

EL ABRIGO DE “EL PORTALON” (VILLACADIMA, GUADALAJARA): NUEVOS CALCOS DE SUS PINTURAS Y UNA PROPUESTA PARA SU PROTECCION Y CONSERVACION

Juan A. Gómez-Barrera

Las pinturas rupestres esquemáticas de *El Portalón*, en Villacadima (Guadalajara), fueron presentadas por T. Ortego al V Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas (Hamburgo, 1958) al dar cuenta al mismo de los nuevos grupos de arte rupestre en la zona oriental de la Altimeseta Castellana por él descubiertos. La publicación de esta comunicación mencionaba los hallazgos de *Las Cocinillas*, *Cuerda del Torilejo* y *Peñón del Camino de Pedrajas* en Valonsadero, la estación del *Prado de Santa María* en la localidad de Pedrajas de Soria y los abrigos de *La Pedriza* en Ligos. Junto a ellos aparecía referenciado el descubrimiento de las pinturas de Villacadima, sin más datos que una brevísima descripción del contenido del abrigo y la reproducción de tres de sus grupos pictóricos (Ortego, 1961: 624, 69:1).

El estudio definitivo nos lo haría llegar el insigne investigador soriano a través de las páginas de la revista *Ampurias*, en su número XXV, correspondiente a 1963. Nos presentó aquí un amplio artículo valorando su situación geográfica, la descripción de sus pinturas y su entorno cultural y cronológico, aportando, además, una documentación gráfica estimable.

Después no volveremos a encontrar nuevas referencias a las pinturas de Villacadima hasta los trabajos de P. Acosta. Ésta incluirá uno de los motivos de *El Portalón* entre los ídolos triangulares antropomorfizados de la pintura esquemática existente en la Península Ibérica (1967: 39 y 53, mapa núm. 3; y 1968: 208, mapa núm. 12) y mencionará a nuestro abrigo como contenedor de figuras humanas esquemáticas (1968: 193, mapa núm. 2) y cuadrúpedos esquemáticos (1968: 204, mapa núm. 9). Por último, Acosta incorporará *El Portalón*, como es obvio, a su índice de estaciones con arte rupestre esquemático (1968: 243).

Como corresponde a un hallazgo producido en la segunda etapa de la historia de la investigación de estas manifestaciones rupestres prehistóricas (1933-1966), fue recogido en nuestra carta de distribución de la pintura rupestre esquemática peninsular (Gómez-Barrera, 1982: 25-31, fig. 1).

La última mención se debe a J. Bécares al recordar el bitriangular simple, en su discurso sobre la *uniformidad conceptual en los ídolos del Calcolítico peninsular* (1990: 89).

Tan escasas y escuetas citas sólo se verán alteradas por nuestro trabajo de divulgación en *Revista de Arqueología*, en junio de 1993. Su proximidad a los núcleos de arte rupestre soriano motivó una primera visita y, después, nuestra intención de revitalizarlo recordando su existencia y revisando su contenido mediante

nuevos calcos. El interés de las pinturas de Villacadima de cara al estudio general del arte esquemático peninsular y, de manera especial, su mal estado de conservación nos impulsó siempre a redactar estas notas con el deseo de que sirvan, más que como un avance en la investigación, como una insistente llamada de atención a los responsables de la conservación y salvaguarda del Patrimonio Histórico y Artístico alcarreño.

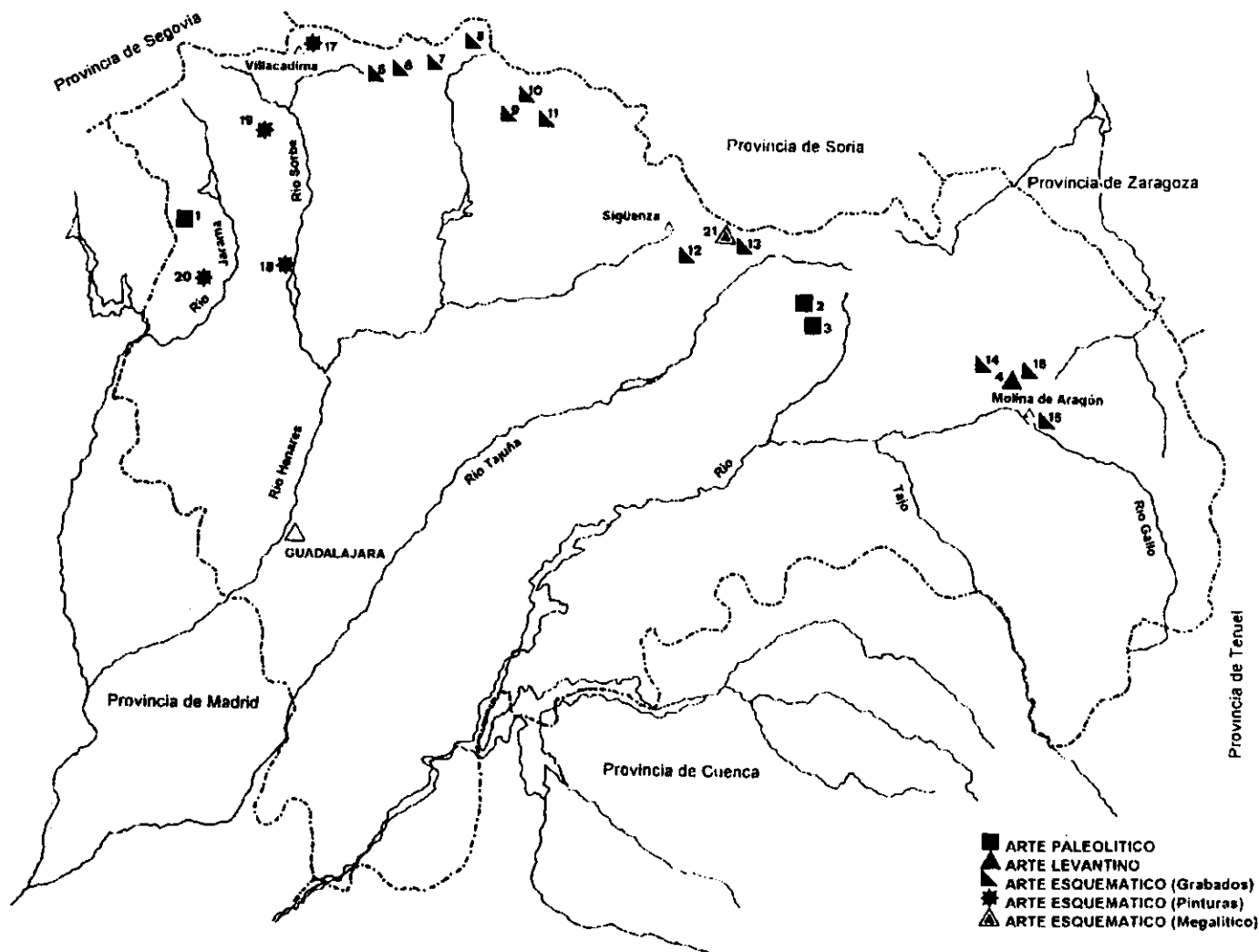


Fig. 1. Arte rupestre prehistórico en la provincia de Guadalajara incluyendo las evidencias, no confirmadas, de J. Cabré. 1: *Cueva de Jarama II* (Valdesotos); 2: *La Hoz* (Santa María del Espino); 3: *Los Casares* (Riba de Saelices); 4: *Abrigo del Llano* (Rillo de Gallo); 5: Somolinos; 6: Higes; 7: Bañuelos; 8: Miedes; 9: Alcolea de las Peñas; 10: Tordelrábano; 11: Riba de Santiuste; 12: *La Lastra* (Bujarrabal); *Cueva del Robusto* (Aguilar de Anguita); 14: *Peña Escrita* (Canales de Molina); 15: Molina de Aragón; 16: Rillo de Gallo (¿coinciden éstos con los del número anterior citados por Cabré?); 17: *El Portalón* (Villacadima); 18: Muriel; 19: *Cueva del Barranco del Reloje* (Valverde de los Arroyos; estas pinturas han sido estudiadas por A. Sebastián y J.A. Gómez-Barrera con la denominación de *Covacho del Ocejón I*); 20: *Cueva del Arroyo de la Vega* (Valdepeñas de la Sierra); 21: *Dolmen del Portillo de las Cortes* (Aguilar de Anguita).

La publicación de Ortego

Decíamos que T. Ortego dio a conocer las pinturas de *El Portalón* entre 1961 y 1963 mas nunca expresó dato alguno relacionado con el hecho en sí del hallazgo de este conjunto artístico, posiblemente por no atribuirse un descubrimiento que en realidad debió corresponder a J. Cabré.

En otro lugar (Gómez-Barrera, 1993: 8 y 9) dimos cuenta como, en su celeberrimo artículo *Pinturas y grabados rupestres, esquemáticos, de las provincias de Segovia y Soria*, había anunciado Cabré la existencia de *vestigios de pictografías en el alto de la Sierra de Las Cabras, entre Villacadima y Grado, y en Cantalojas, en el nacimiento del río Sorbe, provincia de Guadalajara. Unas y otras pictografías, proseguía, se hallan inéditas en el orden gráfico y de su mayoría poseo fotografías y calcos directos, desde la primavera de 1916* (Cabré, 1941: 318). Venía unido este comentario a otro en el que se aludía a la presencia de grabados rupestres en los términos de Bañuelos, Miedes, Higes, Somolinos, Tordelrábano, Alcolea de las Peñas y Riba de Santiuste... descubrimientos sobre los que nada se ha escrito, ni en los trabajos en torno a la figura del investigador turolense (Ortego, 1982; Baquedano Beltrán, 1991) ni en los más recientes estudios sobre el arte rupestre de la zona (Alcolea et alii, 1993; Anciones et alii, 1993; Balbín y Bueno, 1994 y Alcolea, Jiménez y Barroso, 1994), aunque sí tenemos testimonios recientes de su existencia. Indagar en el archivo personal de Cabré y prospectar los términos citados son dos de las tareas que han de emprenderse ya para posibilitar un conocimiento más completo del arte rupestre alcarreño (**Fig. 1**).

Así pues las pinturas de Villacadima fueron anunciadas por Cabré en 1941 y *redescubiertas* por Ortego en los años cincuenta. En 1958 las presentaba, como ya quedó dicho, en las sesiones del **V Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas** de Hamburgo. Allí presentó una breve descripción acompañada del calco de tres de sus grupos (dibujos que recogemos en la **Fig. 4c, 4d y 4h**) así como una imagen fotográfica del barranco de *El Portalón*. Sobre tan escueta descripción destaca, sin embargo, la vinculación del bitriangular (**Fig. 4c**) con los ídolos de tipo almeriense y del naturalismo de alguna de las figuras humanas -especialmente el antropomorfo de la **Fig. 4d-** con las producciones pictóricas del área levantina.

Tras unas notas previas sobre sus reiteradas exploraciones arqueológicas en el reborde montañoso del sudoeste soriano, los descubrimientos de insculturas en la divisoria natural del Duero y Tajo de J. Cabré y el desarrollo de su teoría en torno a la utilización del grabado inciso por percusión o abrasión en las rojizas areniscas triásicas de la zona en sustitución de la tradicional pintura roja poco destacable en aquéllas, pasa Ortego a localizarnos, en el medio geográfico, las pinturas de Villacadima. Lo hace a partir de una figura que reproduce, en esquema, el fragmento del M.T.N. 1:50.000 recogido en nuestra **Fig. 2**, añadiendo una detallada descripción del modo de acceso al lugar.

La estación esquemática de *El Portalón* se sitúa en el término municipal de Villacadima, a unos 1.700 m. al Oeste del caserío. El *Camino de Atajo*, que desde el mismo pueblo sale al encuentro del *Camino de Grado a Galve*, nos conduce hasta el *Arroyo de Valdequiciosa*, entre cercas que delimitan abruptas tierras de labor, pastizales y un escarpado barranco dibujado, a su izquierda, en acantilado crecien-

te en altura y en doble terraza. Un amplio covacho se abre en la terraza superior conformando, en la actualidad, una utilizada majada cercada en piedra y cubierta con ramas, maderas y objetos varios de desecho. En el interior sus pinturas han sufrido, así, el incontrolado roce de los animales en sus motivos más bajos, la acción del fuego en otros y los desconchados y esfoliaciones de la superficie rocosa -por vía natural y también antrópica- en casi todo el panel.

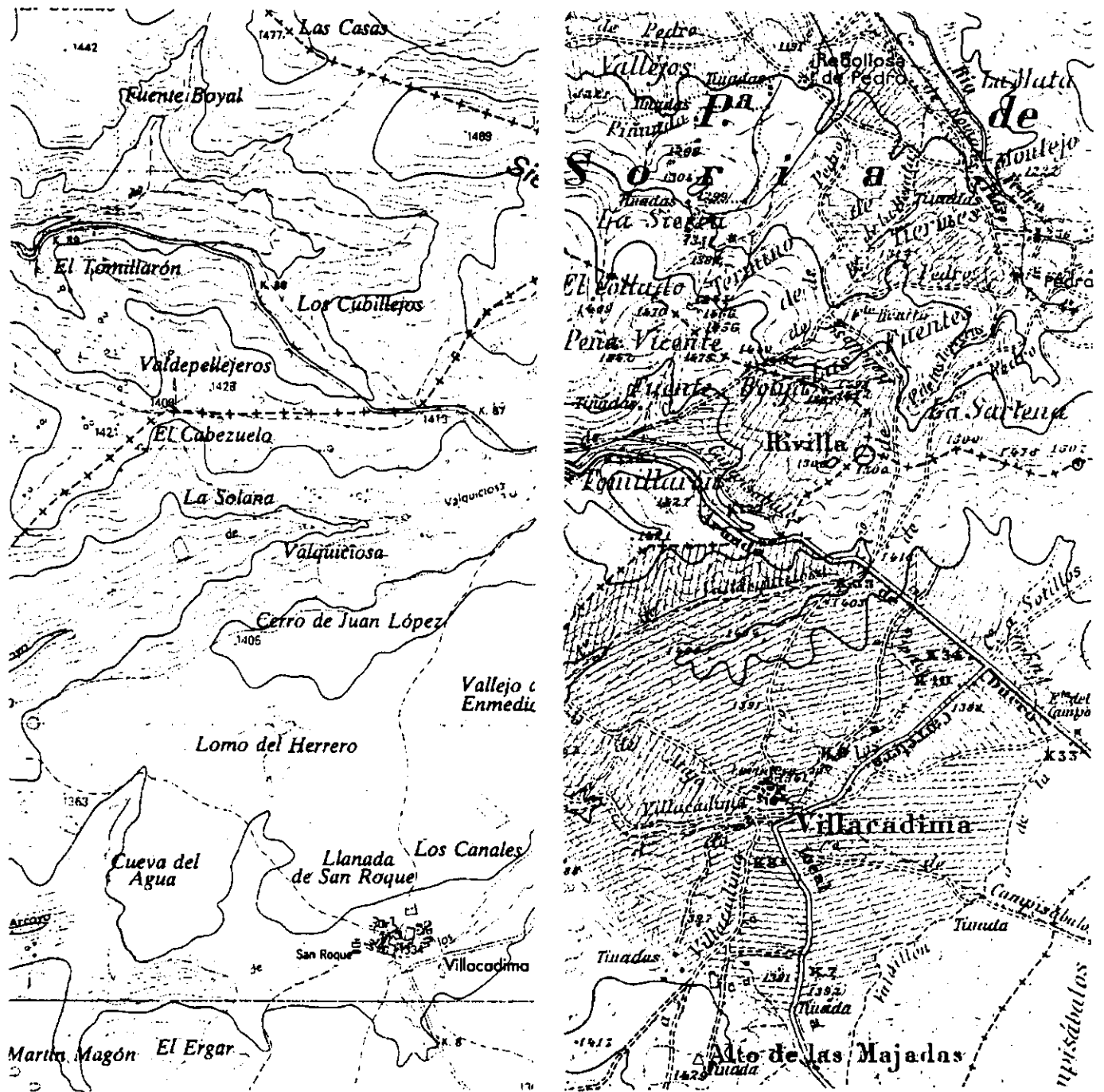


Fig. 2. Localización de *El Portalón* en las Hojas 432-II (Madriguera) y 432 (Riaza) del M.T.N. Escala 1: 25. 000.000 y 1: 50.000.000 respectivamente.

Pero sigamos con Ortego (1963: 92-97). Ayudado por el perfil longitudinal de *El Portalón* y su sección transversal (Fig. 3) nos presentará a los diferentes motivos pintados del conjunto reunidos en trece grupos. El primero, a 26 m. a la izquierda del panel central, denuncia *algunas manchas alargadas de pintura* y una

figura varonil acéfala, a 22 m. de aquéllas (Fig. 5). El segundo, a un metro del antropomorfo, cobijaría varias oquedades con restos, en tres de ellas, de pintura cual si se tratase de recipientes para el depósito de la materia pictórica. Alojaría también éste grupo tres *siluetas oblongas, de perfil sinuoso y algo desvaídas* o, para entendernos, manchas de pintura informes. Los grupos tercero, cuarto, quinto, sexto, séptimo, octavo y noveno de Ortego conformarían en realidad el gran panel central, de tal forma que el tercero albergaría *restos imprecisos de pintura, un tumultuoso grupo de barras antropoides, un antropoide asexualado y cuatro trazos de otras tantas barras antropomorfizadas*; el cuarto grupo vendría dado -en el particular orden de Ortego- por *una grotesca representación humana de 48 cms. de altura*; el quinto conjunto, muy alterado por importantes lascados, contaría con la presencia de un *varón en plena carrera y medio centenar de menudos toques de pincel*; otro *varón, de destacada cabeza, tronco y extremidades*, daría paso al sexto grupo en claro contraste, por su tamaño, con el séptimo o escena de tres pequeñas -de no más de 6 cms. de altura- figuras humanas muy perdidas pero que el investigador soriano observó bien: *dos de ellas, con apariencia de hombre y mujer afrontados, cogidas de la mano a la altura de los hombros, adoptan una posición ritual o de danza. A la izquierda queda la tercera, de nariguda cabeza y contorsionado tronco; no se acusan los brazos y se halla lascado el final. Un asno pastando, o lo que es lo mismo, un gran cuadrúpedo de 53 cms., cierto realismo y del que tan sólo se conserva la parte superior (incluyendo cuello, parte de la cabeza y largas orejas)* daría lugar a su octavo grupo, mientras que en el noveno campearía un *antropoide de recias formas, 48 cms. de altura y proporciones y detalles que rompen con los tradicionales estilos*.

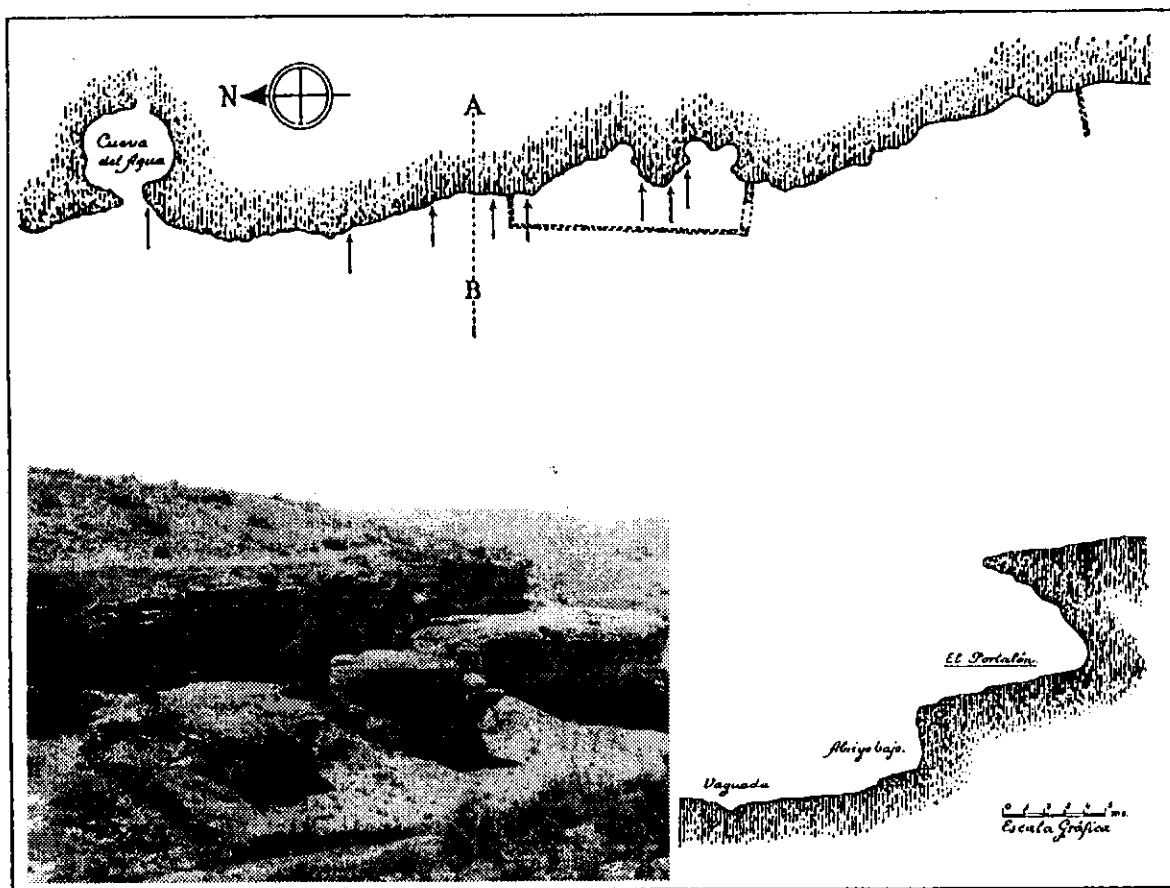


Fig. 3. Perfil longitudinal y transversal de El Portalón según T. Ortego. En la imagen fotográfica puede verse una vista general del yacimiento.

El décimo conjunto se abre en la pared opuesta del covacho y con él se refiere Ortego a una *figura humana*, de 45 cms. de altura y forma bitriangular. A su lado -décimo primero- se aprecian una *treintena de puntos (huellas o manchas de sangre*, escribe después Ortego) desarrollados en una longitud de 35 cms. y cuyo final coincide con la presencia de un *cuadrúpedo, de cuya cabeza arranca en arco una coraza que lo recubre, con dardos erizados*, lo que hace suponer se trate de un animal cazado. Otras dos docenas de puntos (¿más huellas?) y otro cuadrúpedo llenarían de contenido el décimo segundo grupo, para acabar -décimo tercero- con *una figura humana de 10 cms. de altura, trazado lineal, filiforme, y de escaso valor plástico*.

Aparte de este interesante conjunto, y dentro de la misma *facies esquemática del arte postpaleolítico* -como gusta denominar E. Ripoll a este estilo artístico (1994: 172)-, Ortego nos presenta en su citada publicación el dibujo de un *grabado excepcional*: un animal en visión lateral, de alargadas (?) proporciones, con extremos que acusan cabeza y cola, patas oblicuas y mamas entre ellas. Fue trazado, al parecer, por impresión digital sobre la pared aprovechando un estadio en que concreciones calizo-margosas por filtración constituían una capa de revestimiento blanda, endurecida y fosilizada posteriormente. Pese al cuidado y detenimiento con que observamos la pared de la oquedad mencionada por Ortego no dimos con la figura, como tampoco localizamos el antropomorfo, en rojo, del abrigo bajo de *El Portalón* ni los otros dos, también pintados, de las covachas de la vertiente opuesta, que pueden apreciarse en la **Fig. 4h, 4i, 4j, y 4k**, en calco del propio investigador.

De la *valoración* final que Ortego hizo de esta estación podemos extraer las siguientes ideas:

1. Observa en la totalidad del conjunto notoria diversidad que revela etapas y mentalidad diferentes dentro, eso sí, del sentido esquemático predominante.

2. Advierte cuatro aspectos (o etapas) en el grado de estilización de los motivos, sin que ello determine cronología alguna: a) las barras lobuladas y antropomorfos tipo salamandra como estadio más simple de la representación humana; b) la figura filiforme -en su síntesis lineal-, el grabado dactilar, el bitriangular, los cuadrúpedos de especie distinta dibujados con púas erizadas y huellas alineadas contiguas y las pequeñas figuras del panel central; c) la serie de grandes representaciones humanas cuyo grafismo semiesquemático destaca por su volumen y expresividad; y muy cerca de éstos, denotando aguda observación y mayor realismo, d) los restos del gran cuadrúpedo. Semejante esquema de síntesis, sobre el que volveremos más adelante, puede apreciarse en nuestra **Fig. 5**.

3. Considera se trata de manifestaciones simbólicas de orden mágico-religioso, relacionadas con ideas de ultratumba.

4. Estas manifestaciones responderían a dos corrientes culturales diferentes: la naturalista del Levante y la esquemática meridional; ambas introducirían nuevos elementos rápidamente asimilados por una población, de raíces neolíticas, dedicada en esta zona de altura a la caza y al pastoreo con un principio de trashumancia impuesto por los rigores climáticos.

5. El *ídolo bitriangular* probaría que los almerienses y sus elementos culturales llegaron hasta esta zona de la Meseta en una de sus etapas de colonización.

6. La temática y los estilos artísticos de la pintura y del grabado le inducen a datarlas en una etapa comprendida entre finales del Neolítico y la plenitud del Eneolítico o primera Edad del Bronce (Ortego, 1963: 97-98).

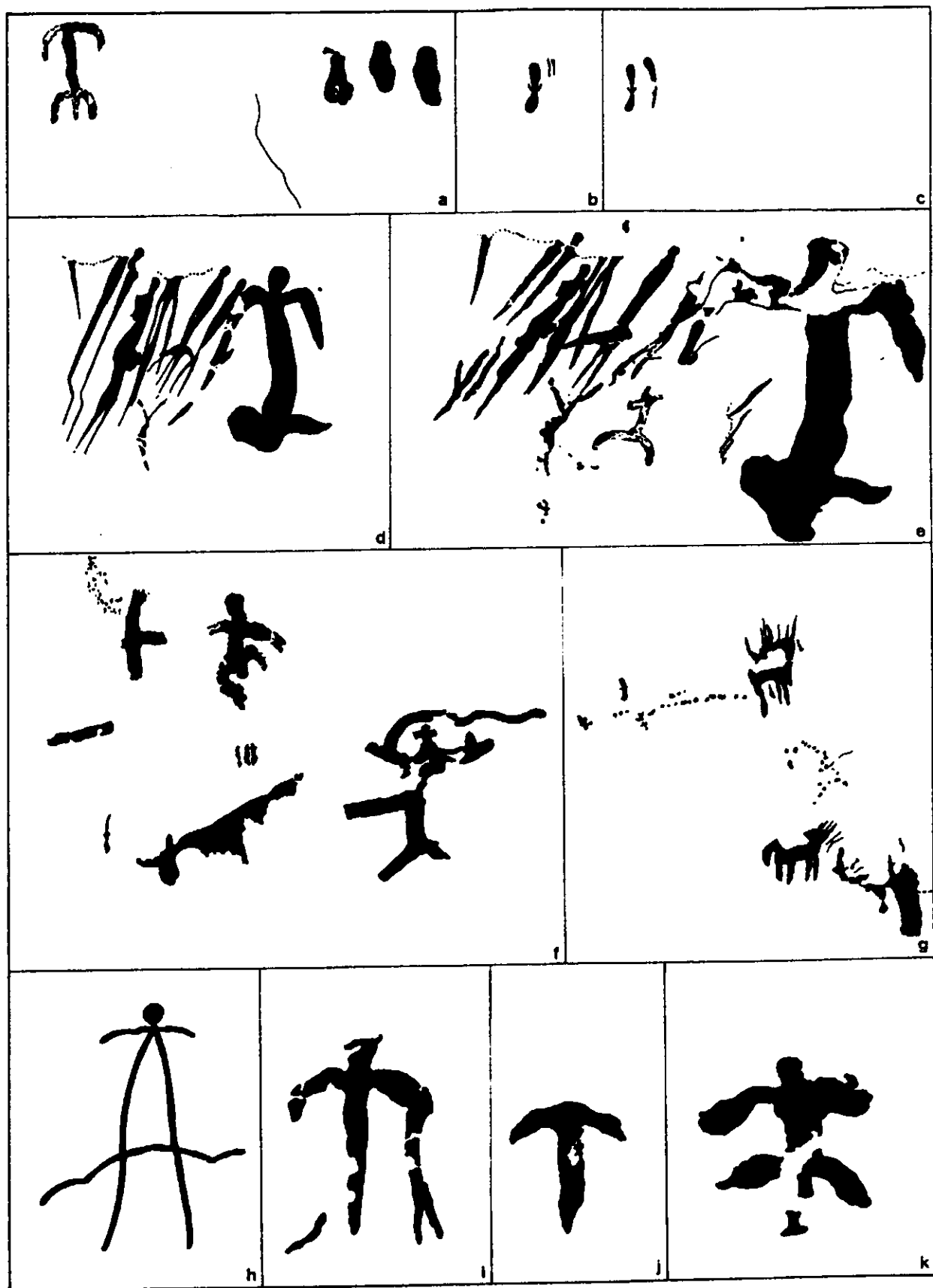


Fig. 4. Grupos pintados de *El Portalón* tomados de los calcos publicados por Ortego en 1961 (c y d) y 1963 (el resto).

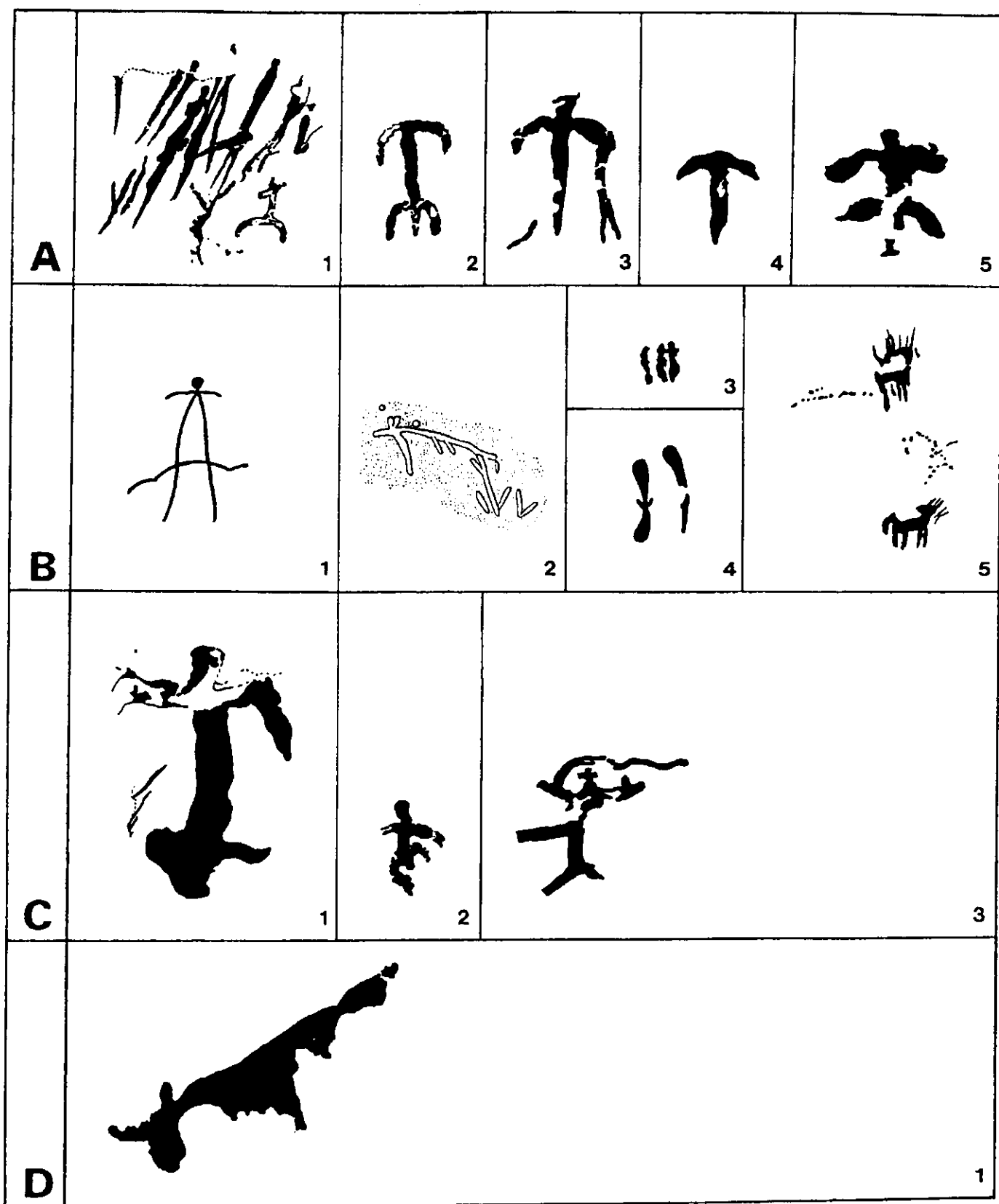


Fig. 5. Diferentes aspectos o etapas en el grado de estilización de los motivos de *El Portalón* interpretando las teorías de T. Ortego.

Los nuevos calcos y un análisis comparativo

En otro lugar (Gómez-Barrera, 1988: 56-58) analizábamos de forma breve el método de lectura, levantamiento y restitución de los diseños prehistóricos aplicados por T. Ortego. Escribíamos entonces que -aún con la escasa información derivada de la simple contemplación de las figuras publicadas y de una pequeña aclaración al presentar las copias de las estaciones turolenses de *El Mortero* y *Cerro Felío*- su sistema de calco, directo unas veces indirecto otras, conllevaba la agrupación de los temas, la reducción de las zonas libres de pintura, la reconstrucción de alguno de los motivos y el contorneo de los mismos rellenándolos posteriormente a tinta plana. El olvido de la escala gráfica y de los motivos o trazos menos definidos o visibles, la alteración posicional de las figuras en el friso y, sobre todo, una cierta descontextualización de la figura calcada sobre su soporte eran otras de las constantes tanto en los calcos de Ortego como en los de otros autores del período científico que les tocó vivir.

La representación y reproducción gráfica de la obra artística de *El Portalón* participa, sin duda, de estas características. En los calcos de Ortego observamos la agrupación de los temas (**Fig. 4f**), la reducción de las zonas libres de pintura (**Fig. 4a**), la reconstrucción de alguno de los motivos (**Fig. 4d**), la alteración posicional de las figuras (**Fig. 4g**) y, en todos sus calcos, el contorneo de los esquemas a tinta plana, descontextualización total del soporte y olvido de la escala gráfica. Con todo llama poderosamente la atención la restitución doble que hizo de alguno de los conjuntos: el bitriangular nos lo presentó, en 1961, acompañado de un trazo de igual tamaño y mucho más pequeños (**Fig. 4c-4b**). También las barras antropomórficas y la gran figura humana adquieren un mayor realismo y complejidad en los dibujos de 1963 (**Fig. 4e**) frente a los de 1961 (**Fig. 4d**), de formas más curvas y dinámicas. Y, en fin, como podremos comprobar más adelante, el antropomorfo (?) de la **Fig. 4g** no se sitúa a la misma altura que el cuadrúpedo (?) sino muy por debajo de éste, invalidando así la interpretación orteguiana.

Nuestro interés por las pinturas rupestres esquemáticas de Villacadima se remonta a comienzos de los ochenta, cuando dábamos forma al estudio del arte rupestre de la altimeseta soriana. De entonces arrancan nuestras notas para el levantamiento de nuevos calcos que concluimos años después, de modo indirecto, a partir de múltiples imágenes fotográficas y de una reciente comprobación *in situ*. Así, los calcos que ahora presentamos recogen los conjuntos pintados de *El Portalón* -con las ausencias, como ya se indicó, del grabado de impresión digital y de la figura filiforme- agrupados en tres paneles. El primero, situado a la izquierda del covacho, acogería el grupo núm. 1 de Ortego; el segundo, dentro del covacho, haría lo propio con los grupos 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 mientras que el tercero, en la pared derecha del abrigo, reproduciría los motivos 10, 11 y 12 del investigador soriano. La comparación de la **Fig. 4** -en la que reproducimos los dibujos de Ortego- con las que muestran nuestros calcos (**Figs. 6, 7 y 9**) nos deparará, por encima de otras consideraciones, el estado de conservación actual de la estación alcarreña y, sobre todo, el deterioro sufrido en los veinticinco años que las separan.

El panel de la izquierda abarca una extensión pictórica de 48 cms. de anchura por 85 cms. de altura, con un soporte muy irregular repleto de oquedades y lascados que han reducido a la mínima expresión la superficie original sobre la que en su día se pintó. Del antropomorfo que nos presentó Ortego no queda más que 8 cms. del trazo axial y el inicio (unos 3 cms.) de su brazo izquierdo; los restos de pintura visibles en torno a los trazos anteriores nos permiten imaginar como sería la figura y como ésta vendría a ser una más de un rico panel pictórico del que ya no tenemos nada. Multitud de manchas indefinidas como éstas continúan en el arranque -pared y techumbre- de la concavidad, haciéndose especialmente visibles en el lado izquierdo de la misma, a unos 90 cm. del suelo actual y a lo largo de unos cuatro metros, acompañando a un grupo de motivos, de gran tamaño, que originan el panel principal (Fig. 6).



Fig. 6. Nuevo calco del panel de la izquierda de *El Portalón*.

Visto de izquierda a derecha el gran panel, central o principal, se inicia con una serie oblicua de barras de marcado paralelismo entre ellas y cierto carácter antro- poide, otorgado ya por su descubridor; oscilan, en sus medidas, entre los 11 y los 30 cms. de longitud y 0,5 y 2 cms. de anchura media, lo que supone un tamaño considerable no habitual en este tipo de figuraciones. Les sigue el trazado de una gran figura humana de intenso color rojo, 49 cms. de altura, 6 cms. de grosor máximo y resuelta con un potente y rígido tronco que se abrevia para formar la cabeza, se abre en puntiagudo arco dando cuenta de las extremidades superiores y concluye en abultada peana donde las piernas se intuyen pero no se aprecian. El general lascado de la roca mutiló en su día la parte superior de la figura, mostrándose ahora incom- pleta, aunque no por ello ha perdido algo de su magestuosidad. Igual ocurre con el resto del panel donde sus motivos son más bien restos de otros cuya original forma nos costará delimitar. Queda, eso sí, una sucesión de puntos irregulares que se pro- longan, por espacio de 90 cms., hasta alcanzar una silueta informe de mayor grosor y vuelven a aparecer sobre y entre ésta y lo que queda del *varón de recia estructu- ra, destacada cabeza, tronco y extremidades*, según apreciaba Ortego en 1963. La mencionada figura informe mide 26 cms. de altura por 2 cms. de grosor medio en su trazo y pudiera tratarse de otra figuración humana. El supuesto varón de Ortego -con brazo izquierdo terminado en mano bífida y recia estructura avalada por sus 4 cms. de grosor medio- alcanzaría 32 cms., si bien en la actualidad los restos per- ceptibles suponen tan sólo 22 cms., toda vez que nada queda de la cabeza, perdida en uno de tantos lascados de la roca (**Fig. 7**).

Debajo del motivo anterior, a 18 cms., se dibujan, según Ortego, tres figuras humanas, realistas y de pequeño tamaño y que reproducimos en la **Fig. 8**. Puede observarse aquí su fotografía directa (**Fig. 8a**), la copia que Ortego realizara a co- mienzos de la década de los sesenta (**Fig. 8b**) y nuestro propio calco (**Fig. 8c**). A simple vista podría tratarse de tres barras verticales de apenas 6 cms. de altura, mas, aunque semiperdidos, se aprecian rasgos que las humanizan. Ortego quiso ver una asociación de tres figuras humanas de las que las dos de la derecha, con apa- riencia de hombre y mujer afrontrados, se presentaban cogidas de la mano a la al- tura de los hombros, adoptando, así, una posición ritual o de danza, mientras que la de la izquierda, más apartada, se le mostraba con nariguda cabeza y contorsiona- do tronco.

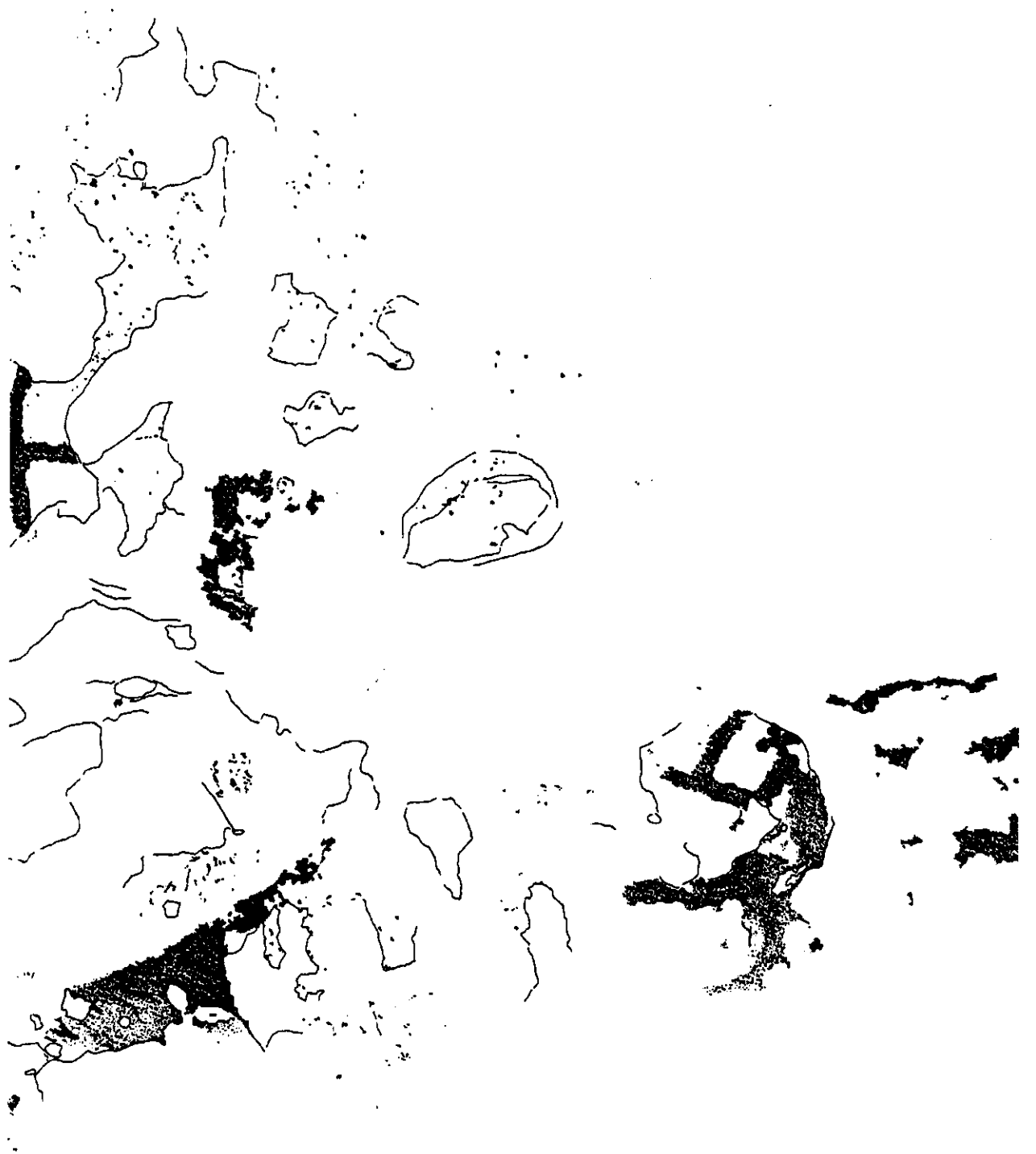
Se considere exagerada o no la interpretación precedente, lo cierto es que se- mejantes figuras contrastan con las del resto del panel por su tamaño y realismo. Tan sólo en la pared opuesta de *El Portalón* (nuestro tercer panel) se dibuja otra figura de tamaño similar, pero en ésta, como más adelante se verá, el realismo ha dado paso al más puro esquematismo.

Prosiguiendo el descenso, a partir de la verticalidad de las figurillas menciona- das, una amplia mancha pictórica de 50-53 cms. de longitud podría diseñar un rea- lista cuadrúpedo del que Ortego intuyó lomo, cuello, parte de la cabeza y largas orejas e interpretó como un *asno pastando*. Poco se puede añadir al respecto a par- tir de nuestro calco, que reproduce fielmente lo denunciado *in situ* y lo que nos muestran las imágenes fotográficas. Hay coincidencia en el lomo y en los restos de las extremidades, mas un lamentable lascado impide comprobar si la mancha longitudinal continuaba dando forma al animal.

Finalmente, a 45 cms. a la derecha de esta última representación, el panel cen- tral concluye, entre manchas irrecuperables de pintura, con una extraña composi- ción de 50 cms. de altura que parece ofrecernos el tronco y las extremidades de un



Fig. 7. Calco del gran panel central



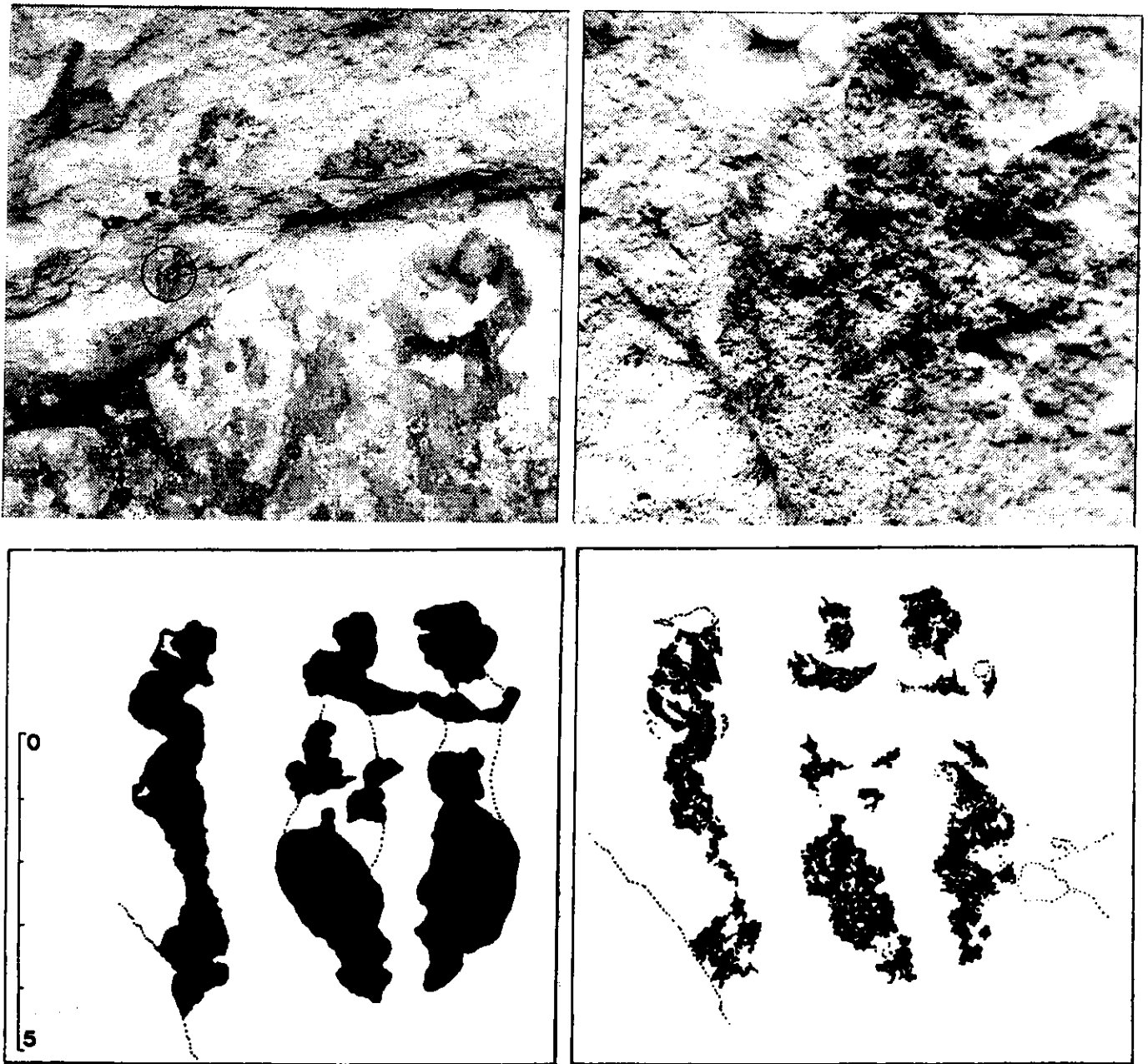


Fig. 8. Figuras antropomorfas del gran panel según su reproducción fotográfica directa (a y b) y los calcos de Ortego (c) y Gómez-Barrera (d)

antropoide de estilo, manera, grosor y tamaño de los precedentes. No nos resulta corriente -y ahí está una más de la originalidad de este abrigo- la parte superior de la composición en la que, pese al intenso lascado, observamos el arranque hacia la derecha de un trazo lineal y ondulado, al modo de cubierta de la escena, y un recio cruciforme en su interior. Ortego llegó a describir estos motivos como elementos todos de un *geométrico antropoide* cuya cabeza se dibujaría con *aberrantes proporciones, desplazada de la línea axial, con una banda de 37 cms. algo arqueada hacia arriba, sobre la que descansa otra de menor radio que cierra el espacio, dejando a ambos lados de la primera una especie de orejetas. De la parte alta, que corresponde a la bóveda craneal, arranca hacia la derecha una cinta ondulada semejante a una coleta movida a impulsos de la carrera que parece reflejar la figura en conjunto. En el espacio correspondiente a la cara sorprende la extraña interpretación de los detalles, al colocar los ojos verticalmente a ambos lados de*

una barra horizontal como nariz, unida a un lóbulo que pudiera ser la boca, y apoyándose todo ello en el trazo bajo que delimita y rebasa la cabeza (Ortego, 1963: 94). Parece claro que la falta de la parte diestra del motivo, o conjunto de motivos, impide una valoración real; por lo demás la visión de Ortego nos resulta tan incomprensible que nos cuesta incluso imaginarla.

El tercer panel, o panel de la derecha, se ubica en la pared opuesta del covacho, a 1,50 m. del suelo. Sus esquemas, si bien más pequeños, no desmerecen, por la calidad de alguna de sus representaciones, de los que parecen ostentar la parte regia del abrigo. En realidad se trata, en el momento actual, de una composición de manchas y restos pictóricos de color y trazado semejantes a los del panel central, distribuidos horizontalmente en una longitud de 90 cms., y sobre las que destaca una forma bitriangular de 4 cms. de altura por 0,6 cms. de grosor máximo en la base, semicircular, de sus triángulos. Su fotografía directa y su calco natural (Fig. 9) nos permiten valorar los motivos que le acompañan y los apéndices laterales que a modo de brazos arrancan de su centro.

El nuevo calco (Fig. 9) de este tercer panel tiene, además de interrelacionar los motivos con el soporte donde han sido pintados y de mostrar el deterioro de todo el conjunto, la misión de establecer la correcta secuenciación de los diferentes esquemas que lo forman. La copia conocida de Ortego (Fig. 4g) nos ha venido mostrando el mencionado bitriangular (*transunto de los idolillos típicos de la cultura almeriense*), una treintena de puntos minúsculos y circulares (*huellas o manchas de sangre*) que parten de un objeto alargado (*que recuerda el enmangamiento de un hacha de piedra*) y en cuyo final aparece un cuadrúpedo (*con púas erizadas*) cual animal cazado. Debajo continúan los puntos relacionando el cuadrúpedo visto con otro, de *especie distinta*, pero también con apéndices agudos en la cabeza (*¿púas?, ¿saetas?*). Y, en otro plano inmediatamente inferior, restos de una figura que el investigador intuye como antropomórfica. La realidad es muy otra: del cuadrúpedo de púas erizadas no queda más que éstas y ligeras manchas pictóricas que apenas permiten intuir el dibujo de Ortego; la segunda serie de puntos y el segundo cuadrúpedo aparecen invertidos en el calco de Ortego estando situado éste por encima de aquellos tal y como se muestra en nuestra copia. Y, por último, el antropomorfo (?) queda muy por debajo del segundo cuadrúpedo. Todo esto en absoluto empaña el trabajo de Ortego ni, posiblemente, altere su interpretación.

Si difícil resulta enumerar paralelos con respecto a las figuraciones humanas (pequeñas y grande) del panel central, no ocurre lo mismo para el idolillo bitriangular. Este ha sido bien rastreado en la bibliografía específica por P. Acosta (1967: 45-53; y 1968: 73-82), nosotros mismos (Gómez-Barrera, 1982: 207-211) y, recientemente, por J. Bécares quien, incluso, cita y define al ídolo de Villacadima como un bitriangular simple de aspecto antropomorfizado y de elementos redondos, sirviéndole, además, como hito en la expansión hacia el Norte de un tipo propio del Sur tanto en la pintura esquemática (Almería, Cádiz, Badajoz) como en las representaciones muebles (Sevilla, Granada, Almería y Murcia, en los ídolos cruciformes, tipos II-A y B de Almagro Gorbea, 1973). Bécares insiste en la uniformidad conceptual de este tipo de ídolos tanto en arte rupestre como en arte mueble y, por lo mismo,



Fig. 9. Nuevo calco del panel de la derecha.

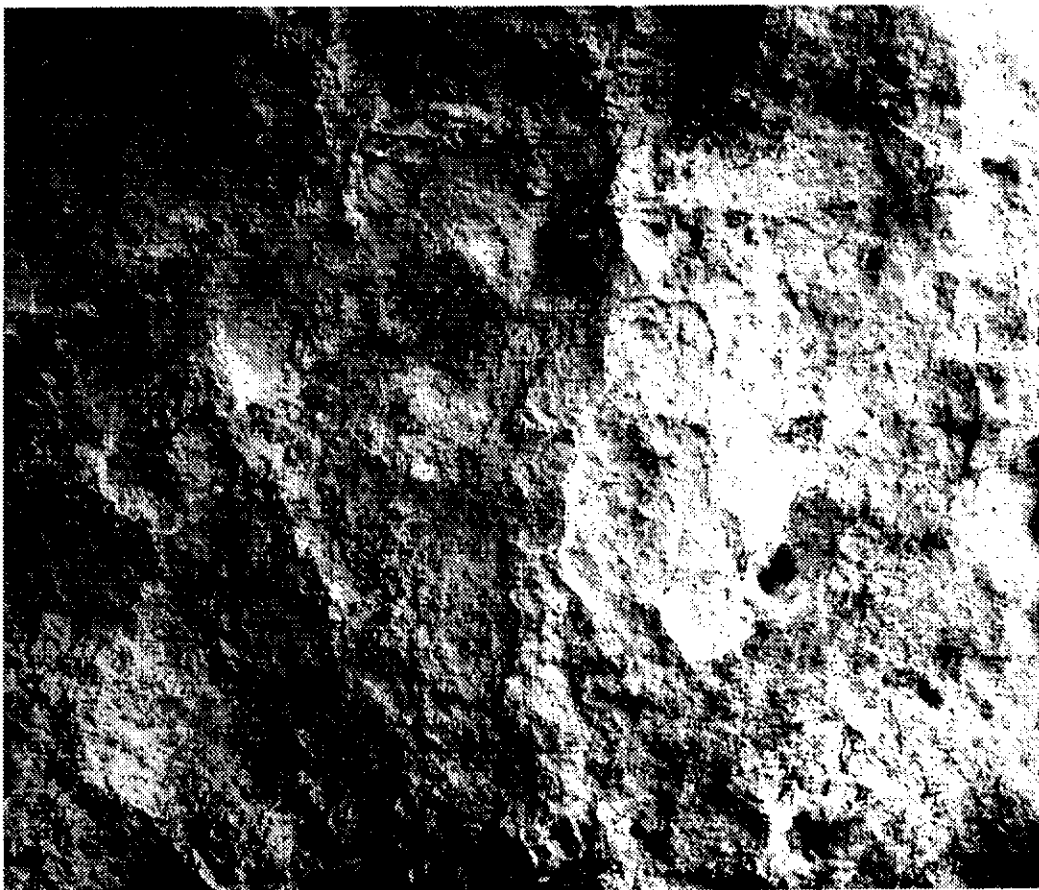
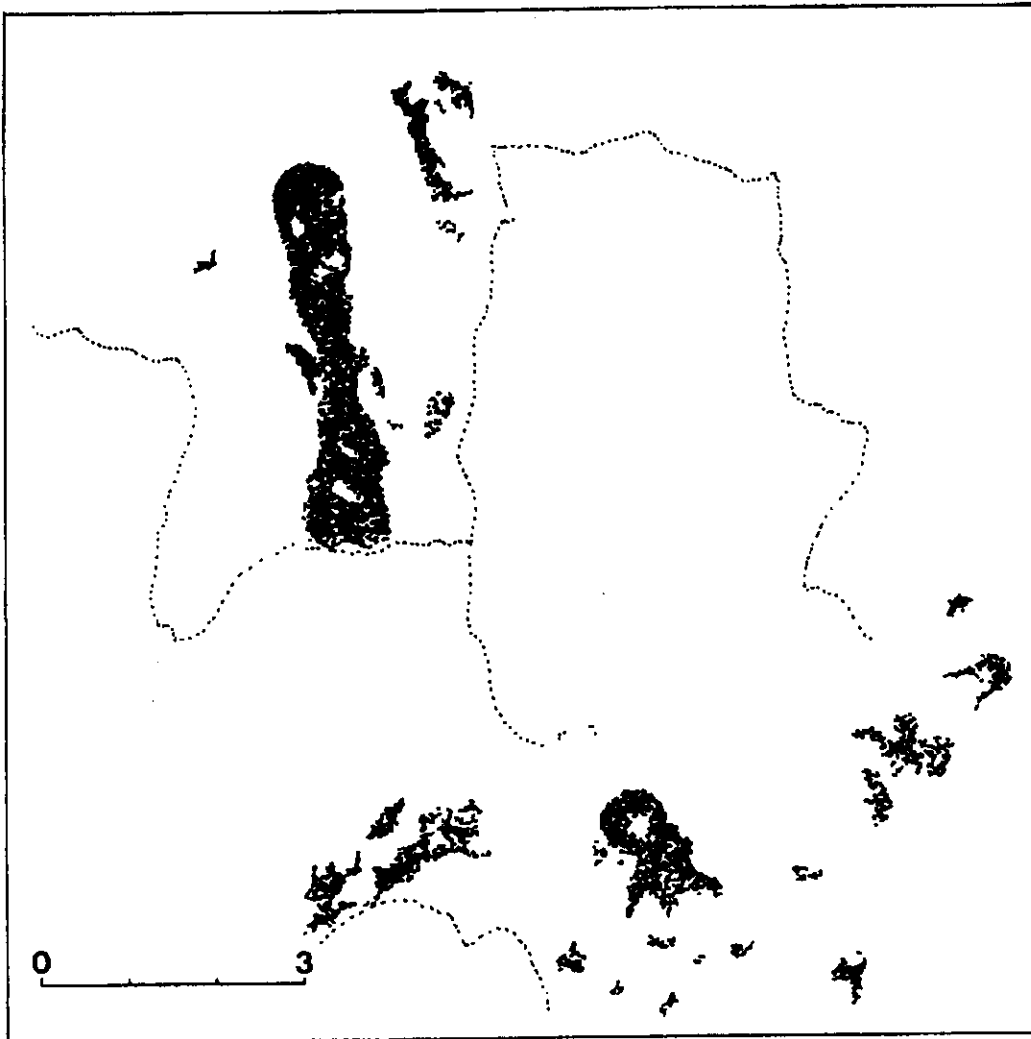


Fig. 10. Calco del bitriangular e imagen directa de sus pinturas.

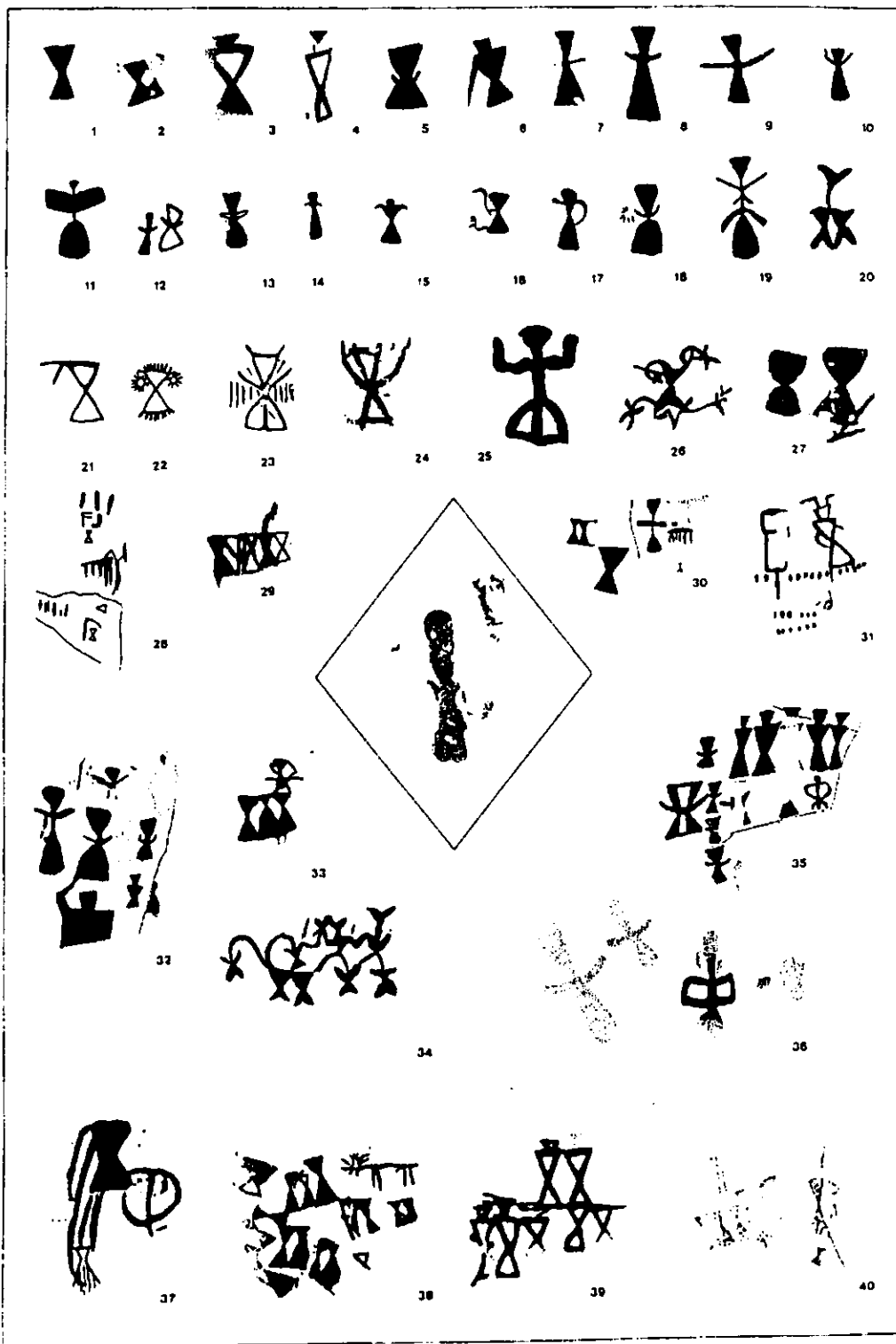


Fig. 11. El bitriangular de Villacadima arropado por una selección de este tipo de motivos de la Península Ibérica, a partir de dibujos de H. Breuil- P. Acosta (núms. 5, 10, 11, 14-17, 20, 22, 25, 26 y 34) y A. Caballero (los restantes). La relación de estaciones donde se localizan es como sigue: 1, 8, 9, 18, 19, 21, 30 y 32 : *El Escorialejo* (Fuencaliente, Ciudad Real); 2, 28 y 37: *Covatilla del Rabanero* (Solana del Pino, Ciudad Real); 3: *Collado del Pajonar* (Solana del Pino); 4, 31 y 39: *Puerto Palacios* (Almadén, Ciudad Real); 5, 14 y 15: *Abrigo Grande de Las Viñas* (Badajoz); 6 y 29: *El Monje* (Fuencaliente); 7 y 24: *Callejones de Río Frio* (Mestanza, Ciudad Real); 10, 16 y 17: *Abrigo Superior de Moriscas del Helechal* (El Helechal, Badajoz); 12: *Covatilla de San Juan* (Almodovar del Campo, Ciudad Real); 13 y 23: *Los Gavilanes* (Fuencaliente); 20, 26 y 34: *Los Letreros* (Vélez Blanco, Almería); 22: *Gabal* (Vélez Blanco); 25: *Tío Labrador* (Lorca, Murcia); 27: *Puerto Calero* (Solana del Pino); 33, 38 y 40: *Morro del Puente* (Almadén); 35: *Roca 3 de Callejón* (Almadén) y 36: *La Cornisa* (Almadén).

en una cierta unidad cultural peninsular en torno al Calcolítico (1990: 87-94), hipótesis que nos resulta a todas luces justificable. Acosta definió los *bitriangulares* como motivos triangulares formados por dos triángulos unidos en sentido vertical, diferenciándolos así de los *unitriangulares* -motivos triangulares formados por un solo triángulo o por varios triángulos simples en posición horizontal- y de los *tritriangulares* -es decir: tres triángulos unidos verticalmente-; los relacionó con las civilizaciones del Oriente Medio y Mediterráneo (desde mediados del III milenio), recogió la interpretación de ídolos otorgada a principios de siglo por L. Siret y, tras distinguir entre bitriangulares típicos, bitriangulares antropomorfizados exteriormente (bitriangulares con indicación de los miembros superiores) y bitriangulares antropomorfizados internamente (auténticas figuras humanas), localizó paralelos hispanos en materiales cerámicos de Los Millares, Vélez Blanco y la Carigüela del Piñar, en el caso de los bitriangulares típicos, y en los idolillos de brazos extendidos del sudeste lo que le ayudó a determinar una cronología del Bronce I y II para este tipo de motivos (Acosta, 1968: 79).

Como ya hemos recordado con Bécares, el área de expansión de estos motivos comprende diferentes puntos de las provincias de Teruel, Soria (tan sólo el ejemplar de *El Mirador*), Guadalajara (el ídolo de Villacadima), Albacete, Murcia, Almería, Jaén, Cádiz, Badajoz y, de forma muy especial, Ciudad Real. Aquí, como se muestra en nuestra selectiva tabla tipológica recogida en la **Fig. 11**, aparece en un alto porcentaje el tipo de motivos tratados. Su investigador, A. Caballero, los agrupó, al trazar el estudio de **Las pinturas rupestres esquemáticas de la vertiente septentrional de Sierra Morena**, dentro de su Categoría E, grupos II (motivos formados por dos triángulos unidos verticalmente por los vértices) y III (dos triángulos unidos verticalmente y coronado por un tercero más pequeño), haciendo corresponder al grupo II con la clasificación de bitriangulares de Acosta y al III con los tritriangulares de esta misma investigadora. Su interpretación del origen, significado y cronología no irá más allá de lo recogido por Acosta y propuesto, en su día, por Siret y Breuil. Sin embargo sí queremos llamar la atención, con estas notas, sobre el predominio de estas figuraciones, tan excepcionales en otras zonas, en Sierra Morena y, de manera especial, su presencia monotemática en conjuntos como los de la *Roca 3 de Callejón y Morro del Puente*, en Almadén, o sobre los paneles 1, 2 y 4 de *El Escorialejo* de Fuencaliente (Caballero, 1983, vol. II: pls. 46, 65 y 85 respectivamente).

Del análisis hasta aquí trazado no apreciamos más diversidad que las propias de cualquier estación de arte esquemático. La **Fig. 5** ha querido recoger las etapas en el grado de estilización propuestas por Ortego mas en ellas no es posible observar una evolución cronológica y mucho menos que sus motivos puedan ser adscritos a diferentes horizontes artísticos. Por el contrario, más bien queremos ver una uniformidad conceptual y artística en sus pinturas. El supuesto realismo de las minúsculas figuras antropomórficas (motivo B.3 de la referida **Fig. 5**) nada tiene que ver con la traza, el dinamismo y naturalismo *levantino*. La grandiosidad de los esquemas C.1 y C.2 no es ajena al *esquematismo* más usual. Del cuadrúpedo D.1 queda tan poco que nada se puede argumentar... ni siquiera con el calco de Ortego.

¿Podemos, estilísticamente, relacionar esta figura con el bóvido del *Abrigo del Llano* (Rillo de Gallo, Molina de Aragón, Guadalajara)? Éste muestra un marcado carácter naturalista y ha servido a Balbín y su escuela (Balbín et alii, 1989a, 1989b y 1990), junto con otras evidencias como la composición central del panel, la presencia de una figura femenina y un antropomorfo (¿arquero?) en carrera, para incluir esta estación no en *el ámbito levantino de la vertiente costera, pero sí en el de los conjuntos interiores* (“levantino-meseteño”), *con estereotipo en Albarracín, donde se produce arte naturalista en lugares altos y fríos, siempre bien dotados de posibilidades para la subsistencia de un grupo con economía no productora* (Balbín et alii, 1989: 185). Ortego se apoyó especialmente en este cuadrúpedo para determinar, aquí también, una teoría, no excesivamente novedosa, por la que tanto el arte esquemático de Villacadima como el de la Altimeseta Soriana sería fruto de la simbiosis de dos corrientes culturales, o mentalidades, distintas: la naturalista del Levante y la esquemática de procedencia meridional. A nosotros siempre nos ha parecido muy alejado el *naturalismo* de Valonsadero (los motivos a considerar serían los équidos de *La Cuerda del Torilejo*: Gómez-Barrera, 1982: 140, Fig. 55) del más genuino levantino y hemos dado crédito a una supuesta tradición pictórica localista sobre la que, con posterioridad, actuarían estas corrientes artísticas. El bitriangular nos conduce al esquematismo más puro -muchos son los ejemplos donde este tipo de figuras comparte soporte, color y espacio temporal con formas esquemáticas de claro reconocimiento- y el mismo cromatismo, la falta de superposiciones y el trazado general del conjunto nos inclina a pensar, por el momento, en una uniformidad conceptual y artística del abrigo, como ya quedó dicho. El discurso teórico de Balbín no debe descartar, pese a lo aquí esbozado, las pinturas de Villacadima, sobre todo en un momento en que la investigación tiene planteada una revisión total del arte rupestre y en el que, justamente por sus aportaciones señaladas, se empieza a incluir a Guadalajara como tierra de “arte levantino” (Alonso y Grimal, 1994: 67).

Conservación, protección y divulgación

Con la aprobación y aplicación inmediata de las leyes 16/1985 de **Patrimonio Histórico Español** y 4/1989 de **Conservación de los Espacios Naturales y de la Flora y Fauna Silvestres** por las que se declara a las *cuevas, abrigos y lugares que contengan manifestaciones de arte rupestre* como Bienes de Interés Cultural sujetos, por lo mismo, por su valor científico, cultural-educativo, estético y paisajístico a normas de protección, la Administración ha puesto en funcionamiento unos cauces legales que han de conducir al disfrute, contemplación y conservación de tan brillante legado. Pero, recogiendo el sentir de los profesores R. Lucas (1977 y 1981), A. Casanova y A. Alonso (1984) y, de manera especial, de A. Beltrán (1987-1988: 62) *no hemos de pensar que conservar el arte rupestre es competencia exclusiva del Estado, de las Comunidades Autónomas, de las Diputaciones Provinciales o de los Municipios* donde se encuentran. Es tarea y responsabilidad de todos cuantos se acercan hasta la cueva, el abrigo o el lugar con pinturas, grabados, relieves o modelados: el arte rupestre, no se olvide, es *patrimonio de la Humanidad*. Y esta

tarea es tan simple, tan ligera, que queda reducida a la mera visión correcta -sin tocar, sin mojar, sin rayar- de la obra artística. Será el especialista quien se ocupará de su estudio y, junto con la administración competente, de su protección y divulgación. La naturaleza, y el respeto, harán lo demás.

El pilar básico de cara a paliar el mal estado de conservación del arte rupestre no ha de ser otro que la educación del ciudadano, en general, y del escolar, en particular. La divulgación de estas manifestaciones plásticas mediante la edición de folletos, cuadernos de trabajo, guías, postales, diapositivas... permitirán al profesor y al alumno valorar en su justa medida tales obras de arte. Como si de un Museo se tratara, ante las verjas de protección de cada abrigo, cueva o lugar con arte deberían instalarse breves explicaciones de lo allí existente, con plastificadas reproducciones de sus pinturas o grabados, como ya se hizo en *Cueva La Araña* (Bicorp, Valencia) o en los abrigos de los parques arqueológicos de Albarracín (Teruel) o La Valltorta (Castellón), entre otros.

El texto precedente, con algunas modificaciones, entresacado de otro mayor dedicado a la divulgación del arte rupestre prehistórico castellano-leonés (Gómez-Barrera, 1993: 242-243) reúne las ideas que sobre conservación, protección y divulgación de este tipo de manifestaciones teníamos entonces y mantenemos ahora. No somos partidarios de actuaciones de intervención directa ni sobre los soportes pictóricos ni, mucho menos, sobre las propias pinturas o grabados. Entendemos que el riesgo es mayor que el posible logro pese a que cada vez son más sofisticados y científicos los métodos y técnicas a emplear (Brunet et alii, 1990). Si el objetivo principal de toda restauración ha de estar centrado en los parámetros *mínima intervención, máxima atención* estos se han de extremar al tratarse de arte rupestre; aquí la potencialidad dañina de cualquier tratamiento ajeno a la roca se multiplica por las propias características del medio y de la obra artística en sí. Aún con todo, y tras un exhaustivo estudio de los factores que han determinado el estado de conservación de un yacimiento, podrá concretarse la intervención a aplicar teniendo siempre como finalidad la de rodear a las pinturas rupestres de un entorno apropiado para su conservación de forma que frenen o desaceleren a los agentes causantes de la degradación a que estuvieran sometidos. Esta fue la propuesta que en su día formuló P.L. Yagüe al estudiar las pinturas de Valonsadero (1990: 217) planteando la limpieza de la vegetación superior, la adaptación de tejados con canalones en aquellos abrigos afectados directamente por la lluvia, zanjas de drenaje, limpieza de la piedra y pinturas, consolidación de la piedra en zonas críticas, fijación de lascas, placas y escamas, relleno de oquedades, herbicidas, desalación de la piedra, consolidación de la piedra y aplicación de hidrofugantes según lo demandara cada una de las estaciones analizadas.

Las pinturas rupestres esquemáticas de *El Portalón*, en Villacadima, pueden ajustarse perfectamente a semejante planteamiento. Su estado de conservación es malo y lo es más por actuaciones antrópicas -utilización del covacho como gran redil- que por las propias circunstancias inherentes a la roca. Su estudio de conservación -climatológico, petrológico, análisis de los pigmentos y causas de alteración- seguramente depararían soluciones diferentes a las sugeridas para los abrigos de Valonsadero

y tal vez quedarán reducidas éstas a la limpieza -y, si es posible, excavación del covacho-, al cambio de utilidad del recinto y a la consolidación y correcto cerramiento del abrigo que en absoluto debería cambiar su fisonomía actual.

En la idea de que la divulgación y educación han de ser -como recientemente nos han recordado M. Laín, A.C. Lavín y A. Yañez, 1996- la mejor, y más efectiva, manera de conservación y protección del arte rupestre prehistórico propusimos, en el **II Symposium de Arqueología Soriana** (Gómez-Barrera, Jimeno Martínez, Fernández Moreno y Yusta Bonilla, 1992: 1147-1166), una propuesta de actuación sobre los abrigos de Valonsadero que fácilmente podría ser aplicada a cualquier estación del mismo género (**Fig. 12**). En Valonsadero, se contaba con el cerramiento de los abrigos por lo que la actuación sobre ellos quedaba reducida a la instalación de un panel explicativo en el que se aportaría una descripción del contenido del soporte pictórico, su valoración histórico-arqueológica y los elementos gráficos necesarios para facilitar la visión del conjunto artístico. La edición de un pequeño folleto o tríptico informativo a repartir en los Ayuntamientos próximos o en Museos y oficinas de turismo de la Comunidad completarían la actuación que conllevaría la visita -en principio y hemos de pensar que siempre- de un público interesado, educado e instruido sobre el interés de lo observado. En *El Portalón* semejante

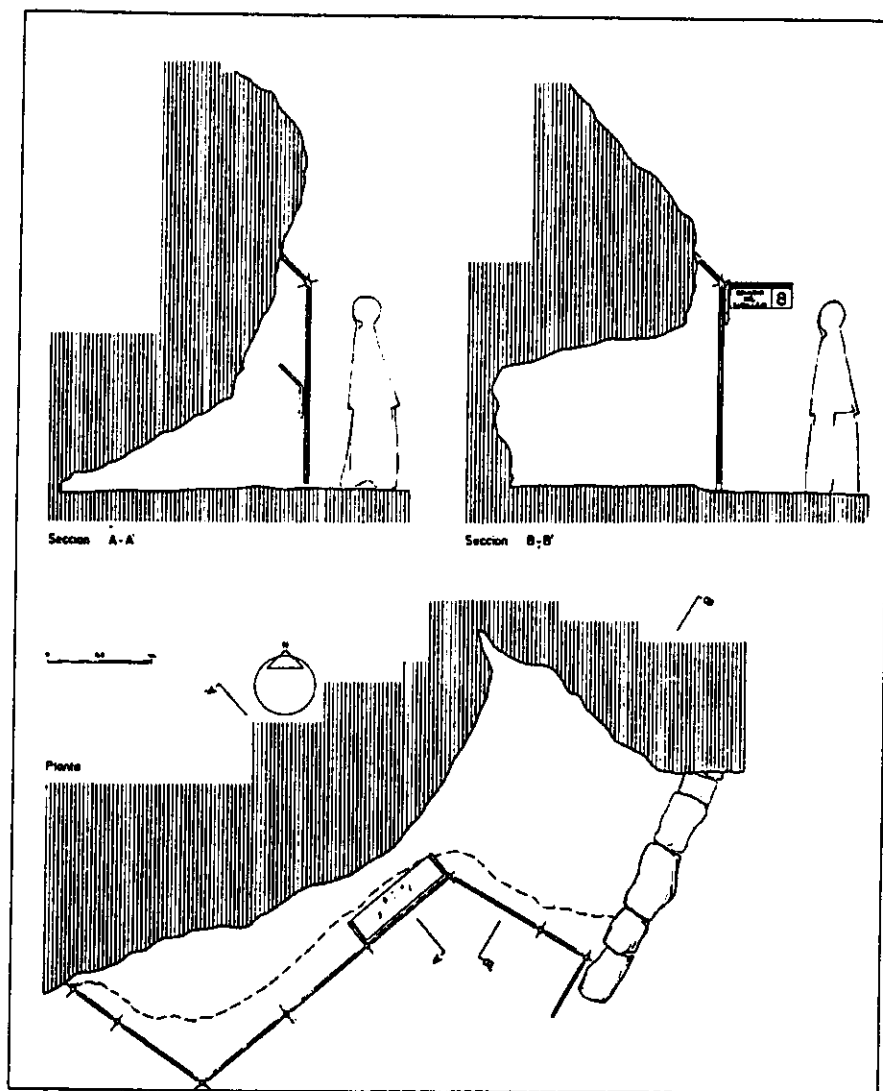


Fig. 12. Propuesta de cerramiento y adecuación del conjunto pintado del *Covacho del Cubillejo* (Valonsadero, Soria) según Gómez-Barrera, Jimeno Martínez, Fernández Moreno y Yusta Bonilla, susceptible de ser adaptada a cualquier estación de arte rupestre al aire libre.

actuación sería muy sencilla: limpieza del suelo actual del covacho y adecuación de su cerramiento, tal y como quedó dicho, e instalación del panel explicativo y, de incluirlo en los circuitos turísticos de la comunidad castellano-manchega, señalización en carreteras y redacción de los pertinentes textos divulgativos.

Al concluir nuestro primer acercamiento bibliográfico a *El Portalón* (Gómez-Barrera, 1993: 12) establecíamos unas perspectivas de futuro que abogaban por la necesidad de una pronta, precisa y exhaustiva investigación en torno al arte rupestre de la provincia de Guadalajara. Hasta ese momento se habían publicado, además del yacimiento que nos ocupa, los grabados paleolíticos de las cuevas de *Los Casares* y *La Hoz* (Cabré, 1934; Beltrán y Barandiarán, 1968; Barandiarán, 1973; Balbín y Alcolea, 1992); la pieza magdalenense de la *Cueva de Jarama II* (Jordá Pardo et alii, 1988-1989); las pinturas de facies levantina y esquemática de Rillo de Gallo (Balbín et alii, 1989a, 1989b y 1990); las supuestamente anegadas pinturas esquemáticas de Muriel (Ortego, 1979); y los grabados de la *Peña Escrita* (Cerdeño y García Huerta, 1983) así como breves referencias a los grabados de *Cueva del Robusto* y *La Lastra* (Moreré, 1983: 14 y 51 respectivamente) y la histórica cita de Cabré sobre los de Bañuelos, Miedes, Higes, Somolinos, Tordelrábano, Alcolea de las Peñas y Riba de Santiuste (1941: 318-320). Desde entonces los trabajos de Balbín Behrmann y Bueno Ramírez nos han aportado una síntesis sobre el arte postpaleolítico en Castilla-La Mancha (1994), con la incorporación del arte megalítico -tan próximo al arte esquemático- gracias a la presencia de grabados en el dolmen del *Portillo de las Cortes* y en los menhires próximos a él (Bueno et alii, 1994), confirmando además que la supuesta, y perdida, estela grabada de Aguilar de Anguita, publicada por el Marqués de Cerralbo en 1913, vendría a ser en realidad un ortostato decorado de algún monumento megalítico destruído. Y en esta línea de grandes aportaciones al mapa de arte prehistórico alcarreño, Alcolea González, Jiménez Sanz y Barroso Bermejo incorporaran los grabados rupestres esquemáticos de Rillo de Gallo (1994); Anciones, Cardito, Ramírez y Etzel (1993) las pinturas esquemáticas de *La Cueva del Barranco del Reloje* y Alcolea González, Bunes Ibarra, García Valero, Gómez Hernanz y Jiménez Sanz las de la *Cueva del Arroyo de la Vega* (1993). El descubrimiento de arte mueble paleolítico en *La Hoz* (placas decoradas dadas a conocer por Balbín, Alcolea y Naimi en el **1º Congreso de Arqueología Peninsular**, 1995) es, sin duda, la última gran noticia.

El avance en los últimos años es más que notable y con la esperanza de nuevos descubrimientos, la recuperación de las pinturas de Muriel y el estudio de las evidencias grabadas de Cabré deberá llegar una síntesis de conjunto, su protección y su conveniente divulgación. A tan interesante tarea esperamos seguir contribuyendo del modo y manera a como se ha hecho en el presente trabajo.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, P. (1967): *Representaciones de ídolos en la pintura rupestre esquemática española*, **Trabajos de Prehistoria**, XXIV.
- (1968): **La pintura rupestre esquemática en España**, Salamanca.
- AGUILERA Y GAMBOA, E. (1913): *Les fouilles d'Aguilar d'Anguita. Nécropole Celtiberique. Stèle à gravures*, **Révue des études anciennes**, LXIV, n° 4, p. 437-439.
- ALCOLEA GONZALEZ, J.J.; BUNES IBARRA, F. de; GARCIA VALERO, M.A.; GOMEZ HERNANZ, J. Y JIMENEZ SANZ, P. (1993): *Las pinturas rupestres esquemáticas de la cueva del Arroyo de la Vega (Valdepeñas de la Sierra)*, **Wad-al-Hayara**, 20, p. 85-108.
- ALCOLEA GONZALEZ, J.J.; JIMENEZ SANZ, P. J. y BARROSO BERMEJO, R. (1994): *Los grabados rupestres esquemáticos de Rillo de Gallo (Molina de Aragón, Guadalajara)*, en **La Edad del Bronce en Castilla-La Mancha**, Actas del Simposio, 1990, Dip. Provincial de Toledo, Toledo, p. 375-387.
- ALMAGRO GORBEA, M° J. (1973): **Los ídolos del Bronce I Hispano**, Bibliotheca Praehistorica Hispana, XII, Madrid.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1994): *El arte levantino o el "trasiego" cronológico de un arte prehistórico*, **Pyrenne**, 25, p. 51-70.
- ANCIONES, R.; CARDITO, L. M.; RAMIREZ, I. y ETZEL, E. (1993): *Pinturas esquemáticas en la Cueva del Barranco del Reloje (Valverde de los Arroyos, Guadalajara)*, **Wad-al-Hayara**, 20, p. 109-125.
- BALBIN BEHRMANN, R. y ALCOLEA GONZALEZ, J.J. (1992): *La grotte de los Casares et l'art paléolithique de la Meseta Espagnole*, **L' Anthropologie**, t. 96, n° 2-3, p. 397-452.
- BALBIN BEHRMANN, R.; ALCOLEA GONZALEZ, J.J. y CRUZ NAIMI, L.A. (1995): *Las placas decoradas de la Cueva de La Hoz (Sta. María del Espino, Guadalajara): un ejemplo de arte mobiliario paleolítico en la Meseta Castellana*, **1º Congreso de Arqueología Peninsular**, Actas VII, Trabalhos de Antropologia e Etnologia, vol. 35 (3), p. 49-63.
- BALBIN BEHRMANN, R. y BUENO RAMIREZ, P. (1994): *Arte postpaleolítico en Castilla-La Mancha*, en **La Edad del Bronce en Castilla-La Mancha**, Actas del Simposio, 1990, Dip. Provincial de Toledo, Toledo, p. 87-109.
- BALBIN, R. de; BUENO, P.; JIMENEZ, P.; ALCOLEA, J.; FERNANDEEZ, J.A.; PINO, E. y REDONDO, J.C. (1989a): *El yacimiento de Rillo de Gallo (Guadalajara)*, **Wad-al-Hayara**, 16, p. 31-73.
- (1989b): *El abrigo rupestre del Llano, Rillo de Gallo. Molina de Aragón*, **XIX Congreso Nacional de Arqueología**, vol. II, p. 179-194.
- (1990): *Arte rupestre levantino en Guadalajara*, **Revista de Arqueología**, 106, p. 16-24.
- BAQUEDANO BELTRAN, Mª. J. (1991): *Juan Cabré Aguiló. Una vida dedicada a la arqueología*, **Revista de Arqueología**, 119, p. 46-51.

- BARANDIARAN, I. (1973): *La Cueva de Los Casares*, E.A.E., núm. 76. Madrid.
- BECARES PEREZ, J. (1990): *Uniformidad conceptual en los ídolos del Calcolítico peninsular*, *Zephyrvs*, XLIII, p. 87-94.
- BELTRAN, A. (1987-1988): *La conservación del arte rupestre*, **Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense**, 13, p. 61-81.
- BELTRAN, A. y BARANDIARAN, I. (1968): *Avance al estudio de las cuevas paleolíticas de la Hoz y de los Casares (Guadalajara)*, E.A.E., núm. 6, Madrid.
- BRUNET, J.; DANGAS, I.; VIDAL, P. y VOUVE, J. (1990): **La conservation de l'art des cavernes et des abris**, Dossier d' études de la SFIIC, París.
- BUENO, P.; BALBIN, R.; ALCOLEA, J.J.; BARROSO, R. M^a.; JIMENEZ, P.J. y CRUZ, A. (1994): *Hallazgos de arte megalítico en la provincia de Guadalajara; Portillo de Las Cortes (Aguilar de Anguita)*, *Wad-al-Hayara*, 21, p. 9-27.
- CABALLERO KLINK, A. (1983): **La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) y su contexto arqueológico**, *Estudios y Monografías*, 9, Museo de Ciudad Real, Ciudad Real.
- CABRE, J. (1934): *Las cuevas de los Casares y de la Hoz*, *A.E.A. y Arq.*, núm. 30, p. 225-254.
- (1941): *Pinturas y grabados rupestres, esquemáticos, de las provincias de Segovia y Soria*, *A.E.A.*, XLIII, p. 316-344.
- CASANOVA I ROMEU, A. y ALONSO TEJADA, A. (1984): *Problemática en torno a la conservación del arte rupestre en abrigos*, **Congreso de Historia de Albacete**, vol. I, p. 67-76.
- CERDEÑO, M^a. L. y GARCIA HUERTA, R. (1983): *Noticia preliminar de los grabados de la Peña escrita (Canales de Molina, Guadalajara)*, *Zephyrvs*, XXXVI, p. 179-186.
- GOMEZ-BARRERA, J.A. (1982): **La pintura rupestre esquemática en la Altimeseta Soriana**, Excmo. Ayuntamiento, Soria.
- (1988): *D. Teógenes Ortego Frías y su aportación al estudio del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*, *Celtiberia*, 75, p. 47-77.
- (1992): **Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero**, Serie de Investigación del Museo Numantino, I, Caja Salamanca y Soria-Junta de Castilla y León.
- (1993): **Arte rupestre prehistórico en la Meseta Castellano-Leonesa**, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- (1993): *Las pinturas rupestres de Villacadima (Guadalajara)*, **Revista de Arqueología**, 146, p. 6-13.
- GOMEZ-BARRERA, J.A.; JIMENO MARTINEZ, A.; FERNANDEZ MORENO, J.J. y YUSTA BONILLA, J.F. (1992): *Propuesta del Monte Valonsadero como parque arqueológico*, **2º Symposium de Arqueología Soriana**, vol. II, p. 1145-1166.
- JORDA PARDO, J.F.; GARCIA VALERO, M.A.; ADAN ALVAREZ, G. Y SANCHEZ CHILLON, B. (1988-1989): *Una nueva pieza de arte mueble magdalenense: el glotón de la Cueva de Jarama II (Valdesotos, Guadalajara)*, *Ars Præhistorica*, t. VII-VIII, p. 107-122.

LAIN, M.; LAVIN, A.C. y YAÑEZ, A. (1996): *Arqueología, difusión y educación*, **Revista de Arqueología**, 178, p. 6-7.

LUCAS, M^a. R. (1977): *Conservación del arte rupestre al aire libre*, **Cuadernos de Prehistoria y Arqueología**, 4, Universidad Autónoma de Madrid, p. 1-12.

-- (1981): *Posibilidades de conservar el arte rupestre postpaleolítico*, **Altamira Symposium**, Madrid, p. 695-702.

MORERE, N. (1983): **Carta arqueológica de la región seguntina**, Guadalajara.

ORTEGO FRIAS, T. (1961): *Nuevos grupos de arte rupestre en la zona oriental de la Altimeseta Castellana*, en **V Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas (Hamburgo, 1958)**, Berlín, p. 622-625.

-- (1963): *Las pinturas rupestres de El Portalón en el término de Villacadima (Guadalajara)*, **Ampurias**, XXV, p. 91-104.

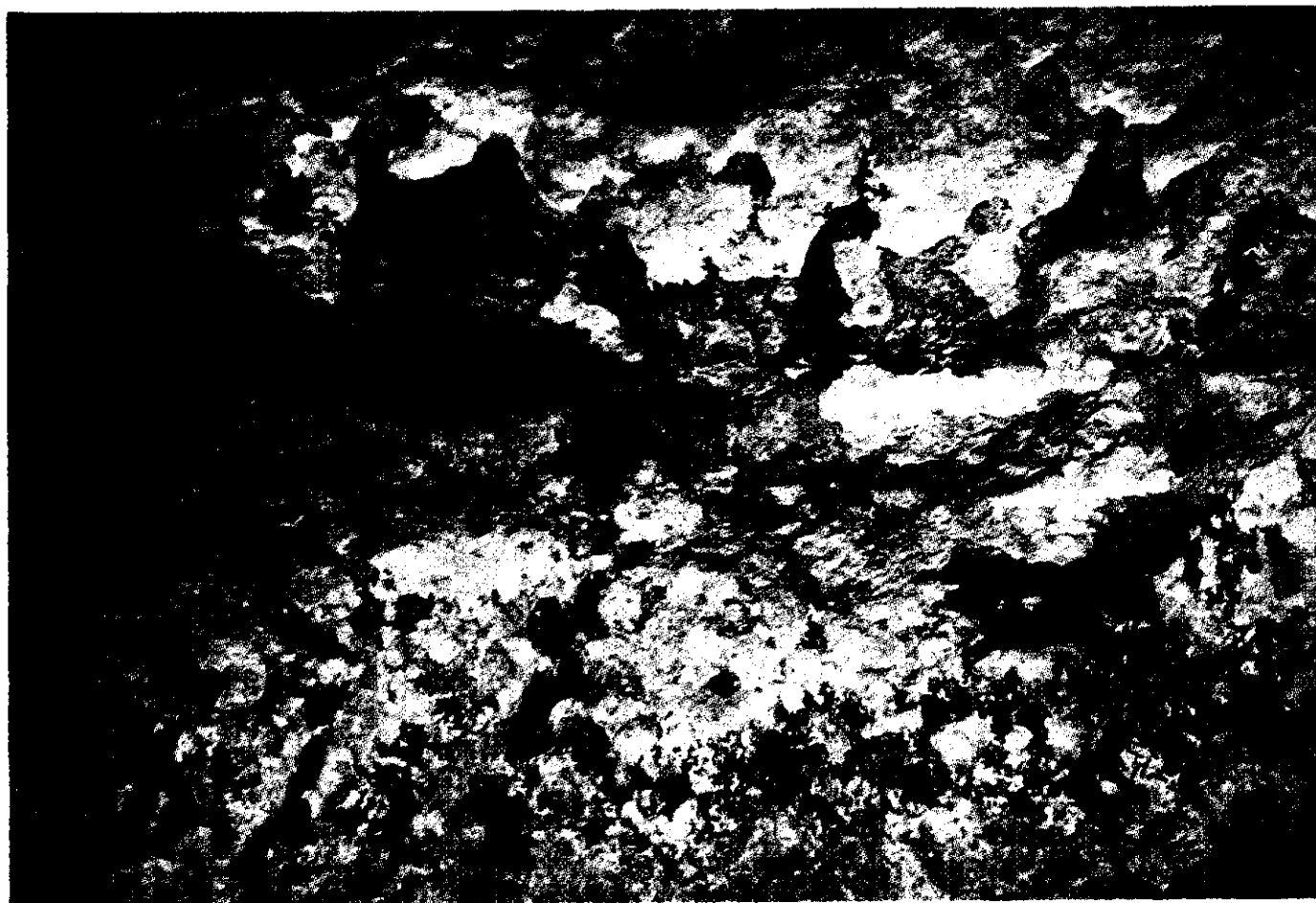
-- (1979): *Un nuevo grupo de pinturas rupestres en el término de Muriel (Guadalajara)*, **XV Congreso Nacional de Arqueología**, p. 429-438.

-- (1982): *Don Juan Cabré Aguiló. Recuerdo y Homenaje*, **Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología**, 16, p. 3-10.

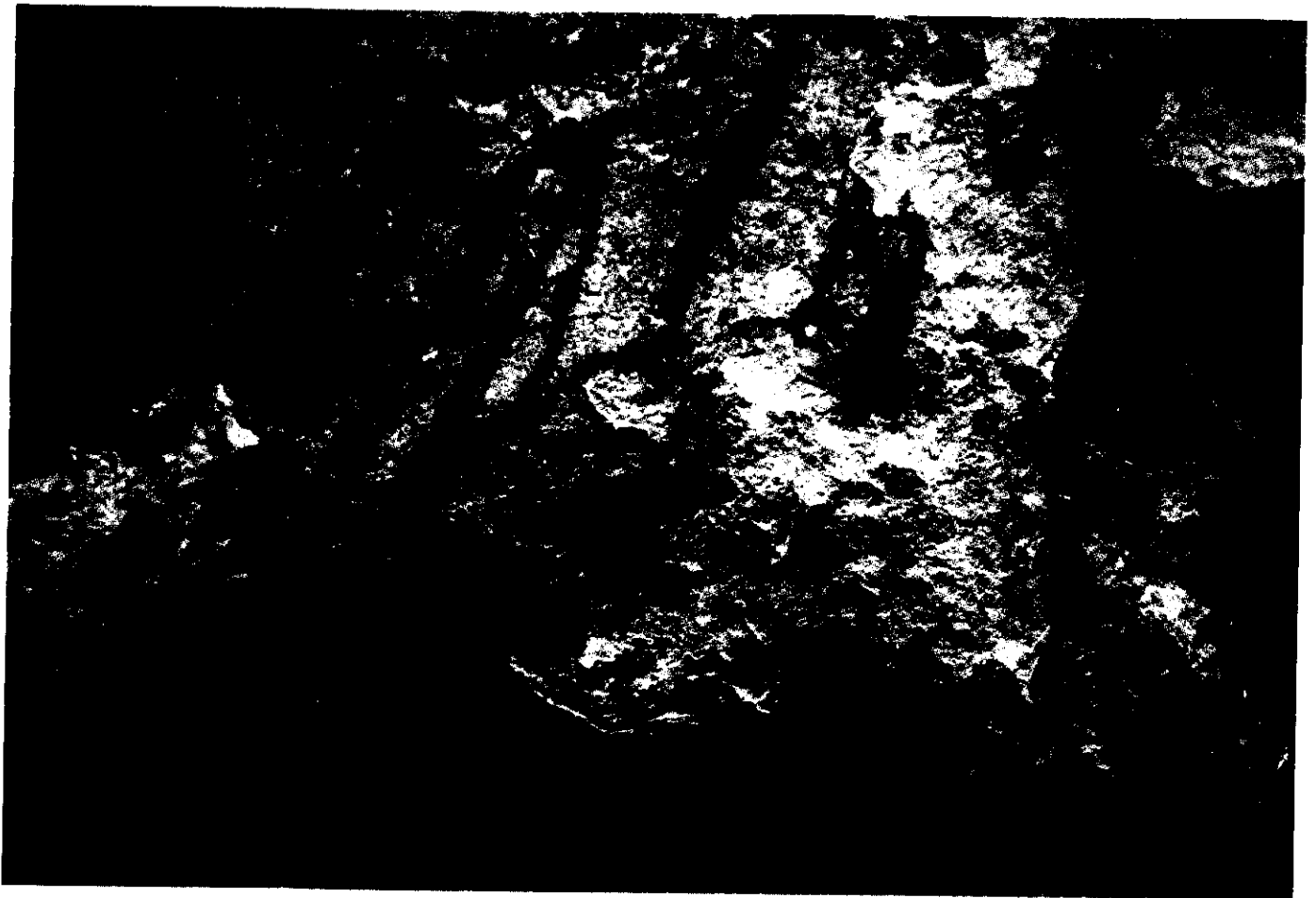
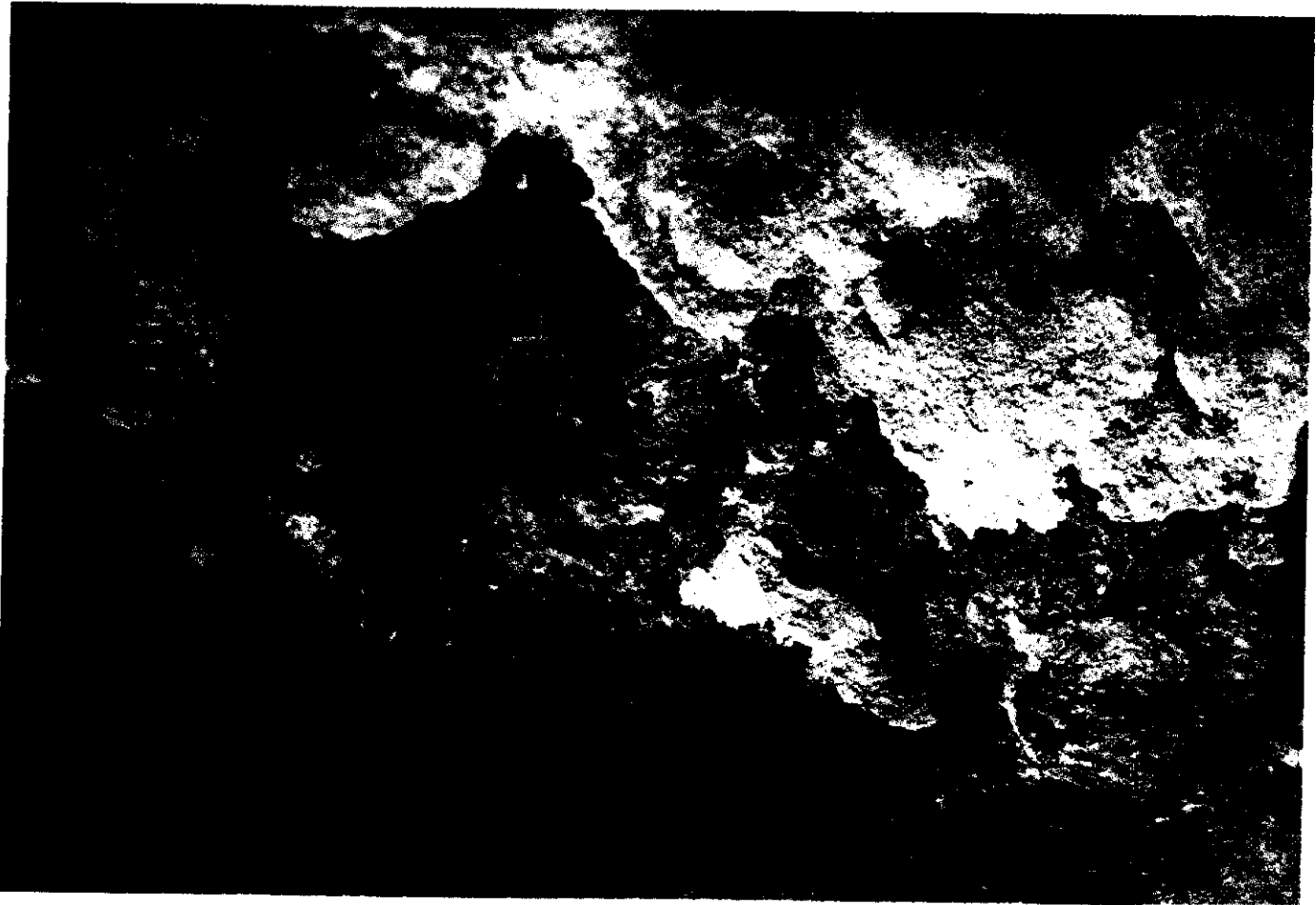
RIPOLL PERELLO, E. (1994): **El Abate Henri Breuil (1877-1961)**, UNED, Madrid.

SEBASTIAN CAUDET, A. y GOMEZ-BARRERA, J.A. (e.p.): *Nuevas pinturas esquemáticas en Guadalajara: El Covacho del Ocejón I, Wad-al-Hayara*.

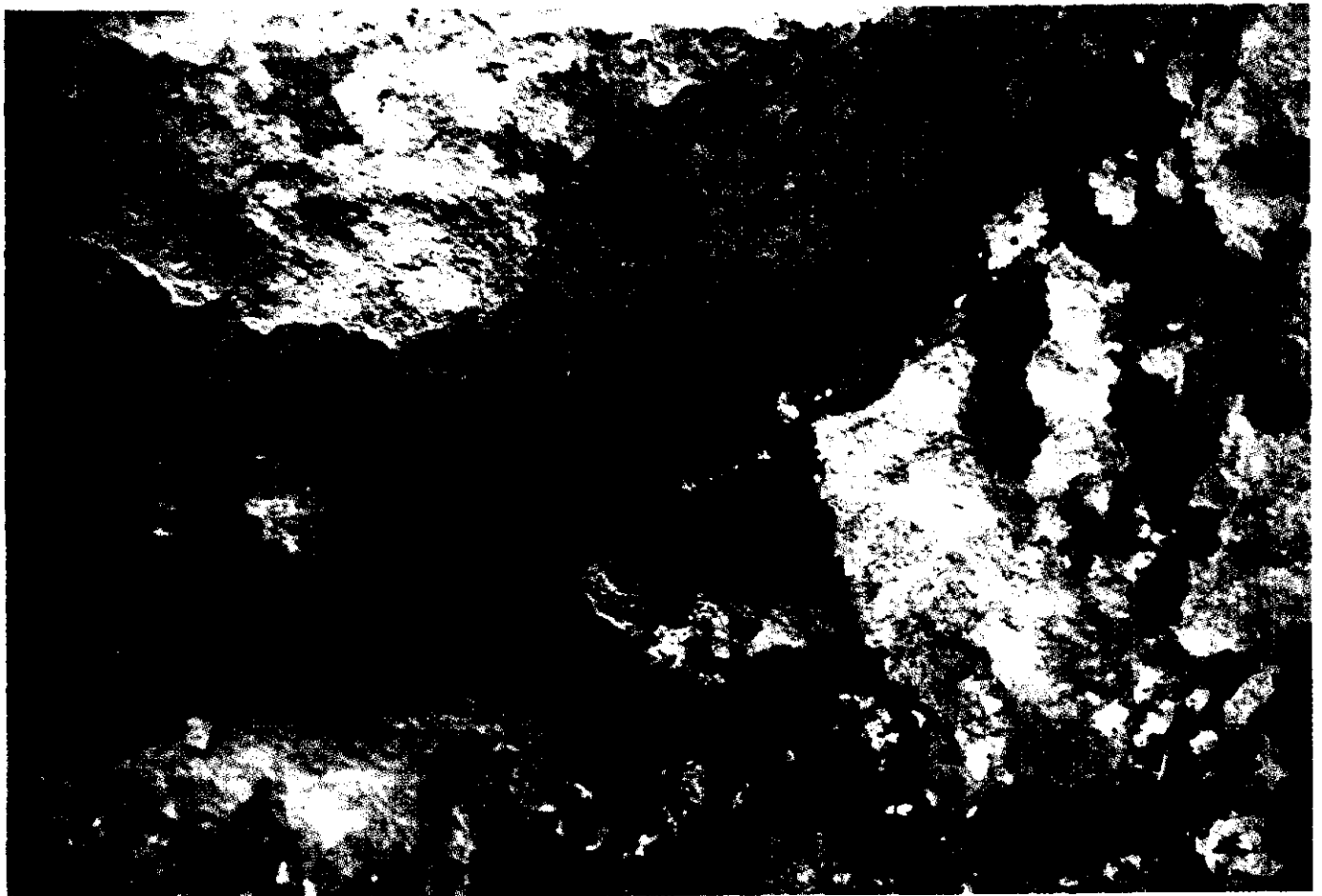
YAGÜE HOYAL, P.L. (1990): **Estudio del estado de conservación de las pinturas rupestres del Monte Valonsadero (Soria) y proyecto para su restauración**, Trabajo realizado por encargo de la Consejería de Cultura y Bienestar Social de la Junta de Castilla y León, Madrid.



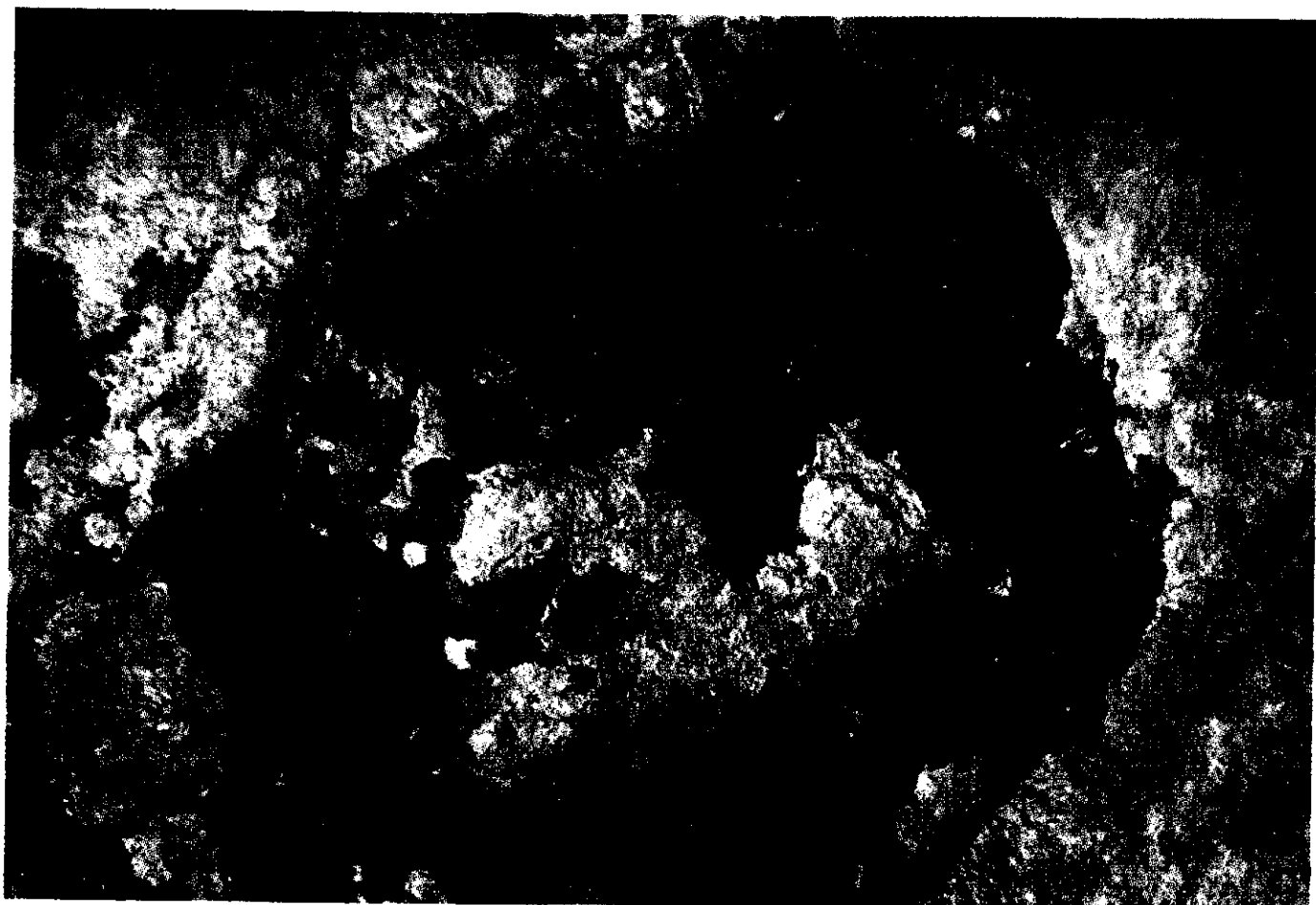
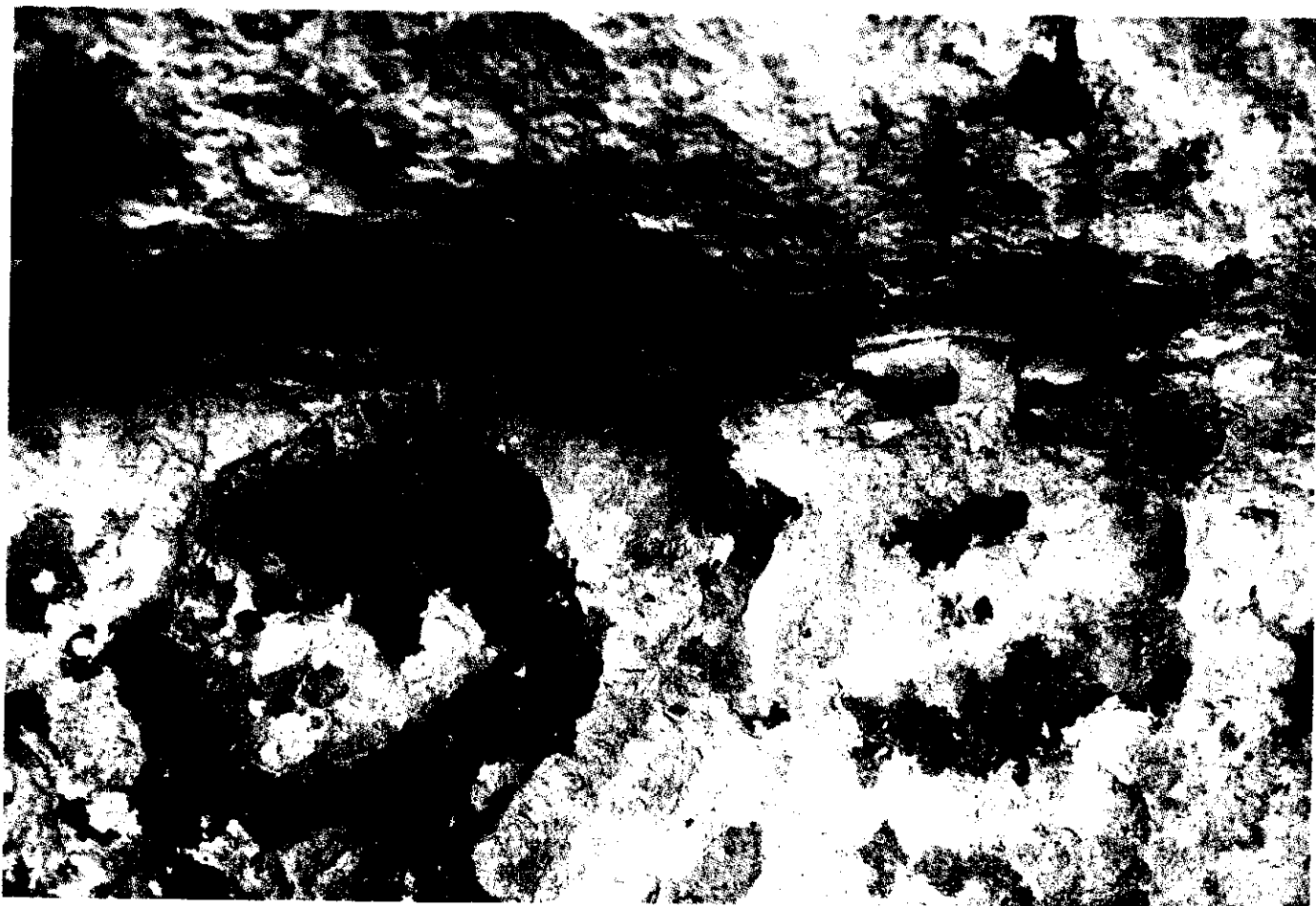
Lám. I: Terrazas y cerramiento de *El Portalón* (arriba) y desarrollo gráfico del panel central (abajo).



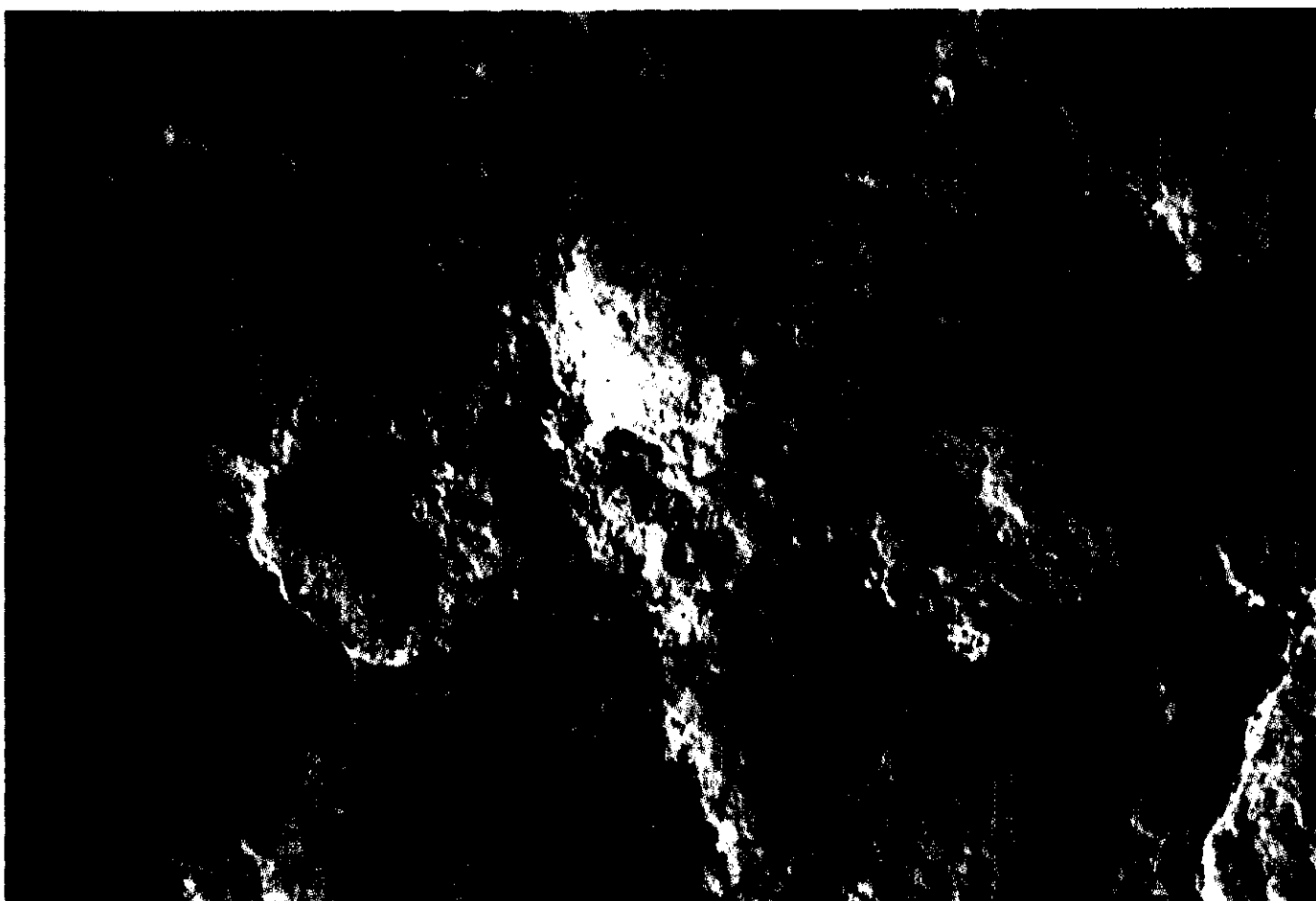
Lám. II: Dos detalles de los motivos del panel central o principal: figura antropomórfica (arriba) y barras que le preceden (abajo).



Lám. III: Continuación, hacia la derecha, del panel central y detalle (abajo) del supuesto cuadrúpedo naturalista.



Lám. IV: Fotografías directas del *geométrico antropoide* de Ortego.



Lám. V: Desarrollo completo del panel pictórico del bitriangular (arriba) y detalle de éste y de las puntuaciones inferiores (abajo).