

EL SANTUARIO RUPESTRE DEL SOLAPO DEL ÁGUILA (VILLASECA, SEGOVIA) Y EL BARRANCO SAGRADO DEL DURATÓN

M.^a Rosario Lucas Pellicer

El abrigo del Solapo (o solapa del Aguila), como se ha comentado en otras ocasiones, contiene el conjunto de pinturas esquemáticas más importante del núcleo rupestre del Duratón. En el emplazamiento (margen derecha del río, 41° 18' 50" lat. N. y 0° 11' long. W.), frente a las ruinas del Monasterio de la Hoz, concurren una serie de circunstancias que, por sí mismas y en relación con el propio cañón, determinan la selección del lugar como soporte de un mensaje mnemónico o conmemorativo cuyo significado convierte al solapo en un lugar sagrado al aire libre¹.

Estas concurrencias ambientales y determinantes son las siguientes (fig. 1):

— Altura: superior a 50 m. sobre el cauce del río². Es el lugar más alto de lo computados.

— Orientación: Al sol naciente (120° Este)

— Monumentalidad: 41 m. de planta; 10 m. de profundidad; 15 m. de altura.

— Visibilidad: Domina el vasto panorama de planicies y vertientes de este tramo del río. Además el solapo emerge en el horizonte, apareciendo u ocultándose, según la dirección del curso meandriforme del río³.

— Amplitud: La terraza natural forma una plataforma escalonada convertida en el centro en rampa violenta y deslizante con huellas intensas de fricción.

— Cazoletas: En la plataforma y en la pared, numerosas concavidades a modo de nichos u hornacinas y múltiples huequillos producidos por los elementos ferruginosos de la caliza.

— Dificil acceso: Practicable únicamente por un estrecho alero conectado al extremo Sur de la terraza, tras ascender verticalmente desde la ribera.

— Escalera artificial de toscas piedras a modo de peldaños que facilitan y guían la subida al abrigo.

A la relevancia de estos factores, aunados a la corriente del agua y al impresionante paisaje⁴ originado por el encajonamiento del río, hay que sumar las dimensiones inherentes a la *organización lineal* del conjunto pictórico y a la *función semiótica* del contenido dominado por el astro solar⁵.

Aunque la pérdida de información (ciertos grupos y motivos apenas visibles o muy mutilados) merma la «lectura», lo conservado permite reconstruir la sistemática del trazado y la secuencia unitaria del conjunto.

¹ M.^a R. LUCAS, «Pinturas rupestres del Solapo del Aguila». *Trab. de Preh.* vol. 28, Madrid 1971, págs. 119-152 (varía ligeramente la referencia a grupos); ID, «Aproximación al conocimiento de las estaciones rupestres y de la pintura esquemática en el Barranco del Duratón (Segovia)», en *Altamira Symposium*, Madrid, 1981, p. 505-526. Contiene la bibliografía anterior.

² El nivel del pantano condiciona la inundación de las margenes y empaña el cauce original.

³ Sin apenas referencias ni guías localizamos el abrigo impresionados por su espejismo visual.

⁴ Referencias literarias sobre el sentimiento anímico del Barranco en distintos personajes que lo frecuentaron: M.^a S. MARTÍN POSTIGO, *San Frutos del Duraton, Historia de un Priorato Benedictino* Segovia, 1970; A. LINAGE, «En torno a la Sepúlveda de Fray Justo», en *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel*, Silos, 1976, T. I (sep.).

⁵ Este signo se reiteró en diversas modalidades (rayos tangentes, disociados...) aprovechando o no los orificios naturales (4 a 7 cm.) como disco central relleno o libre de color. Más adelante se argumenta la identificación.

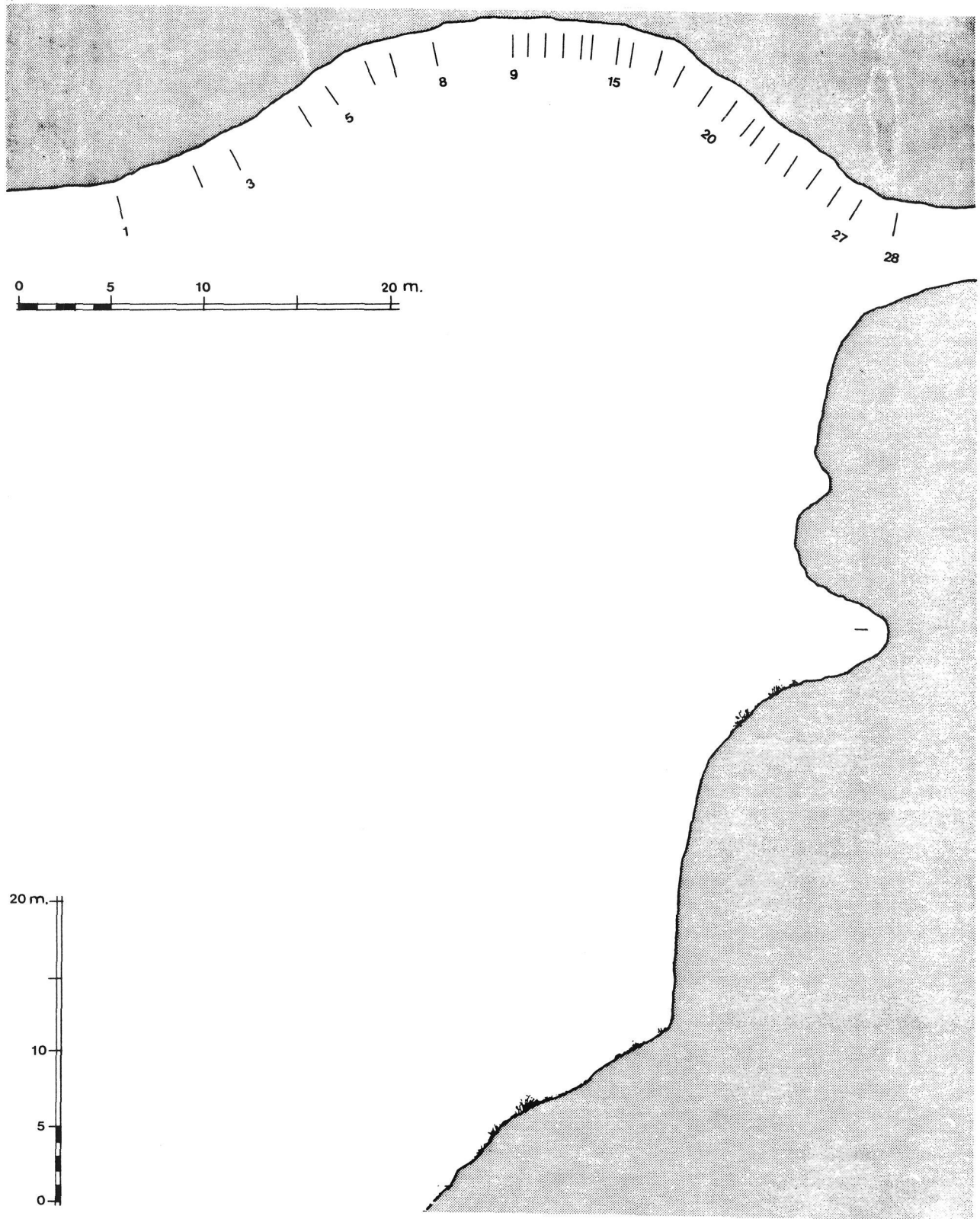


Fig. 1: Planta y sección del Abrigo del Solapo del Aguila.

La observación minuciosa de los distintos segmentos y del orden compositivo (análisis que, obviamente, no se reseña en detalle) llevan al convencimiento de que la armonía de las agrupaciones está guiada por una lógica mental calculada de acuerdo a una secuencia rígida. Las consideraciones que argumentan esta mentalización previa y unitaria son:

1) El conjunto se concibió *sincrónicamente*. Las diferencias cromáticas son accidentales y las dudas sobre repintes o mayor intensidad del rojo en algunas figuras son irrelevantes y no afectan al funcionamiento unitario del conjunto.

2) *Alineación* homogénea y encadenada a la altura del espectador y, en su momento, del artista. Las pinturas se extienden hasta rebasar la pared del abrigo en el extremo más septentrional, el más angosto de suelo. La altura excepcional -3, 40 m. del grupo primero, el más próximo a la entrada, es intencionada⁶ y la equidistancia de los siguientes ratifica la existencia de un orden deliberado y canónico, máxime si se relaciona con el significado religioso que aquí se analiza.

3) Las agrupaciones se aíslan en pequeños conjuntos dejando espacios intergrupales libres de pintura.

4) La ubicación total o parcial de las agrupaciones tiende a enmarcarse entre las grietas o en el interior de los senos rupestres.

5) Esta *incorporación del microrrelieve* se expresa formalmente al aprovechar como disco del signo esteliforme (al menos en trece ocasiones) las diminutas oquedades del lienzo rocoso.

6) La proximidad de los dibujos y la distribución espacial configuran auténticas y *organizadas escenas*, remarcadas además por una *puntuación* al final o al principio del grupo. Este punto rojo se repite, ocasionalmente, para indicar el nexo entre figuras contiguas.

No cabe duda que el artista, antes de plasmar la pintura, estudió minuciosamente la continuidad de las escenas y su interrelación con el soporte rocoso y la intención del mensaje. Baste decir que la composición general se divide en dos sectores mediante el trazado, hacia el centro, de dos grandes cuadrúpedos contrapuestos (¿bóvidos?). El panel de la derecha es más denso y, mediatizado por el efecto del relieve y el orden, rebasa el límite estricto del abrigo. A pesar de que existían tramos libres en el sector izquierdo,

de la posibilidad de colocar los grupos en alturas diferentes o de no respetar distancias, el autor siguió la alineación previa y colocó los dos últimos grupos en una zona desprovista ya de la visera y menguada de suelo (prácticamente inexistente debajo del grupo final).

Aproximación a los significantes religiosos

La organización gráfica y espacial convierte a los «pictogramas» en una ilustración continua como si se tratara de modernas viñetas, comprometiendo en el significado tanto los significantes (dibujos) como la secuencia.

La clave semiótica y semántica de los grupos se clarifica precisamente por esta sintaxis y por el modo de colocar, reiterar y asociar unos pocos signos cuyo realismo intelectual, aun dentro de la ambigüedad y de las múltiples referencias, es bastante obvio cuando se analizan como un todo dibujos, grupos, soporte y ambiente exterior. Tal y como deduzco de la interpretación, adelanto que trazado y lectura se corresponden con la sucesión encadenada de izquierda a derecha, es decir, a partir de la entrada. Siguiendo este orden, los dibujos que para la comprensión religiosa se juzgan más relevantes son:

a) El mencionado signo *esteliforme*⁷ o con más propiedad soliforme ya que se trata auténticamente del sol (fig. 2). Unicidad, ubicación y asociación (además de la altura y orientación del abrigo) demuestran que se representó el atardecer y el curso de su trayectoria cenital (arriba o abajo de las composiciones).

b) *Ramiforme*. Adopta numerosas variantes, pero la simpleza de algunos dibujos (tipo abeto) y los signos satélites y complementarios llevan a la seguridad de que un mínimo de 12 representaciones evocan el concepto lato de la *vegetación*. El grupo 8 (fig. 4) reitera la imagen de un individuo encaramado en un árbol cargado de frutos (puntos).

La trascendencia del gesto sagrado, ascensional y no económico, se deduce por contraste semiótico con el signo c).

c) *Escaliforme*. Numericamente es escaso (6 veces) y se asocia, casi en exclusiva, con el motivo esteliforme en el sector de la izquierda, tanto en posición horizontal como vertical (fig. 2). Su identificación real con una escalera es verosímil si se consideran

⁶ Para realizar el calco tuvimos que subir hasta el abrigo una escalera. El artista hubo de utilizar algún artilugio que facilitara la ejecución.

⁷ Se sigue en la denominación la nomenclatura de P. ACOSTA, *La pinatura rupestre en España*. Salamanca, 1968.

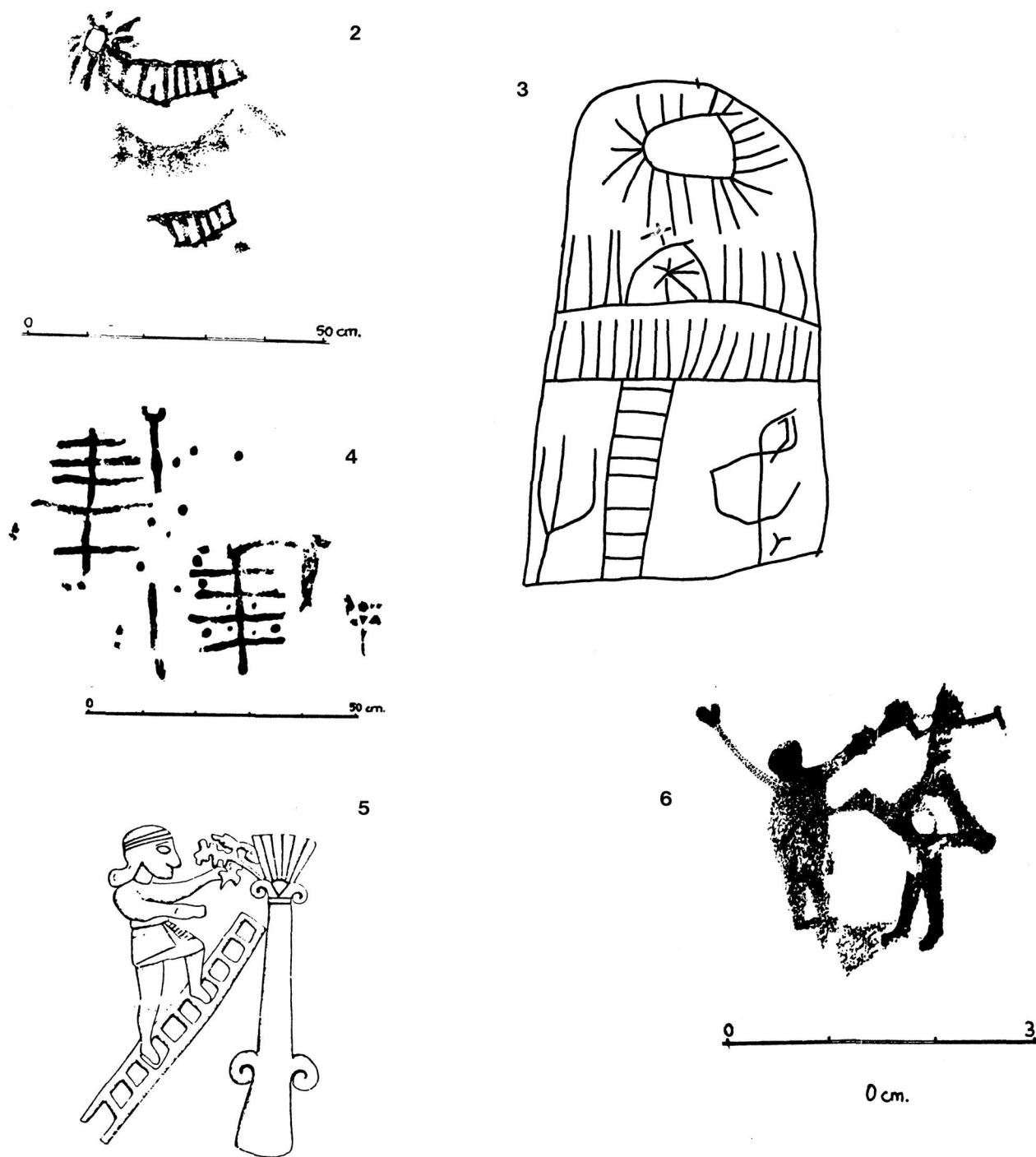


Fig. 2: Conjunción sol/escalera. Solapo del Aguila. Grupo 5.

Fig. 3: Dibujo de la decoración de la Estela ligur de Triora (Sol, escalera y esquema vegetal y humano, entre otros signos).

Fig. 4: Árboles con frutos y hombres en las ramas. Solapo del Aguila. Grupo 8.

Fig. 5: Decoración de un ortostato de Tell-Halaf.

Fig. 6: Escena de lucha. Solapo del Aguila. Grupo 10.

las mutaciones escaleriforme/esteliforme/ramiforme, el sentido global de las escenas y el hecho, no despreciable, de la altura del abrigo y la construcción de una escalera en la vertiente.

La prueba de que estos tres motivos son convencionales y trascendentes, rebasando la mera realidad formal de los dibujos, se halla en su costatada reiteración en otros abrigos de arte esquemático peninsular, muy especialmente en el núcleo de las Batuecas⁸, así como en materiales muebles. Estas representaciones, valoradas en su día⁹, han sido remarcadas recientemente por P. Acosta¹⁰ en cerámicas y otros objetos, a partir del Neolítico Medio (sobre todo esteliformes y ramiformes, frecuentemente asociados). Aparecen así mismo en contextos, materiales y técnicas muy diversos, tanto en el Oriente Asiático como en el Egeo y en toda Europa, demostrando que aisladamente o en conjunto, las imágenes están cargadas de sentido religioso¹¹. Más que de un difusionismo (fig. 3) se trata de unas constantes en el modo de simbolizar conceptos que nacen con la economía agrícola y

se mostraron universalmente eficaces en el significado intelectual y místico. La imagen del s. X. a. C. representada en la fig. 5 es una muestra bien elocuente, elegida como permutación de valores, para demostrar que la escalera, un objeto mundano, se sacraliza por su utilización como medio para acceder a la potencia suprema. En este caso representada como árbol divino trasmudado en columna sagrada¹².

Aunque se tenga una noción muy escasa de fenomenología religiosa sobran argumentos para identificar, por comparación y contraste, los mencionados signos del Solapo del Aguila como el astro celeste y la vegetación, mientras la escalera simboliza (al igual que el hombre subido a un árbol) la *idea ascensional* (por inversión el descenso) referido, en el panel de la izquierda, a dos esferas complementarias en versiones equivalentes:

- 1) En el plano *ouránico*: sol/escalera.
- 2) En el plano *telúrico*: vegetación/hombre.

Complementando la intención de estas figuraciones, el sector de la derecha prodiga imágenes y actos humanos. La identidad humana, salvo excepción, no ofrece dudas a pesar de las modalidades estilísticas (signos filiformes, esquemas más o menos complejos y tendencia a un ingenuo realismo). Tamaño, accesorios y disposición remarcen e informan cuanto al espectador de su tiempo *importaba saber*. Nuestros ojos, sin embargo, sólo son capaces de reconocer aquello que nos es más familiar, en consecuencia, únicamente a nivel muy general accedemos a la «gnosis» de los conjuntos.

En el sector de la derecha interesa destacar:

a) El grupo nº 10 compuesto por un personaje de cuerpo informe junto a dos hombrecillos de menor tamaño (sobre los hombros de uno se apoya el otro). Los objetos que portan especifican la acción: aúnan sus fuerzas para atacar a un ser gigantesco y monstruoso (fig. 6).

b) El grupo 20 (fig. 7) muestra arriba la asociación esteliforme/ramiforme. Debajo, bastante mutilada, una pareja (hombre con tocado corniforme/mujer con tocado horizontal tipo «montera») une sus manos. El individuo masculino lleva en la mano izquierda un instrumento de largo mango paralelo al miembro viril. Dos ramiformes separados por un punto y otros dibujos, hoy ilegibles, configuraron el grupo.

La idea mental de la escena es comprensible por comparación con agrupaciones similares en otros

⁸ Para mayor información: mapas con distribución espacial de los motivos en P. ACOSTA, op. cit., nota 7. Las composiciones ilustradas en H. BREUIL, *Les peintures schématiques de la Péninsule Iberique*, Lagny, 1933-35, (4 vols.). Esteliformes y ramiformes, por ejemplo, en la Cueva del Cristo (vol. I. lám. XXI); en el Zarzalón (lám. XIX y XX); escaleriformes en Buitres de Peñalsordo (vol. II. XV). Un hombre subido a un árbol en el abrigo soriano del Prado: T. ORTEGO, «Un nuevo abrigo de pinturas rupestres en el territorio de Soria. La cueva del "Prado de Santa María"», *Cong. Nac. Arq.*, nº VII, Barcelona, 1962, págs. 140-197. Estos signos también en el Abrigo del Ganado: M. MALLO y M. PÉREZ, «Pinturas rupestres esquemáticas en Fresnedo de Teverga (Asturias)», *Zephyrus*, nº XXII, 1970-71, págs. 106-108.

⁹ Tesis doctoral Inédita.

¹⁰ P. ACOSTA, «El arte arupestre esquemático: Problemas de cronología preliminares», en *Scripta Praehistorica. Francisco Jorda Oplata*, Salamanca, 1984, págs. 31-61.

¹¹ Imágenes que aparecen ya en cilindros sellos y otros materiales sumerios y se repiten con diferentes valencias iconográficas hasta entrado el primer milenio. Como muestrario bibliográfico baste citar: H. DANTHINE, *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie Occidentale Ancienne*, Paris, 1937 (Estudio no superado en conjunto); J. BOARDMAN, *The Diktean Cave Iron Age in Crete*, Oxford, 1961; M. O. ACANFORA, «Singolare figurazione su pietra scoperta a Triora (Liguria)», *Studi di Arch. e Storia dell'Arte Antica* (Homenaje a A. Calderini y R. Paribeni), Milán, vol. III, 1956, págs. 115-127; E. ANATI, «Magourata Cave. Bulgaria», *Boll. del C. Canumio di Stdi Preh.*, vol. VI, 1971, págs. 83-107. *Symp. Intern. sur les Religions de la Préhistoire*, Valcamónica, 1972.

¹² Y. SHILOH, *The proto-aeolic chapel and Israelite Ashlar Masonery*, Univ. de Jerusalén, 1979, fig. 16.



Fig. 7: Arbol/sol y pareja humana. Solapo del Aguila. Grupo 20.
 Fig. 8: Arbol/sol y animales cuadrúpedos. Solapo del Aguila. Grupo 21.
 Fig. 9: Cortejo con oficiante y víctimas. Solapo del Aguila. Grupo 27.

conjuntos rupestres. Las parejas humanas, muy numerosas¹³, fueron interpretadas por el Abate Breuil como ceremonias matrimoniales¹⁴, hipótesis aquí remarcada por la relación falo/objeto enmangado (en este caso necesariamente agrícola) y por la asociación vegetal/sol. Asociación que se repite idéntica en el grupo contiguo (fig. 8) superpuesta a pequeños cuadrúpedos (ovicápridos y un suido).

c) El penúltimo grupo de la serie, muy complejo y bastante perdido (fig. 9) consta de una serie de figuras humanas que, en la parte alta, ejecutan una danza (mujeres de falda larga y cuerpo sinuoso y basculante). Más abajo, en el centro de la composición, sobresale la enorme figura de un individuo itifálico metamorfoseado en animal: máscara de dos cuernos con grueso punto central (tricornes), cola y patas animales que van marcando su huella. Sujeta por los cuernos una cabra diminuta y con la mano derecha enarbolaba una especie de pértiga entramada y con remate corniforme de la que cuelgan motivos de difícil comprensión (uno parece un esquema humano; el otro a modo de bolsa). Delante, una figura filiforme porta en alto una especie de vara, y el sol, situado en la parte inferior de la escena, encabeza este insólito cortejo que marcha hacia la izquierda y se cierra con un posible animal pendiente de una estructura. La realidad visual es la de una auténtica comitiva procesional en la que interviene como oficiante un individuo teromorfo portando los elementos necesarios para cualquier sacrificio.

Tanto esta escena como la a) exigen escasa explicación. La trasfiguración de los humanos encargados de dirigir o realizar los rituales es también un hecho universal. El arte rupestre español testimonia cumplidamente este tipo de metamorfosis y la categoría de los personajes, siempre de tamaño mayor que el resto del cortejo o de otras representaciones humanas¹⁵. La escena de lucha, menos frecuente, tampoco

¹³ M^a. R. LUCAS, «La mujer: símbolo de fecundidad en la España Prerromana», en *La Mujer en el Mundo Antiguo*, Madrid, 1986, págs. 345-380 (se recogen diversos ejemplos de parejas en arte esquemático y levantino).

¹⁴ Hipótesis compartida por P. ACOSTA (op. cit., nota 7, págs. 157-164).

¹⁵ El enmascarado se aproxima morfológicamente a los personajes corniformes de arte levantino: E. RIPOLL, *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*, Barcelona, 1963. L. DAMS, *Les peintures rupestres du Levant espagnol*, Paris, 1984 (síntesis final).

En arte esquemático: Vélez Blanco (H. BREUIL, op. cit., nota 7, vol. IV, lám. IX) y Puerto de Malas Cabras (ID, vol.

es única¹⁶. El sentido es similar a los combates entre seres de distinta naturaleza bien conocidos en contextos culturales diferentes a través de variados documentos. El complemento oral o escrito ratifica que se trata de acciones religiosas o acontecimientos míticos.

Explicado el carácter religioso de los motivos y su no pertenencia a actos ordinarios o meramente mundanos, es preciso hallar la estructura y el sistema específico en el que todas las escenas, sin excepción, resulten congruentes y lógicas. El método seguido se fundamenta en la fenomenología religiosa¹⁷ y los resultados no pueden ser más satisfactorios.

Principio Binario

Demostrada la identidad del motivo circular radiado con el sol (o sus beneficios) y el ramiforme simple con la vegetación (y sus connotaciones telúricas) tenemos ya dos configuraciones divinas ampliamente ratificadas en distintos sistemas religiosos. Como postulan Mircea Eliade y otros investigadores¹⁸ la idea de un ser celeste, Creador, Conservador y Fecundante, es prácticamente universal. Su morada está en lo alto (el cielo) y, en razón a la experiencia humana, se identifica con el sol (o la equivalencia simbólica de sus poderes). En las sociedades agrícolas que poseen una idea clara de los fundamentos de la concepción actúa como elemento masculino fecundador de la Tierra, principio femenino por excelencia materializado por la Vegetación o los frutos de la Naturaleza. La fertilidad biocósmica depende de la unión de ambas potencias llegando a considerar el

II, lám. XXXV). Es bastante frecuente este tipo de figuras en los grabados rupestres europeos (Valcamónica, Mont Bego, Escania...).

¹⁶ P. ACOSTA, op. cit., nota 7, págs. 172-173. También puede estar representada en la pintura asturiana del Abrigo del Ganado (M. MALLO y M. PÉREZ, op. cit., nota 8, fig. 16). En el Abrigo del Juego de la Chita, en este Barranco del Duratón, existe, con un estilo en apariencia muy reciente, un grupo idéntico o muy similar al del Solapo: dos hombrecillos combaten contra otro de doble tamaño.

¹⁷ Consideramos fundamentalmente en este sentido los estudios de: M. ELIADE, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid 1954; G. VAN DER LEEUW, *Fenomenología de la Religión*, Méjico, 1964; J. MARTÍN VELASCO, *Introducción a la Fenomenología de la Religión*, Madrid, 1978.

¹⁸ R. PETTAZZONI, *L'essere supremo nelle religioni primitive, l'onniscienza di Dio*. Roma, 1957. Además obras y referencias citadas en tratadistas nota 17.

elemento celeste como Esposo de la Gran Diosa de la Tierra.

De acuerdo a este fenómeno y a las modalidades de los motivos pintados en el abrigo del Aguila, reconocemos la articulación binaria expresada por el astro solar (Cielo) y el signo vegetal (Tierra). Estas referencias reiteradas individualmente o en conjunción revisten al singo ramiforme de la trascendencia que, en nuestra limitada capacidad, atribuímos al viejo concepto de «Arbol de la Vida». Cuanto representa como elemento sagrado es tremendamente complejo y no privativo de Mesopotamia o el Oriente. En la iconografía suele aparecer unido al agua y a diversos animales, además de al disco solar. En su representación más compleja (raíces, ramas, frutos...) evoca la imagen del Cosmos como fuente inagotable de la Vida y en su fecundación actúa como paredro el Sol, conformando la pareja primordial.

Este fenómeno, ciertamente antiguo, dá paso, según lugar geográfico, evolución cultural y momento histórico, a una serie de mitos, ritos, símbolos y leyendas en cuyos cimientos se revelan las raíces comunes a la experiencia agrícola.

La ayuda para esclarecer y aquilatar el orden religioso en que se inserta viene formulada por las siguientes referencias:

Mediación Ascensional

La relación de la escalera y la altura con esta idea mental es ambigua, pero en este caso concreto la ambivalencia armoniza plenamente con el lugar que estudiamos. Por una parte, como símbolo de ruptura de nivel (traspasar el plano profano o de actividad ordinaria) la escalera y el emplazamiento del abrigo remarcan el hecho de sacralizar el espacio natural, conectado incluso con la presencia del tramo escalonado en la vertiente¹⁹. Por otra, así parece evidente en el grupo 1 del abrigo, la altura se considera la morada solar. La divinidad se hace asequible a hombres privilegiados o se salva la distancia por la eficacia del ritual. Esta ascensión está plasmada en innumerables ritos y mitos que utilizan entre otras mediaciones las

escaleras o la subida a determinados árboles (fig. 3-5). La unidad sol y escalera, tan enfatizada en el Aguila, tanto en posición vertical como horizontal, no puede ser gratuita y la evocación ascensional se refuerza también en los esquemas humanos subidos a los árboles, remarcando en las diferentes escenas el acceso a los principios divinos y, en el caso concreto del astro (por identidad de los contrarios) el descenso del sol (representado en el panel de la derecha en el plano inferior) (fig. 9).

Las necesidades de este acercamiento a la Tierra se comprende por los hechos narrados en otras escenas.

Unión Fecundante

La unión o hierogamia de los principios divinos engendra y regenera la fertilidad cósmica, esperanza de la vida humana. Esta unión de la pareja sagrada se expresa en los cultos y ritos agrarios a través de múltiples y variadas ceremonias que, por una parte, propician el descenso del principio celeste hasta la Tierra (sentido de los actos ya comentados); por otra, rememoran el acto primordial con el fin de promover y solicitar la fertilidad de la naturaleza. Los festejos suelen acompañarse con uniones humanas junto a pruebas, ceremonias y luchas que pretenden excitar el vigor de las fuerzas naturales y repetir, simpáticamente, la boda sagrada entre el cielo y la tierra. El matrimonio alegórico o real²⁰ y sus efectos sexuales influyen de este modo en la fertilidad de la vegetación, mujeres y rebaños.

En nuestro caso estos fenómenos, en su aspecto más general, pueden verse en los grupos 20-21 (fig. 7-8). Ramiforme/signo solar expresan la Hierogamia Cielo/Tierra estimulada e imitada por la pareja humana cuyos detalles accesorios muestran la simbiosis de la mujer al surco y del falo a la azada o el arado (y el laboreo de la Tierra como acto generador)²¹.

Es difícil en este tipo de rasgos discernir hasta donde llega lo sexual y lo telúrico, pero la escena con animales domésticos aclara que, por extensión, los beneficios afectan también a la protección y multiplicidad del ganado (fig. 8)

¹⁹ Resulta sorprendente la existencia de este escalonamiento artificial. Es imposible su datación y aunque un amontonamiento de piedras en la parte alta podría ser reciente, el tramo inferior no tiene lógica alguna. El abrigo nunca se utilizó como aprisco y la llegada de ganado hasta el Solapo es accidental. Los pastores sólo lo conocían de nombre, como punto de referencia.

²⁰ Ingente información, no exenta de crítica en: J. G. FRAZER, *La Rama Dorada*, 5ª ed., Méjico, 1965. Ejemplos en estudio nota 21.

²¹ Véase en estas mismas Actas: R. LUCAS, «Trascendencia del tema del Labrador en la cerámica Ibérica...».

Muerte Ritual

Los rituales agrarios se practicaban cíclicamente eligiendo en el trascurso anual el momento más propicio y óptimo para la agricultura de acuerdo a la marcha de las estaciones. Este tiempo sagrado suele implicar un tipo de religión de carácter dualista que asocia el agotamiento de la naturaleza con la pérdida de la eficacia de las potencias divinas causada por algún elemento adverso. Por esta razón el modelo natural vá unido al símbolo de resurrección tras la muerte, experiencia que el hombre toma de la propia agricultura, actividad condicionada a un ciclo constante de muerte y resurrección (ocultación de la semilla en la tierra/madurez/recolección)²².

El mito cosmogónico de regeneración continua exige la muerte ritual, ejemplificada y estimulada por la eliminación del caos y el derramamiento de sangre²³. Este mensaje religioso ilumina la acción del grupo 10 que aquí precede a la unión hierogámica y humana, sólo conseguida tras el asesinato del enemigo limitador de los poderes genésicos (fig. 6).

Reconocimiento Comunitario: El sacrificio

La lucha desigual del grupo 10 sugiere la pantomima que escenifica arquetipos míticos de acciones necesarias para el crecimiento y madurez de los frutos terrestres. La esperanzada confianza en un final feliz se manifiesta en la procesión del enmascarado (fig. 9) acompañada de acólitos y la danza (plausiblemente el canto) de las mujeres y otros miembros de la comunidad. La cabrita formará parte de las víctimas elegidas y también puede serlo la pequeña figura de aspecto humano²⁴. El sol ha bajado a la tierra y su efecto beneficioso se condensa en el último grupo, hasta ahora no mencionado, en el que se representó, al menos, un signo pectiniforme, que en relación con todo el conjunto puede simbolizar la lluvia, elementos fecundante,

²² M. ELIADE, op. cit., nota 17, cap. VII-IX.

²³ U. BIANCHI, *Il dualismo religioso. Saggio storico ed etnológico*, Roma, 1958; M. ELIADE, op. cit., nota 17 trata ampliamente los temas aquí comentados.

²⁴ También podría ser un cuadrúpedo. Víctimas humanas (niños) se representaron en el relieve ibérico de Pozo Moro (Albacete). J. MALUQUER también se refiere a sacrificios humanos en Cancho Roano (Badajoz) y las fuentes literarias se hacen eco de esta costumbre «bárbara».

dibujado encima de la figura humana de un «sembrador»²⁵.

Síntesis de la Estructura Religiosa

Al ritual se le podría dar un nombre²⁶. No es tal la intención. El propósito es dejar constancia de unos hechos religiosos que demuestran su pertenencia a un sistema agrícola articulado en un principio binario de estructura dualista, bastante arcaica pero propia de sociedades «en marcha». Artísticamente las diferencias de nivel y participación están expresadas por la oposición temática. El sector de la izquierda condensa un ritual ascensional de participación restringida, mientras en la derecha se suceden escenas intimamente vinculadas al bienestar colectivo. Teniendo en cuenta los fenómenos registrados se puede predecir la existencia de actos dirigidos al plano funerario²⁷. La lógica de la reiteración de acciones así lo exige y en esta dimensión se revela una ley mental respecto al estilo de los diferentes esquemas humanos. Postulados que necesitan mayor contrastación que la de estas limitadas páginas.

No existen mitos, himnos o leyendas que iluminen y puntualicen los hechos señalados, pero, irrefutablemente, el Solapo del Águila fué un santuario en el que algunas ceremonias, como la ascensional, tuvieron cabida; pero el ritual es más ambicioso y apunta a que sus paredes inmortalizaron los ideogramas de la Vida y todo un Himno con la normativa de un festejo agrario que, a diferencia de la tradición oral, transmitía sin adulteración su mensaje sagrado.

La puntualización cronológica no es fácil, aunque todo aboga porque ésto sucedió con anterioridad al «impacto oriental» del primer milenio a.C. Las semejanzas con los rituales paleorientales son

²⁵ Figura similar a otra masculina de la Solapa de la Molinilla (Duratón). El esquema repite otras figuras relacionadas con la agricultura en el arte levantino.

²⁶ Akitu, Año Nuevo, etc.

²⁷ El ocaso del sol y la semilla dormida en la tierra son la imagen del muerto que, tomando como modelo el curso solar y la renovación cíclica de la naturaleza, espera alcanzar un nuevo renacer tras pasar el umbral de la vida. Las religiones agrarias son, por naturaleza, salvíficas y sus símbolos, ambiguos y polimorfos, se adaptan a la esfera funeraria, rara vez olvidada en los rituales (héroes, antepasados, etc.). En ellos se incluyen ascensiones *post mortem* (en el libro de los Muertos se lee: «Está ya puesta mi escalera para ver a los dioses...») o pruebas y luchas comparables a las que *in illo tempore* (o en las ceremonias) propician la regeneración cósmica.

manifiestas e inducen a reflexionar sobre el frecuente abuso del sincretismo colonial²⁸. La conformación religiosa evoluciona y se adapta al estadio cultural de la sociedad en la que se integra. Las viejas raíces han podido engendrar hechos comparables, universales en el significado ancestral y polimorfos en la traducción a mitos y rituales.

En mi opinión, la clave para el reconocimiento religioso del arte rupestre (en interacción con el potencial artístico) está en su vinculación con la naturaleza, elemento indisoluble del orden sagrado en determinados estadios de civilización. Si un pueblo tan racionalista como el griego sacralizó los lugares penetrados por el «thambos» —sentimiento de arrebato y turbación— ¿cómo no admitir en las sociedades ágrafas esa percepción sobrenatural del paisaje?

El abrigo del Aguila no es único en el barranco. Su verdadero significado está en su integración en un núcleo donde cada lugar y elemento se eleva a categoría religiosa porque participa del carisma hiero-

fánico del cañón. Lo menos importante es la estética de las pinturas. La trascendencia artística se revela en la atmósfera *tremenda y fascinante* del ambiente del río. Sentimientos difíciles de describir y que en términos religiosos expresan la percepción del Misterio²⁹.

En el barranco del Duratón, como en otros ejemplos, el reconocimiento de espacio sagrado se confirma en la persistencia de fenómenos religiosos (aras romanas, eremitorio rupestre visigodo, monacato, iglesias medievales y modernas, romería actual de San Frutos...) incorporando los cultos más primitivos y las costumbres paganas a la ortodoxia católica³⁰. Esta sacralización del paisaje es la respuesta a la omnipresencia divina, la exteriorización del alma ante las manifestaciones naturales inundadas por lo divino (el agua, las rocas, la altura, el viento, el silencio...). Atmósfera percibida como mediaciones hierofánicas que anonadan y recuerdan al hombre su limitada y perecedera existencia.

²⁸ Postura personal en M.^a R. LUCAS: «Santuarios y dioses en la Baja Epoca de la Cultura Ibérica», en *Actas Mesa Redonda sobre la Baja Epoca...*, Madrid, 1981, págs. 233-293.

²⁹ R. ORTO, *Lo Santo*, Madrid, 1968, 2ª ed.

³⁰ A. LINAGE, «Geografía religiosa y sucesión de civilizaciones en el Cañón del Duratón», *Bivium*, Hom. a M. C. DÍAZ Y DÍAZ, Madrid, 1983, págs. 155-166.