la presencia de motivos esquemáticos sobre otros levantinos<sup>27</sup>, pero acabamos de ver cómo en uno de los conjuntos del Guadalmena aparecen signos esquemáticos relacionados con las figuras levantinas, situación que se repite en la Tabla de Pochico, donde signos esquemáticos aparecen también junto o sobre figuras levantinas<sup>28</sup>. Pero también en este mismo ámbito de Sierra Morena oriental se documenta el hecho de que figuras zoomorfas naturalistas o seminaturalistas, técnica y morfológicamente levantinas, aparezcan de forma intrusiva en grupos esquemáticos.

No sólo algunos de los motivos y situaciones del ámbito del Guadalmena se relacionan con el conjunto de La Peña del Castrejón. En la Cueva de las Mujeres (Medina-Sidonia, Cádiz) también encontramos una referencia directa para establecer comparaciones con las representaciones abulenses, a partir de cinco figuras femeninas, dos a la izquierda y tres a la derecha de un rectángulo que parece distribuir la composición. Las dos agrupaciones tienen sus peculiaridades: las dos

---

<sup>24</sup> M. G. López Payer y M. Soria Lerma, *El arte rupestre en Sierra Morena Oriental* (Jaén, España). (Jaén: los autores, 1988), 95-97.

<sup>25</sup> M. G. López Payer y M. Soria Lerma, *El arte rupestre en Sierra Morena...*, 1988, 75-76.

<sup>26</sup> M. Soria Lerma, M. G. López Payer y D. Zorrilla Lumbreras, "Un nuevo núcleo de arte rupestre...", 2001, 308.

<sup>27</sup> E. Ripoll Perelló, "Cuestiones en torno a la cronología...", 1968; A. Beltrán Martínez, "El arte esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelación. Bases para un debate". *Zephyrus* num XXXVI (1983): 37-41; M. S. Hernández Pérez et alii, *Arte rupestre en Alicante*. (Alicante: Fundación Banco Exterior, 1988; A. Alonso Tejada y A. Grimal, A., "Santuarios parietales compartidos en la prehistoria: la Comunidad de Murcia como paradigma". *Anales de Prehistoria y Arqueología* num 11-12 (1995-1996): 39-58.

<sup>28</sup> M. G. López Payer y M. Soria Lerma, *El arte rupestre en Sierra Morena....*, 1988.

figuras de la izquierda son de mayor tamaño que el resto, y una de ellas presenta motivos oculados/adornos circulares en la cabeza. La figura de la izquierda presenta el codo izquierdo levantado al nivel del hombro, con una representación que recuerda de alguna manera la de las figuras de Ávila. También la figura oculada muestra una disposición disimétrica de ambos brazos<sup>29</sup>.

Siguiendo con los parecidos formales con el conjunto de La Peña del Castrejón, las tres figuras del grupo de la derecha son de menor tamaño que las primeras. Como en Ávila, sería posible definir grupos parciales de figuras relacionadas y, aparentemente, jerarquizadas. A pesar de que el deterioro de los paneles por acción biótica complica mucho las cosas, se ha insinuado que a la izquierda de las dos figuras principales podían existir restos de motivos circulares. Resulta atractivo el hecho de poder sugerir una disposición ordenada de los motivos (círculos/esteliformes – figuras principales – grupos secundarios) componiendo una escena en la que, evidentemente, se contiene una intención narrativa y se deja constancia de un hecho o de un concepto concreto, sea este cual sea.

Junto con los posibles círculos, se ha sugerido la existencia de otras figuras bitriangulares, muy perdidas, que se situarían a la derecha de los conjuntos descritos. En todos los casos en los que aparecen estas figuras es posible interpretar una organización del espacio, de manera que se conforman auténticas escenas en las que sin duda se contiene un discurso sobre un hecho relevante o sobre una idea que permanece y se utiliza o reinterpreta durante largo tiempo. Puede comprobarse que entre los investigadores de este fenómeno está extendida la idea de que las representaciones trascienden los aspectos meramente narrativos o artísticos, orientándose la interpretación generalmente hacia las habituales teorías de que son el reflejo gráfico de aspectos rituales de variados tipos. Ello, sin que sea posible descartar que constituyan el reflejo de usos o aspectos sociales significativos o definitorios de las comunidades que las plasmaron sobre la piedra.

El abrigo de los Órganos (Santa Elena, Jaén), localizado también en el área de influencia del desfiladero de Despeñaperros nos acerca de nuevo a la cuestión de los corredores naturales y las relaciones entre zonas. Este corredor natural ha sido históricamente uno de los puntos estratégicos de referencia en el sur peninsular y, desde luego, es el más adecuado para pasar del valle del Guadalquivir a la Meseta Central. Sus figuras femeninas, provistas también de tocados con motivos circulares y barritas paralelas/peinados, cierran junto con los motivos de los otros conjuntos citados una zona artística que comparte concepciones artísticas, técnica pictórica y, sobre todo, un espacio caracterizado por la permeabilidad de que le dotan las importantes rutas naturales de comunicación en cuyo ámbito se localizan los abrigos, auténticas vías de transmisión de personas, culturas e ideas entre zonas distantes que, sin embargo, presentan estrechas relaciones entre sí.

Aun cuando los signos bitriangulares se prodigan en los repertorios formales del arte esquemático, la concepción más naturalista de estas representaciones humanas seguramente singularizadas, el carácter narrativo/descriptivo de las escenas que protagonizan, etc., obligan a conformar un grupo específico con ellas. Grupo para el que, hasta el momento actual, había que señalar una zona reducida

---

<sup>29</sup> A. M. Carreras et alii, "Nuevos datos para el estudio de las pinturas rupestres de la prehistoria reciente en el entorno de la Laguna de la Janda. Almoraima num 39 (2009): 29-44.

de dispersión, concentrándose las representaciones de este tipo en la zona de la Sierra de Segura y serranías del Alto Guadalquivir. El hallazgo de Ávila amplía de golpe esta zona y nos traslada a un punto muy lejano del principal núcleo de aparición de estos motivos. La comparación formal es incontestable: Las figuras de las localizaciones andaluzas y las castellanas parecen responder a un mismo fenómeno artístico, si atendemos a sus aspectos formales, pero parece preferible señalar que responden a una misma referencia conceptual y, con las debidas cautelas, a una misma percepción de la realidad y quizás también del bagaje social y/o espiritual dentro de los grupos humanos a los que se debe su realización.

Aparte de los indudables paralelos en lo que se refiere a los aspectos artísticos, parece conveniente recordar las relaciones culturales de las tierras andaluzas con el centro peninsular a lo largo de la prehistoria. Citando ejemplos concretos, no puede obviarse la existencia de elementos de cultura material neolítica en la cuenca del Duero que se relacionan directamente con el denominado neolítico de las cuevas de Andalucía oriental, como demuestran, entre otras, las investigaciones realizadas en la cuevas de la Vaquera y de la Nogalera y en el abrigo de la Senda del Batán, en Segovia, así como en distintas localizaciones el valle Amblés, en Ávila, en un entorno más próximo al enclave de El Castrejón.

A la vista de las figuras de La Peña del Castrejón, y de la evidente diferenciación entre los antropomorfos más sencillos y las elaboradas figuras femeninas, es inevitable abordar el problema de los estilos y el encuadre de estas representaciones en el panorama del arte rupestre postpaleolítico en España. Recurriendo una vez más a los tópicos en cuanto a procesos de ejecución y esquemas de representación, parece evidente la diferenciación de los motivos esquemáticos más clásicos en el sentido académico, caracterizados por su sencillez, con perfiles poco definidos y trazo grueso, frente a las representaciones más técnicas que encontramos en este yacimiento abulense y en las estaciones ya citadas de la Sierra de Segura, Alto Guadalquivir, etc.

Es cierto que, con la excepción de las figuras citadas del cañón del río Duratón, no se había definido hasta ahora nada que se pareciera al arte rupestre levantino en las tierras del interior de la península, pero no puede negarse el hecho de que en algunos de los yacimientos andaluces citados, con motivos comparables con los de La Peña del Castrejón, lo levantino y lo esquemático comparten espacio<sup>30</sup>.

Hasta ahora, la Meseta y el occidente peninsulares no admitían comparaciones en este sentido. Los conjuntos del Alto Segura son muy distintos a lo que se veía en Valonsadero, por ejemplo, y en Extremadura, pero el descubrimiento de Ávila se acerca más a estos esquemas y, sobre todo, a partir de la comparación con los conjuntos andaluces repetidamente citados. A propósito de estos nuevos hallazgos, que ponen en duda la impermeabilidad de las tierras interiores a las concepciones artísticas del Levante, sería preciso recordar nuevamente las

---

<sup>30</sup> A. Alonso Tejada y A. Grimal, A., "Santuarios parietales compartidos...", 1995-1996; M. Á. Mateo Saura, "Arte levantino adversus pintura esquemática. Puntos de encuentro y divergencias entre dos horizontes culturales de la prehistoria peninsular". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 22 (2001): 184.

representaciones de la Roca Benedí (Jaraba, Zaragoza)<sup>31</sup>, muestra de una clara expansión hacia el oeste del arte levantino que se localiza ahora en el acceso a la Meseta, siendo superada sólo esta localización en su proyección occidental por el núcleo jiennense del Alto Guadalquivir. Y quizás no sea la única referencia que haya que considerar, puesto que en el abrigo de Rillo de Gallo, en Guadalajara, se describe un bóvido compatible con lo levantino<sup>32</sup> aún más hacia el oeste que la roca Benedí.

De nuevo nos encontramos en una zona clave para el acceso y las comunicaciones entre zonas geográficas, en este caso por la brecha del Jalón hacia el interior de la Meseta.

Anotando estas referencias, el mapa de dispersión de lo levantino es muy expresivo: Arco mediterráneo, sí, pero con proyecciones destacadas hacia la Alta Andalucía, Cuenca del Tajo y Pirineos Centrales y Occidentales, que sugieren la posibilidad de la existencia de localizaciones interiores. Citando textualmente a P. Utrilla<sup>33</sup>, esta situación "...subraya nuevamente la importante movilidad de los grupos prehistóricos creadores del arte levantino, abriendo además la posible existencia de otros conjuntos rupestres en la vía natural de acceso a la Meseta, la cuenca del Jalón".

Y lo mismo podría decirse a partir de los núcleos andaluces y su relación con el histórico desfiladero de Despeñaperros como vía de comunicación entre las cuencas del Guadalquivir y del Tajo, o lo que es lo mismo, entre el área mediterránea y la Meseta central.

Definir de forma directa las figuras del conjunto de La Peña del Castrejón como levantinas plantea un buen número de dudas y genera no pocos problemas, pero nos parece incuestionable su alejamiento de los cánones reconocidos para el arte esquemático. Frente al aparente desorden de los conjuntos esquemáticos, en los que no se advierte un claro eje organizador de las composiciones, pero sí una cierta pobreza de escenas que parecen establecidas por acumulación de motivo, más que por un plan preconcebido, en los paneles levantinos se observa una disposición estructurada de las representaciones en un espacio compositivo cerrado, perfectamente acotado. Parece evidente una intención escenográfica, con un marcado carácter narrativo de algo que puede interpretarse como una acción concreta.

Es algo que creemos interpretar en el conjunto de La Peña del Castrejón, a partir de la disposición y reparto de los motivos, su casi segura jerarquización y la relación que se intuye entre las figuras antropomorfas y los signos. Tanto la ejecución técnica de los motivos como su distribución encajan perfectamente con los planteamientos teóricos y características formales definidas para lo levantino. Si las figuras no responden exactamente a la tipología clásica de las representaciones levantinas, la composición de la escena la aleja sin duda de las soluciones del arte esquemático.

---

<sup>31</sup> P. Utrilla, M., Bea, y S. Benedí, "Hacia el Lejano Oeste...", 2010.

<sup>32</sup> R. de Balbín et alii, "El yacimiento de Rillo de Gallo (Guadalajara)". Wad-al-Hayara num 16 (1989): 31-74.

<sup>33</sup> P. Utrilla, M. Bea y S. Benedí, "Hacia el Lejano Oeste...", 2010.

Técnica y estéticamente, se conocen pinturas consideradas como levantinas de un estilo mucho menos naturalista que las figuras del Cerro del Castrejón, cuya cuidada ejecución nos acerca a detalles precisos en cuanto a peinados o tocados, vestimenta y actitudes, en una primera apreciación. En determinadas ocasiones, el hallazgo de motivos que han sido incluidos en los repertorios esquemáticos a pesar de su fuerte carga naturalista, ha llevado a algunos investigadores a establecer una diferenciación de esas pinturas menos ortodoxas tanto de lo esquemático como de lo levantino. Hay que recordar en este sentido el denominado arte de la Laguna de la Janda, en Cádiz, y en especial las ya citadas representaciones escénicas de la Cueva de las Mujeres y de la zona del Guadalmena. En la zona de La Janda se sitúan los abrigos en el círculo del arte esquemático, pero destacando en ellos un estilo más naturalista<sup>34</sup>, diferenciado tanto de lo esquemático como de lo levantino, pero participando de las características de ambos grupos.

En muchas de las escenas de danza conocidas se sugiere la existencia de ciertos elementos que parecen orientar la composición. Más arriba nos referíamos a una situación parecida en el caso de La Peña del Castrejón, pero, en nuestra opinión, no son los antropomorfos las referencias, siendo los motivos esteliformes los que ordenan la disposición de las figuras femeninas, mientras que los antropomorfos esquemáticos canónicos parecen corresponder a otras fases de uso del abrigo. Repintes, acumulación, reutilización del espacio en momentos distintos... todo ello queda pendiente de definición y de nuevos trabajos que permitan analizar en profundidad la existencia o no de superposiciones en este conjunto rupestre. Como se señalaba al principio, el estado de conservación de las pinturas no ayuda precisamente a resolver estos problemas, aunque, como se advirtió en el apartado dedicado a cuestiones metodológicas, quedan fuera de cualquier duda las diferencias cromáticas entre las dos series de signos del abrigo.

Nos encontramos con dos tipos de materiales, dos técnicas de ejecución, dos estilos muy distintos y dos aparentes momentos cronológicos. Pero ningún dato material o estratigráfico directo. Quizás sea el momento de hacer una recapitulación, valorando las distintas representaciones y composiciones a las que nos hemos referido anteriormente, y analizar a partir de otros puntos de vista y otras técnicas la cada vez mayor acumulación de signos cuya ejecución se aleja de los criterios considerados como ortodoxos hasta ahora. Resulta evidente, a todas luces, la necesidad de afrontar una revisión de las evidencias materiales, sus interpretaciones y encuadre cronológico y cultural junto a su comparación con otros conjuntos peninsulares con problemática parecida.

Como resumen de todo lo expuesto, las figuras de La Peña del Castrejón no pueden identificarse de forma abierta con las representaciones canónicas levantinas. Pero, por otra parte, es difícil considerarlas como un apartado más del mundo esquemático y, como hemos podido ver, no constituyen ni mucho menos una excepción dentro de los repertorios de la pintura rupestre postpaleolítica peninsular. Por otra parte, las novedades que cada vez con más frecuencia se vienen dando a conocer en este campo parecen alejarnos cada vez más de la "provincialización" del arte prehistórico y son ciertamente sugerentes en cuanto a la definición de una comunidad extensa de prácticas sociales y conocimientos que debilita cada día más

---

<sup>34</sup> A. M. Carreras et alii, "Nuevos datos para el estudio...", 2009, 29.

el fraccionamiento y el estudio como fenómenos localistas de estas representaciones gráficas. Un buen ejemplo de ello puede ser la reciente noticia difundida en distintos medios de comunicación sobre el hallazgo de pinturas esquemáticas en Casaio (Orense), donde la existencia de un ídolo oculado las pone en relación con una amplia comunidad que engloba la Meseta, Norte de Portugal, Extremadura y Andalucía, y que de nuevo viene a facilitar argumentos para cuestionar la existencia de zonas cerradas.

En definitiva, conocemos los signos, los materiales, la adecuación a un espacio físico que es evidente por sí mismo, pero no tenemos un solo dato en cuanto a conductas y procesos o esquemas del conocimiento de los grupos humanos que produjeron los signos.

Las similitudes entre los ejemplos que hemos utilizado en el curso de estas reflexiones, muy distantes geográficamente, nos llevan a plantear la existencia de aspectos no sólo culturales, sino también sociales comunes. No todo puede reducirse a la repetición, copia o transmisión de estereotipos materiales. En el transcurso del conjunto de representaciones muy similares subyace sin duda la existencia de una serie de prácticas o conductas comunes, sean de tipo ritual o social. Etiquetar las manifestaciones culturales desde el ámbito de la territorialidad no puede conducir más que a dibujar versiones localistas de escasa fuerza en el estudio de las culturas prehistóricas.

Por mucho que nos empeñemos en buscar singularidades en el arte rupestre de un determinado territorio, este no va a verse constreñido nunca por límites artificiales, ni los convencionalismos clásicos o menos clásicos pueden pretender que esas manifestaciones no se integran en un desarrollo común de los distintos grupos, que sin ninguna duda son el reflejo de una realidad sociocultural más global de los que algunos quieren reconocer y cuyos recursos de comunicación y transmisión de ideas o conocimientos estamos aún bastante lejos de poder interpretar.



Figura 9

Código QR que nos dirige a un vídeo explicativo sobre el tratamiento digital llevado a cabo para identificar las diferentes figuras

## **Bibliografía**

Acosta, P., La pintura rupestre esquemática en España, Memorias del Seminario de prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca num 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1968.

Almagro, M., "Nuevas pinturas rupestres con una danza fálica en Albarracín". Festschrift für Lothar Zotz. Steinzeitfrage num 13-18. Erlangen: Institut für Ur und Frühgeschichte der Friedrich-Alexander Universität Erlangen 1960.

Alonso Tejada, A. y Grimal, A., "Santuarios parietales compartidos en la prehistoria: la Comunidad de Murcia como paradigma". Anales de Prehistoria y Arqueología num 11-12 (1995-1996): 39-58.

Balbín, R., Bueno, P., Jiménez, P. J., Alcolea, J., Fernández, J. A., Pino, E. y Redondo, J. C., "El yacimiento de Rillo de Gallo (Guadalajara)". Wad-al-Hayara num 16 (1989): 31-74.

Beltrán Martínez, A., La cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia). Monografías Arqueológicas num VI. Anejo de Caesaraugusta VI. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1969.

Beltrán Martínez, A., "El arte esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelación. Bases para un debate". Zephyrus num XXXVI (1983): 37-41.

Blanco González, A., "Tendencias del uso del suelo en el Valle Amblés (Ávila, España). Del Neolítico al Hierro Inicial". Zephyrus num LXII, 2 (2008): 155-183.

Blanco González, A. "Tendencias del uso del suelo en el Valle Amblés (Ávila, España). De la Edad el Hierro al Medioevo". Zephyrus num 63, 1 (2009): 155-183.

Blanco González, A. y Fabián García, J. F., "¿Monumentos evocativos? Los túmulos de Los Tiesos (Mediana de Voltoya, Ávila) en su contexto prehistórico". Munibe Antropología-Arqueología num 62 (2011): 251-282.

Carreras, A. M., Lazarich, M., Versaci, M., Torres, F. y Díaz, F., "Nuevos datos para el estudio de las pinturas rupestres de la prehistoria reciente en el entorno de la Laguna de la Janda. Almoraima num 39 (2009): 29-44.

Fabián García, J. F., El dolmen del Prado de las Cruces (Bernuy-Salinero, Ávila). Arqueología en Castilla y León, Memorias num 5 (1997).

Fabián García, J. F., El IV y III Milenio AC en el Valle Amblés (Ávila). Arqueología en Castilla y León, Monografías num 5 (2006).

Gillespie, A. R., Kahle, A. B. y Walker R. E., "Color enhancement of highly correlated images. I. Decorrelation and HSI contrast stretches". Remote Sensign of the Environment num 20 (1986): 209-235.

González-Tablas Sastre, F. J., "Las pinturas rupestres de Peña Mingubela (Ávila)". *Zephyrus* num XXX-XXXI (1980): 43-62.

Hernández Pérez, M. S., Ferrer Maset, P. y Catalá Ferrer, E., *Arte rupestre en Alicante*. Alicante: Fundación Banco Exterior, 1988.

Jordá Cerdá, F., "Notas para una revisión de la cronología del Arte Levantino". *Zephyrus* num XXVIII (1966): 56-57.

Jordá Cerdá, F., "Problemas cronológicos en el arte rupestre del Levante español". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada (1976)*: 155-163.

Jordá Cerdá, F., "Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica". *Zephyrus* num XXXVI (1983): 7-12.

López Payer, M. G. y Soria Lerma, M., *El arte rupestre en Sierra Morena Oriental (Jaén, España)*. Jaén: los autores, 1988.

Mateo Saura, M. Á., "Arte levantino adversus pintura esquemática. Puntos de encuentro y divergencias entre dos horizontes culturales de la prehistoria peninsular". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 22 (2001): 183-212.

Ripoll Perelló, E., *Las pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*. Monografías de Arte Rupestre. *Arte Levantino* num 2. Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona, 1963.

Ripoll Perelló, E., "Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". En E. Ripoll (ed.), *Symposium Internacional de Arte Rupestre (1968)*: 165-192.

Ripoll Perelló, E., "Cronología y periodización del esquematismo prehistórico de la Península Ibérica". *Zephyrus* num XXXVI (1983): 27-35.

Soria Lerma, M., López Payer, M. y Zorrilla Lumbreras, D., "Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 22 (2001): 281-320.

Soria Lerma, M., López Payer, M. y Zorrilla Lumbreras, D., "Nuevas aportaciones de arte postpaleolítico en el núcleo de la Sierra de Segura". *Cuadernos de Arte Rupestre* num 4 (2007): 249-280.

Terés Navarro, E. (1987): "Pinturas rupestres en el Raso de Candeleda, Ávila", *Revista de Arqueología* num 74 (1987): 60-61.

Utrilla, P., Bea, M. y Benedí, S., "Hacia el Lejano Oeste. Arte levantino en el acceso a la Meseta: la Roca Benedí (Jaraba, Zaragoza)". *Trabajos de Prehistoria* num 67, 1 (2010): 227-243.



REVISTA  
**CUADERNOS**  
de Arte Prehistórico

**CUADERNOS DE SOFÍA**  
**EDITORIAL**

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