

## **LAS PINTURAS RUPESTRES ESQUEMÁTICAS DEL COVACHO DEL OCEJÓN I (VALVERDE DE LOS ARROYOS, GUADALAJARA)**

AMPARO SEBASTIÁN CAUDET<sup>1</sup>  
JUAN A. GÓMEZ-BARRERA<sup>2</sup>

*RESUMEN.*— Las pinturas rupestres esquemáticas del “Covacho del Ocejón I” fueron descubiertas a comienzos de la década de los noventa del pasado siglo, su estudio lo iniciaron de inmediato los autores del texto que aquí se presenta, más otros investigadores, avisados a su vez del descubrimiento, se adelantaron a su publicación y dieron a conocer estas nuevas pinturas en el n.º 20 de Wad-al-Hayara. Por razones que no vienen al caso, el estudio inicial permanecía aún inédito y la dirección de SALDVIE, oído los autores, ha considerado de interés su reproducción actualizada. Por lo demás en él se da cuenta de las características pictóricas del conjunto y se analizan sus motivos —figuradamente antropomorfos asociados a otros de menor tamaño— dentro del grafismo esquemático peninsular.

*PALABRAS CLAVE:* Arte rupestre, pintura esquemática, antropomorfos, Guadalajara.

*ABSTRACT.*— The schematic cave paintings in “Covacho del Ocejón I” were discovered at the beginning of the 1990s. Its study was started immediately by the authors of the present article. However, other researches, also informed about the discovery, went forward and published and released these new paintings in no. 20 Wad-al-Hayara. due to reasons which are beside the point now, the initial research hasn't been published yet and the management of SALDVIE following the author's suggestion, has considered it interesting to publish this updated version of the mentioned research. The present issue shows the features of the group of paintings and analyses its motives —mainly anthropomorphic motives which appear associated to others which are smaller in size— within the schematic graphics in the Peninsula.

*KEYWORDS:* Cave art, schematic paintings, anthropomorphic, Guadalajara.

### **Introducción**

El foco principal de pinturas rupestres esquemáticas conocidas hasta ahora en la Comunidad de Castilla-La Mancha se encuentra en la zona de Ciudad Real (CABALLERO, 1983), sin embargo la mayoría de las variadísimas zonas geográficas de esta Comunidad no presentan la misma riqueza pictórica, siendo bastante escasos hasta ahora los conjuntos de arte postpaleolítico en la mayor parte de su territorio.

Al rico conjunto de pinturas rupestres esquemáticas estudiadas por H. Breuil (1924; 1933-1935) y A. Caballero (1983) en los términos municipales de Chillón, Almadén, Almodovar del Campo, Fuencaliente y Solana del Pino, Mestanza y San Lorenzo de Calatrava, cabe añadir, amén de las noticias referidas a la provincia de Guadalajara de la que más adelante daremos cuenta, los hallazgos aislados de Toledo (pinturas de *La Zorrera*, en Mora de Toledo, y de *La Chorrera*, en Los Yébenes, estudiadas en 1984 por Piñón, Bueno y Pereira las pri-

<sup>1</sup> Directora del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología (Madrid).

<sup>2</sup> Catedrático de Geografía e Historia del I.E.S. Castilla (Soria).

meras y por el propio Caballero en 1979, las segundas), los de la provincia de Albacete (conjunto de Socovos, analizado por Sánchez Jiménez; Nerpio, según el conocido artículo de García Guinea y Berges; y el grupo del Cerro Barbatón, en Letur, descubierto recientemente por Alonso y Grimal) e, incluso, las del término de Herencia, en la misma provincia de Ciudad Real, conocidas desde antiguo pero no analizadas en profundidad hasta 1990 (ALMODÓVAR *et alii*, 1994). Cuenca, al igual que gran parte del territorio provincial de Albacete, se nos presenta como un interesantísimo núcleo de arte levantino. Por otra parte, en casi todas las provincias castellano-manchegas tenemos noticias de conjuntos grabados rupestres post-paleolíticos, tal y como recoge Gómez-Barrera en su estudio sobre este tipo de manifestaciones artísticas (1992: 317 y 326) y confirma el trabajo posterior de Bueno, Balbín, Díaz-Andreu y Aldecoa (1998). Tal vez sea el momento de plantearse una síntesis del arte rupestre prehistórico de la Comunidad Autónoma de igual forma a como se ha realizado en Cataluña (VIÑAS, SARRIÁ y ALONSO, 1983), Castilla y León (GÓMEZ-BARRERA, 1993), Aragón (BELTRÁN MARTÍNEZ, 1993), Murcia (MONTES Y SALMERÓN, 1998) o, en fin, Cantabria (DÍAZ CASADO, 1993). Y en este último sentido, un serio y conveniente adelanto es el que presentaron al Simposio de la Edad del Bronce en Castilla-La Mancha (TOLEDO, 1990) Balbín Behrmann y Bueno Ramírez (1994).

Quizá por lo atípico de la situación de las del Ocejón, y probablemente porque la zona es poco visitada dado su duro relieve, es por lo que, como en tantas ocasiones, las pinturas que aquí presentamos fueron encontradas casualmente, por personas amantes de la naturaleza y de la arqueología, con profesiones bien alejadas de nuestra especialidad.

Ante el hallazgo de esta nueva estación de arte rupestre E. Paniagua y C. Serrano se pusieron en contacto con uno de nosotros (A. Sebastián), para comprobar la autenticidad de las pinturas. Visitamos el lugar con ellos y pudimos comprobar que, no sólo había un conjunto de figuras muy interesante pertenecientes al Arte Esquemático, sino que además, en el mismo llano en que se encuentra el covacho, a más de 1.700 m. de altura, cerca ya de la cumbre del Ocejón, existe un yacimiento con enterramientos marcados con círculos de piedra.

Estando en avanzada fase de estudio –subvencionado, por lo demás, por la Junta de Castilla-La

Mancha–, nos llegó la noticia de la publicación, en *Wad-al-Hayara* (1993: 20), de un trabajo firmado por R. Anciones, L. M<sup>a</sup>. Cardito, I. Ramírez y E. Etzel que, con el título de *Pinturas Esquemáticas en “La Cueva del Barranco del Reloje” (Valverde de los Arroyos, Guadalajara)*, venía a hacer referencia al mismo lugar del que ahora nos ocupamos. En el citado artículo se daba cuenta de la localización topográfica (41° 06’ 50” latitud Norte y 3° 14’ 40” latitud Este, Hoja 459, Tamajón, Esc. 1: 50.000 del I. G. N.) y se describía el covacho y sus pinturas, sin que en nuestra opinión quedara todo dicho. Por ello, y sin desmerecer el trabajo anterior, nos pareció entonces de interés reproducir nuestra visión, con los postulados y opiniones fruto de un estudio anterior al conocimiento de las aportaciones de estos autores, y hacerlo en un número inmediato de la revista *Wad-al-Hayara*. Lamentablemente, y sin que sepamos las razones, nuestro artículo aquí presente no apareció por lo que, siendo conscientes de su interés, se lo hicimos llegar a la dirección de esta revista y ésta ha tenido ahora a bien publicarlo.

## EL COVACHO DEL OCEJÓN: SU ENTORNO GEOGRÁFICO Y CULTURAL

El covacho Ocejón I se localiza en el monte que le da el nombre, en la Sierra del Robledal, que es una estribación de la Sierra de Ayllón. El covacho se encuentra en el término municipal de Valverde de los Arroyos, a más de 1.500 metros de altura y su cumbre alcanza los 2.040 metros. Se le dio ese nombre por ser el topónimo más significativo en su ámbito geográfico.

En la zona NW de Guadalajara se conocían otros dos lugares con pinturas esquemáticas: uno en Villacadima (ORTEGO, 1963; GÓMEZ-BARRERA, 1993 y 1996), situado al norte del Ocejón, ya en el límite con la unión de las provincias de Soria y Segovia, y el otro en Muriel, al sur del Ocejón (ORTEGO, 1979), aunque conceptualmente nada tienen que ver con las que nos ocupan. Lamentablemente algunas de estas últimas pinturas pudieran haber desaparecido (ANCIONES *et alii*, 1993: 117). Ortego reprodujo en la publicación mencionada su contenido gráfico; sin embargo, si la pérdida es real, sería este otro infortunado suceso a añadir a los producidos en tantos lugares por la falta

inmediata de protección de éste patrimonio.

Estos tres lugares podrían unirse por una línea imaginaria de N. a S., en medio de la cual se encuentra el covacho del Ocejón. Otro nexo común sería su relación con el río Sorbe, afluente del Henares que fluye de N. a S., en lo que podría ser una vía natural desde las montañas hacia las zonas más bajas (Muriel). Aunque Villacadima queda a unos cinco kilómetros al Este del Sorbes, un riachuelo que pasa cerca de ese lugar se une aguas abajo con él, posibilitando así un argumento geomorfológico más de contacto. Por lo demás, y en relación con el poblamiento de la zona en época epipaleolítica, cabe recordar el trabajo de F. J. Pastor sobre un yacimiento de este periodo en las riberas del río Sorbe (PASTOR, 1976: 5-7).

### DESCRIPCIÓN DEL COVACHO DEL OCEJÓN I Y DE SUS PINTURAS

El covacho se encuentra a los pies de la cumbre, en un pequeño llano, y presidiendo ese espacio, ya que hacia él se abre. Queda aún pendiente la realización de una topografía del interior de la covacha, pero básicamente podemos decir que su boca mide unos cinco metros de anchura y su espacio interior es suficiente para que pueda protegerse un grupo de quince o veinte personas. Como tantos covachos de base rocosa tiene una sala a varias alturas.

La rocas sobre las que se pintó son cuarcitas armoricanas, componente básico del núcleo de esa montaña de la Era Primaria. Este núcleo montañoso marca el límite oriental de dicha era en esta latitud.

En la pared que encontramos a nuestra derecha, al entrar en el covacho, existen varias zonas de la roca muy lisas, aunque de pigmentación natural veteadas ocre y rojizo muy común en estas cuarcitas, en las que aparecen las pinturas conservadas. Ese veteadado dificulta en principio su visualización, lo que sin duda ha camuflado a las figuras, protegiéndolas de visitantes poco respetuosos con este patrimonio. El conjunto presenta una homogeneidad formal y conceptual que parece indicar que han sido realizadas por varias manos que manejaron un mismo concepto esquemático, similar al de muchas zonas con este tipo de representaciones. Esto es lo que parece al menos a partir de los diferentes tamaños de las

figuras y, especialmente, a partir de las proporciones diferenciadas de sus personajes, así como por la presencia de algunos elementos adicionales a las figuras principales. Su color es rojo vinoso y sólo en una ocasión, probablemente por el distinto tono de la superficie poco porosa sobre la que se pintó, parece más anaranjado.

Todo el conjunto está formado por un grupo principal (desde ahora Grupo I) y por otras dos figuras situadas en otras pequeñas superficies alisadas que se encuentra una de ellas al lado, y la otra en la parte inferior del conjunto principal. Anciones, Cardito, Ramírez y Etsel mencionaron en su trabajo cinco paneles. El Grupo I, o panel principal de nuestra secuenciación, coincide con su “panel n.º 2”; su “panel n.º 1” representa la figura 7 de nuestros calcos, mientras que nuestra figura 8 coincide con el “panel n.º 4” de ellos. El “panel n.º 3” de estos investigadores –que nosotros no observamos de forma clara– vendría a ser un antropomorfo con brazos y piernas abiertos hacia arriba, contrariamente a lo que es común en las figuraciones antropomórficas del arte esquemático, aunque, bien es cierto, sus paralelos podrían ser muchos, como muy acertadamente mencionan estos autores. Finalmente, la figura del “panel n.º 5” reproduce una simple mancha de pintura, en muy mal estado de conservación, que bien pudiera ser interpretada como un antropomorfo de brazos en asa, antropomorfo que, como en el caso anterior, tampoco nos atrevemos a considerar por el momento.

Con todo, el tipo humano representado en las pinturas vistas en el Ocejón I corresponde, en la tipología de Acosta, con lo que ella llama “figura humana esquemática” y, a juzgar por la distribución que propone, es la más extendida y la que predomina en la zona cantábrica, la cuenca del Duero y la del Tajo (ACOSTA, 1968: 20 y 193). Especialmente próximos son los núcleos que Acosta señala en una zona cercana al nacimiento del Duero y de los primeros afluentes del Tajo por su margen derecha y zonas colindantes (n.ºs 209 a 220 de su mapa 2, que corresponden a los abrigos del sur de Soria, zona de confluencia de Soria y Segovia y N. de Guadalajara).

#### *Conjunto principal (Grupo I)*

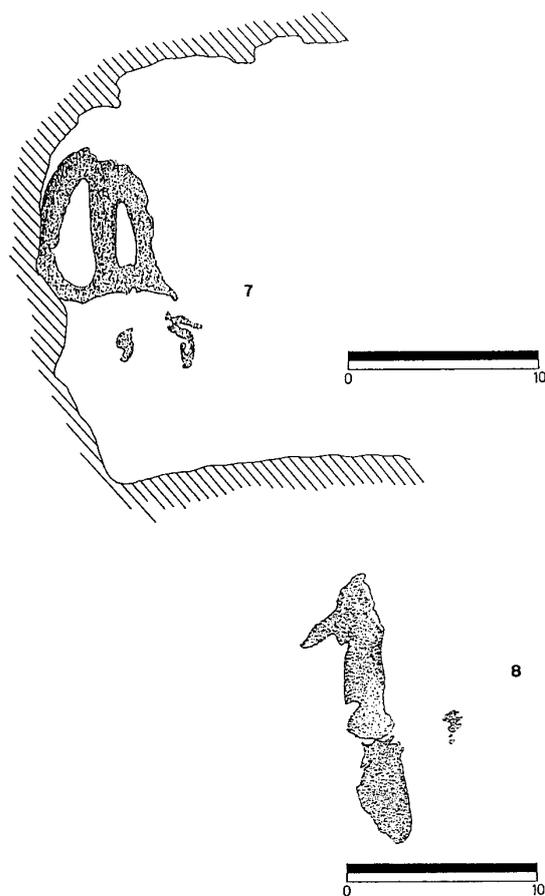
Está formado por cinco figuras (Lámina 1), dos de las cuales (Figuras 1 y 4) parecen sostener en sus manos a otras pequeñas figuras (Figuras 1a y 1b,



Lámina 1: Conjunto principal del Covacho del Ocejón I.

más Figuras 4a y 4b). A los pies de todo el conjunto aparece un doble trazo de forma arqueada (Figuras 6a y 6b). Las tres primeras (Figuras 1 a 3) tienen una estructura, forma y dimensiones muy semejantes. El tamaño de la figura 1 es imposible conocerlo, dado que la superficie rocosa está rota a nivel de lo que sería el arranque de su pecho, pero observando las proporciones de la parte conservada, podemos pensar en la coincidencia con las otras dos. A la figura 2 le falta parte de la cabeza, pero está más completa. En este sentido, la figura 3 mide 18 cm de longitud y esa debía ser, más o menos, la medida de la figura 2. También hay mucha semejanza entre las figuras 4 –de unos 12 cm de longitud– y 5, aunque esta última está peor conservada, ya que le faltan la cabeza y sus extremidades.

La estructura de los cuerpos de todos los personajes corresponde a una forma muy común en el arte esquemático. Los cuerpos están realizados con trazos rectilíneos, con sus brazos y piernas



Láminas 2 y 3: Figuras 7 y 8 del Covacho del Ocejón I.

abiertos (paralelos entre sí), formando una silueta en espiga invertida, en la que los miembros superiores e inferiores se separan del tronco en un ángulo de treinta grados respecto al eje formado por cabeza-tronco-falo. Todos los extremos de cada uno de sus miembros y de su cabeza están rematados con una silueta semicircular, sin señalar manos ni pies. Esto sucede tanto en las figuras grandes, como en los pequeños personajes, lo que se aprecia especialmente en las figuras 1a y 4a, ya que las figuras 1d y 4d tienen su silueta más deteriorada y menos concreta.

El conjunto es muy sugestivo, a pesar de la sencillez formal de las figuras, especialmente por la presencia de esos pequeños personajes que surgen de las manos de algunos de ellos (Figuras 1 y 4). Otro dato que hay que valorar es la silueta de “montera” de la cabeza de la figura 4, dado que es un tipo de tocado que aparece en otras zonas, y especialmente en otro tipo de arte, como es el

levantino, donde en muchos lugares se repite esta pieza de la indumentaria de un cazador. Indudablemente ésta sería una pieza de indumentaria muy apropiada para una zona de gran altura donde las temperaturas bajas debieron durar muchos meses al año. Las representaciones de las figuras 6 y 6b son formalmente arqueadas y la ruptura de la roca en su prolongación hacia la derecha hace pensar que sus trazos se prolongarían en esa dirección. Esa tendencia a cerrar el trazo en forma arqueada parece intuirse especialmente en el extremo derecho de la figura 6a. Si esto fuera así, las líneas podrían tener sentido como la impronta de dos arcos, o simplemente su representación, lo que no extraña en un paraje que sin duda ha sido y sigue siendo apropiado para la caza, aunque estos pintores fueran gentes que conocían la agricultura.

#### *Otros Grupos pictóricos*

Sesenta centímetros a la derecha del grupo principal existe otra figura de “brazos en asa” muy deteriorada (Lámina 2: Figura 7). Como puede comprobarse sólo queda de ella el tronco y los brazos unidos en su extremo a lo que sería el arranque de sus piernas. Muy próximo al grupo principal también existe el resto de otra figura (Lámina 3: Figura 8). En este caso lo que de ella se conserva es también únicamente el tronco, pero su silueta longitudinal y el remate de lo que suelen representar como falo le aproxima más a los conceptos manejados en las figuras 1 a 3. Sus dimensiones parecen acercarnos esa misma hipótesis, que se confirma al superponer los calcos.

Además de estos motivos existen otros trazos –los supuestos paneles 3 y 5 de Anciones, Cardito, Ramírez y Etzel– que pueden ser restos de otras figuras, alguno de cuyos fragmentos podría ser un añadido posterior, a juzgar por la calidad de su tinta y la desproporción respecto al grupo más homogéneo.

#### **ALGUNOS POSIBLES PARALELOS PARA LAS PINTURAS DEL OCEJÓN**

Las pinturas del *Covacho del Ocejón I* –como las venimos denominando nosotros desde su descubrimiento– o de *La Cueva del Barranco del Reloje* –según la toponimia empleada por nuestros colegas Anciones, Cardito, Ramírez y Etzel– vienen a completar el exiguo número de este tipo de estaciones existentes por

el momento en la provincia de Guadalajara. Ya se han mencionado en el texto las pinturas de Villacadima y Muriel y hemos de hacernos eco de las pinturas levantinas del *Abrigo del Llano* en Rillo de Gallo (BALBÍN *et alii*, 1987, 1989 y 1990) y del descubrimiento de la *Cueva del Arroyo de la Vega*, en Valdepeñas de la Sierra (ALCOLEA GONZÁLEZ *et alii*, 1993). La riqueza artística de Guadalajara se completa con un notable repertorio de grabados rupestres postpaleolíticos que nos trasladan a Canales de Molina (CERDEÑO y GARCÍA HUERTA, 1983), Higes, Bañuelos, Miedes, Somolinos, Tordelrábano, Alcolea de las Peñas, Riba de Santíuste (CABRÉ, 1915 y 1941), Bujarrabal y Aguilar de Anguita (MORERE, 1983), necesitados, desde luego, de un estudio pormenorizado tal y como anunciara hace ya tiempo uno de nosotros (GÓMEZ-BARRERA, 1992 y 1993).

Pese a esta enumeración, y al deseo expresado más arriba de la redacción de un texto guía de todo el arte rupestre castellano-mancheño, es pronto aún para elaborar una síntesis de conjunto y más todavía para establecer valoraciones comparativas y caracterológicas. Estas habrán de llegar cuando se acometa un estudio exhaustivo de todas y cada una de las evidencias artísticas, aplicándoles además las aportaciones que la arqueología del paisaje pudiera hacer.

Hay pues que analizar la estación del Ocejón por sí sola. Y lo primero que salta a la vista es el carácter monotemático –como apuntaba ciertamente el equipo de Anciones– al reducirse sus motivos a la presencia repetitiva de la figura humana. Una figura humana que lo es del tipo clásico o tradicional en el arte rupestre esquemático, es decir un trazo vertical que da forma a la cabeza, tronco y órgano sexual cortado por dos arcos dibujando las extremidades superiores e inferiores. Semejante antropomorfo encuentra paralelos en la totalidad de las estaciones de arte rupestre de la Península Ibérica, cuya carta de distribución más completa puede verse en el trabajo de uno de nosotros (GÓMEZ-BARRERA, 1992: 368, Fig. 259).

Con todo, en el panel principal del covacho del Ocejón podemos observar algunos elementos iconográficos que permiten un estudio particular. Son ellos: a) la presencia en grupo de una serie de antropomorfos que bien pudieran com-

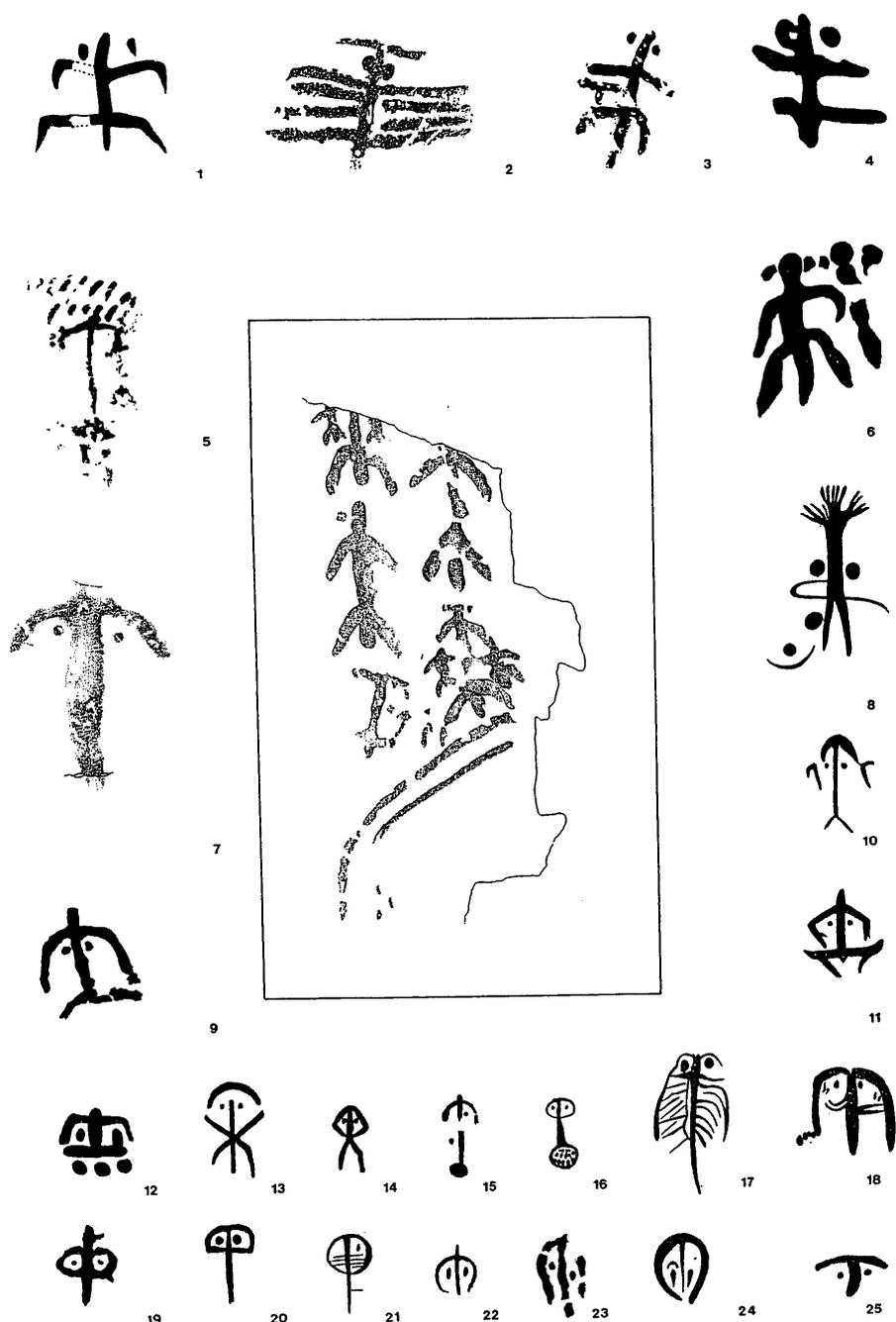


Lámina 4: Tabla n.º 1: Motivos antropomórficos y puntuaciones según la siguientes correspondencia: 1: *Piedras de la Cera* (BREUIL, 1933-35: vol. IV, Pl. XXVII); 2: *Peñón del Santo Espíritu* (APARICIO PÉREZ, 1977: Fig. 4); 3: *Val de la Coma* (ALONSO y MIR, 1986: Fig. 6); 4: *Peñas de Cabrera* (BARROSO y MEDINA, 1982: lám. II); 5: *Marmalo III* (ALONSO TEJADA, 1983-84: Fig. 3); 6: *Barranco de Valdecaballos* (GÓMEZ-BARRERA, 1982: Fig. 47); 7: *Abrigo del Castillo de Capilla* (MARTÍNEZ PERELLÓ, 1988-89: Fig. 10); 8: *Cantos de la Visera* (BREUIL, 1933-35: vol. IV, Fig. 29); 9: *Los Peñascales II* (GÓMEZ-BARRERA, 1982: Fig. 38); 10: *Peñón de la Torre de la Peña* (BREUIL y BURKITT, 1929: lám. XX: 1); 11: *Barranco de la Niebla* (LÓPEZ PAYER y SORIA LERMA, 1988: Fig. 41); 12: *Nuestra Señora del Castillo* (BREUIL, 1933-35: vol. IV, Fig. 88); 13: *Carboneros* (BREUIL, 1933-35: vol. IV, Fig. 88); 14: *Vacas del Retamoso* (LÓPEZ PAYER y SORIA LERMA, 1988: Fig. 48); 15: *Puerto Alonso* (BREUIL, 1933-35: vol. IV, Fig. 88); 16: *Barranco de los Arcos* (BREUIL, 1933-35: vol. III, Pl. VII); 17-18-21 y 24: *Peñón del Águila* (BREUIL, 1933-35: vol. III, Pl. XXVI); 19: *El Covachón del Puntal* (GÓMEZ-BARRERA, 1982: Fig. 14); 20: *Vacas del Retamoso* (BREUIL, 1933-35: vol. IV, Fig. 88); 22: *Sierra de San Serván* (BREUIL, 1933-35: vol. IV, Fig. 88); y 23: *La Poñeta* (GÓMEZ-BARRERA, 1982: Fig. 44).

poner una escena o, al menos, una asociación intencionada; b) la aparición de puntos aislados –¿o se trata de trazo horizontal, ahora descompuesto, dibujando montera o sombrero?– *adornando* la cabeza de, por lo menos, dos de las figuras humanas que componen el panel; y c) el que dos de esas representaciones lleven colgados de sus brazos otras figuras antropomórficas de menor tamaño, cual si se tratara de sus hijos, descendientes o protegidos.

En todo el mundo del arte esquemático peninsular –e incluso en el corpus rupestres de otras zonas europeas– no hemos podido localizar un conjunto similar, lo que habla de su originalidad artística, si bien sí pueden ser relacionadas las pinturas del abrigo que nos ocupa con multitud de ejemplos en los que destaca alguno de los elementos mencionados. Por ello hemos confeccionado unas tablas de estudio de personajes que, aparte de servirnos de apoyo en la comparación tipológica, pudieran responder a una idea semejante a la que tuvieron los creadores del Ocejón en la realización de la iconología de sus motivos.

La *tabla n.º 1* (Lámina 4) acoge diversas figuras con puntuaciones a ambos lados de la cabeza y también algunos con esas puntuaciones a ambos lados del tronco, aunque estamos convencidos que los que se pintaron en el Ocejón no son los puntos ahora resultantes sino un trazo longitudinal que con el paso del tiempo y la erosión ha perdido pintura en las zonas próximas al eje central que forma su cuerpo, tal y como uno de nosotros (A. Sebastián) ha visto sucede también en algunos casos semejantes del Arte Levantino en los que se ha querido reproducir la montera del cazador.

Muchas veces estos motivos se han visto interpretados como ídolos oculados (véase a este respecto los trabajos de BREUIL, 1933-35: vol. IV: 145, Fig. 88; ACOSTA, 1967: 21-30, Fig. 1, 2 y 3; ACOSTA, 1968: 67-69, Fig. 18 y 19; BÉCARES, 1990: 87; y los de los propios investigadores de estos motivos cuyas referencias bibliográficas se constatan al pie de la tabla tipológica comentada). En otras ocasiones, tales puntuaciones se han valorado como adornos, penachos, atributos de poder, masculinidad o protección de fuerzas superiores como apuntara, al analizar la figura 64 del *Grupo VI* de Montfragüe (Cáceres), M. Beltrán (1973: 73). Y también se ha entendido que pudieran represen-

tar los senos de una dama entronizada entre otras muchas y sobre las que éstos no se señalan, como en el caso de *Los Peñascales II* (GÓMEZ-BARRERA, 1982: 216, Fig. 86; y 2001: 172-179). Tampoco se debe descartar, en algunos casos, el carácter numérico de las puntuaciones.

En fin, se trate de montera –ejemplos muy claros de esta interpretación podrían localizarse en las figuras centrales del abrigo soriano de *La Lastra* (GÓMEZ-BARRERA, 1982: 70, Fig. 18.10; y 2001: 130-134)– ojos, testículos –así los interpretó Breuil en una figura del *Abrigo 2º de Cimbarillo de María Antonia*, Aldeaquemada, Jaén: 1933-35: vol. III, p. 21, y que no parece ser el caso de nuestro ejemplo–, adornos... lo cierto es que sólo un porcentaje muy reducido de los antropomorfos reproducidos en las estaciones prehistóricas se acompañan de semejantes atributos, lo cual debe responder, sin duda, a una motivación, intención o asociación que por ahora se nos escapa en su comprensión pero cuya respuesta a buen seguro ha de estar en una valoración como espacio social del panel en que se encuentra (MARTÍNEZ GARCÍA, 2002).

En la *tabla n.º 2* (Lámina 5) reproducimos una pequeña muestra de los ejemplos en los que la figura humana aparece emparejada. Es posible que esta selección, como cualquier otra que pudiera conformarse, ofrezca parejas o asociaciones forzadas en tanto en cuanto han sido, todas ellas, descontextualizadas. En la confección del muestreo se tuvo siempre en cuenta la proximidad entre figuras y, sobre todo, el que materialmente entraran en contacto. Así observamos figuras unidas por las manos (*Peña Escrita, Peñascales III, Cueva Grande, Virgen del Castillo y Canforos de Peñarubia*), figuras próximas aunque no unidas (*Barranco de la Cueva, Puerto Palacios, Canforos de Peñarubia, Vacas del Retamoso, Covatilla de San Juan, Cova del Demo y La Sierrezuela*) y figuras asociadas de distinto tamaño (*Virgen del Castillo, Peñascales III, Cueva Grande, Canforos de Peñarubia y Cova del Demo*). Muchas de estas últimas han sido interpretadas como alusiones claras a relaciones de parentesco, tal y como es posible hubiera que leer las pinturas del Ocejón.

P. Acosta ya se ocupó de las representaciones de figuras humanas agrupadas en parejas, denunciando su relativa frecuencia, el interés etnológico de su análisis y la dificultad para determinar



Lámina 5: Tabla n.º 2: Motivos antropomórficos asociados en parejas o en grupos pequeños con la siguiente correspondencia: 1-8-13-16 y 17: *Canforos de Peñarubia* (BREUIL, 1933-35: vol. III, Pl. XX, Fig. 26); 2: *Virgen del Castillo* (CABALLERO, 1983: Pl. 21); 3: *Peña Escrita* (CABALLERO, 1983: Pl. 79); 4: *Los Peñascales III* (GÓMEZ-BARRERA, 1982: Fig. 73); 7: *Cordoneros. Puerto Palacios* (CABALLERO, 1983: Pl. 60); 9: *Cueva Grande* (GÓMEZ-BARRERA, 1982: Fig. 73); 10: *Virgen del Castillo* (CABALLERO, 1983: Pl. 16); 11: *Vacas del Retamoso* (BREUIL, 1933-35: vol. III, Fig. 20); 12: *Virgen del Castillo* (CABALLERO, 1983: Pl. 16); 14: *Covatilla de San Juan* (CABALLERO, 1983: Pl. 60); 15: *La Cova del Demo* (BLAS CORTINA y CARROCERA FERNÁNDEZ, 1985: Fig. 18); y 18: *La Sierrezuela* (CABALLERO, 1983: Pl. 73; y BREUIL, 1933-35: vol. III, Pl. XXXVII: 3).



Lámina 6: Tabla n.º 3: Motivos antropomórficos formando grandes grupos, asociaciones o escenas. La correspondencia y los autores de los calcos es como sigue: 1: *Peña Escrita* (BREUIL, 1933-35: vol. III, Pl. XLV); 2: *Bonete del Cura* (BÉCARES *et alii*, 1980: Fig. 10); 3: *Los Peñascales II* (GÓMEZ-BARRERA, 1982: Fig. 37 y 38); 4: *El Puntal II* (LÓPEZ PAYER y SORIA LERMA, 1988: Fig. 64); 5: *Peñón de la Virgen* (MARTÍNEZ GARCÍA, 1984: Fig. 10); 6: *La Sierrezuela* (CABALLERO, 1983: Pl. 73); 7: *Cueva del Santo* (LÓPEZ PAYER y SORIA LERMA, 1988: Fig. 36); 8: *El Escorialejo* (CABALLERO, 1983: Pl. 85); 9: *Cordoneros. Puerto Palacios* (CABALLERO, 1983: Pl. 61); 10: *Cordoneros. Morro del Puente* (CABALLERO, 1983: Pl. 65); y 11: *Los Letreros* (BREUIL, 1933-35: vol. IV, Pl. X, Fig. 5).

el tipo de lazos que las uniese (1968: 157-163). Cuestiones sobre si la sociedad contemporánea a estas pinturas practicó la monogamia o la bigamia, si tuvo o no algún tipo de contrato matrimonial y el tipo de ceremonias y ritos sexuales que hubieran podido llevarse a cabo necesitan de mayor precisión, de una más rica documentación que a buen seguro aún habrá de entregarnos la investigación sistemática y, también, de un nuevo sistema de estudio en absoluto derivado de extrapolaciones de otras manifestaciones artísticas mejor tratadas por la erudición arqueológica.

Breuil (1933-1935: vol. II, p. 73) quiso apreciar un régimen matrimonial en el conjunto de la *Peña Escrita* de Fuencaliente, donde se trazan varias parejas con la particularidad de presentarnos al varón de pie y a la hembra sentada o en cuclillas.

Ortego Frías llegó a describir un ritual sexual en el friso inferior de *Los Peñascales II* (1951: 299), y el mismo investigador, en *El Covachón del Puntal* (1987: 37), y Blas Cortina y Carrocera Fernández, en *la Cova del Demo* (1985: 65, Fig. 18), recogieron sendas escenas de carácter familiar. A las figuraciones sorianas las describía su investigador como “una escena monogamática y familiar en la que destacan dos figuras humanas, mujer y varón, entre las cuales se alzan dos infantes, niño y niña, unidos entre sí con los brazos tendidos por los respectivos adultos”. Y Blas Cortina y Carrocera Fernández, refiriéndose a la escena recogida en nuestra tabla con el n.º 15, manifestaban la incuestionabilidad de carácter familiar que tal muestra artística atesora. Vale la pena reproducir el fragmento que alude a este último dato: “se trata de tres figuras humanas calificables desde la óptica estilística como naturalistas. El conjunto posee una dimensión descriptiva clara; dos figuras humanas provistas de vestido y cabezas abultadas (tal vez por alusión a la cabellera) flanquean a una figura en movimiento de menor tamaño. La figura de la derecha destaca por el ensanchamiento de la región pelviana y por lo que parece la anotación de los senos con sendos perfiles curvados en la región del pecho, intensificados por una mayor densidad de la capa cromática aplicada a la zona. En conjunto, de acuerdo con lo señalado, pudiera tratarse de una escena familiar en la que ambos progenitores acompañan a su hijo” (1985: 60).

*Tabla n.º 3* (Lámina 6). Justamente las escenas de la *Peña Escrita* y *Los Peñascales II* –también

se podía haber incluido aquí la escena descrita de la *Cova del Demo*– forman parte de nuestra tercera tabla que, por lo demás, pretende recopilar aquellas agrupaciones donde la figura humana desempeñe algún papel relacionado o relacionable con la familia u otro tipo de nuclearización social. Les acompañan escenas del *Bonete del Cura*, *El Puntal*, *Peñón de la Virgen*, *La Sierrazueta*, *Cueva del Santo*, *El Escorialajo*, *Puerto Palacios*, *Morro del Puente* y *Los Letreros*.

La bibliografía al uso describe e interpreta estas agrupaciones en muy diferente orden: danzas, ceremonias rituales, sacrales y de fecundidad, y con significación familiar.

En este sentido, y sobre cualquier otra valoración, ha sido Martínez García el autor que ha ido más lejos en el tema que nos ocupa al interpretar la estación pictórica de *Los Letreros* de Vélez Blanco (Almería). Apoyándose en el análisis del panel central del yacimiento (1988-89: 183-193) defiende una atrevida hipótesis, según la cual esa representación responde a un diagrama genealógico definido como “un sistema de parentesco de Filiación Patrilineal, organizado en torno a la estructura elemental del parentesco (el Avunculado) y cuya regla de Residencia es Patrilocal”. En su opinión, tan significativa escena fue cabalmente meditada por su autor o autores antes de ser pintada, dado que responde a la estructuración de un sistema de parentesco perfectamente determinado y a la plasmación de su evidente estructura social.

Siendo un tema muy sugestivo, y aceptando que el ámbito cultural en que nos movemos necesita ser tratado con mayor profundidad y rigor al que se observa en muchos trabajos, nos parece que tales interpretaciones necesitan de mayor base para ser aceptadas, lo que no nos impide reconocer su interés como hipótesis de trabajo en la tarea de desentrañar el misterioso mensaje de la pintura rupestre esquemática.

## CONCLUSIÓN E HIPÓTESIS DE TRABAJO

Con el convencimiento de que la ciencia prehistórica difícilmente avanzaría sin el atrevimiento interpretativo –no exento de rigurosidad– de sus investigadores, nos parece oportuno cerrar nuestro escrito con el planteamiento de algunas hipótesis de trabajo que el estudio minucioso de las pinturas del covacho del Ocejón I nos permi-

ten formular.

Pensamos, en primer lugar, en la existencia de tres pintores diferentes en el Ocejón I, cuyo trabajo podría haberse desarrollado en este orden: 1) El pintor de la figura 7 (figura humana de brazos en asa) debió ser el más antiguo, a juzgar por su estado de deterioro en una estación en la que todas las pinturas participaron del mismo grado de protección; 2) Debieron realizarse después, tal vez por un segundo pintor, los personajes de las figuras 1, 2 y 3, cuyos grandes cuerpos tienen la misma estructura de “espiga invertida”; y 3) En un último estadio debieron añadirse las figuras 4 y 5, las mejor conservadas, cuyos cuerpos son más pequeños y dinámicos, entre los que se encuentra la única figura con restos de pintura a ambas partes de su cabeza, cual si se tratara de montera, ojos u otros atributos ya comentados.

Queremos creer, en segundo lugar, que a esas manos, o fases diferenciadas de la creación pictórica, se debe el hecho de la repetición de la asociación a figuras concretas de un tamaño otras más pequeñas que surgen de sus manos (Figuras 1 y 4). Su presencia es sin duda la novedad pictórica más sugestiva que ofrece este estación prehistórica y, como hemos ido analizando, parece que hasta el momento es el caso más claro, por no decir único, de este tipo de representación. Hemos visto muchos ejemplos en los que los personajes se asocian por su proximidad, o de un modo más preciso por sus manos enlazadas, hecho éste último que siempre parece muy significativo de la relación entre los personajes, ya sea danza o ritual ceremonial, pues en todo caso parece que en estos ejemplos no se representó una actividad funcional.

Es evidente que cuando contamos en el mismo panel con dos motivos en los que dos seres pequeños se unen, en cada uno de ellos, a las manos de las figuras humanas de mayor tamaño, no estamos ante una coincidencia. Como máximo podría admitirse –como vio tantas veces uno de nosotros hace algún tiempo y más recientemente al estudiar las composiciones levantinas para su tesis doctoral (SEBASTIÁN, 1986-1987; 1992)– que uno de los pintores copió lo que, al haber sido pintado previamente, le servía como modelo. A partir de ahí puede añadirse que, si se copia el tema, debe ser porque para el segundo pintor tiene también

un significado. Los pequeños personajes fueron plasmados exactamente con el mismo concepto, forma y estructura que se observa en los de mayor tamaño a ellos asociados. Todo esto potencia la hipótesis de la posible relación entre ese covacho con pinturas y la necrópolis que se encuentra delante del covacho, con cuya cronología es posible coincida. Los círculos de piedra, restos de lo que fueron túmulos y otras estructuras aparecen confundidas en muchos casos por su propia dispersión actual, pero están ahí y probablemente pertenezcan al final del Calcolítico-Bronce, cuestión que bien pudiera poderse comprobar tras su excavación.

Aunque generalmente exigimos evidencias iconológicas claras, y materiales aún más precisas, para aceptar interpretaciones de tipo mágico-religioso en el arte rupestre, dado que en general se ha usado la idea como un comodín para dar un sentido a lo difícilmente explicable, reconocemos que en este caso la presencia de ese covacho-camarín presidiendo el lugar de los enterramientos, unido al peculiar tema en él representado, nos ayudan a relacionarlo con un significado muy cercano a lo religioso.

La presencia de unas figuras que portan a otros seres, es lo más próximo que hemos encontrado en muchos años de trabajo, a la idea de generación de nueva vida. ¿Son divinidades que protegen o transportan a los muertos a otra vida? ¿Son seres superiores que generan otros seres para que sustituyan a los muertos, asegurando así la continuidad del grupo? Podrían encontrarse explicaciones más sencillas para justificar la presencia de los más pequeños, como la representación de los hijos y el padre, pero dos hijos con un padre en ambos casos, cuando no existen paralelos tan evidentes, sería mucha coincidencia.

Por ello parece más lógico pensar, siguiendo las pautas del arte esquemático de por si más conceptual que el levantino, que lo que se plasma es una idea que debe girar en torno a los temas propuestos, representada en un lugar muy especial, como de hecho sucede en algunos enterramientos megalíticos, dado que aquí el covacho domina ese amplio espacio que sin embargo queda recogido por el propio relieve inmediato que lo limita.

Por el momento no es posible ir más allá en la explicación social del abrigo pintado del Ocejón, al menos hasta que se realice una excavación y una nueva información pueda ser añadida, mas

nuestro análisis y este conjunto de hipótesis bien puede servir de actualización y relanzamiento de una estación que, diez años después de su descubrimiento, nos sigue pareciendo extremadamente sugerente y única en su iconografía.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, P. (1967): Representaciones de ídolos en la pintura esquemática española, *Trabajos de Prehistoria*, XXIV.
- (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*, Salamanca.
- ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J.; BUNES IBARRA, F. de; GARCÍA VALERO, M. A.; GÓMEZ HERMANZ, J. y JIMÉNEZ 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.
- ALMODÓVAR, J.; DELGADO, B.; HARO, J. de; MÁRQUEZ, F.; RUIZ, A.; SALVE, M. S.; SARIÑENA, Y.; URONES, F.; VELA, F. y VELASCO, M. J. (1994): Las pinturas rupestres del Abrigo La Rendija de Herencia, *Symposium de Arqueología “La Edad del Bronce en Castilla-La Mancha”*, Toledo, 1990, p. 315-331.
- ALONSO TEJADA, A. (1983-1984): Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos (Villar del Humo, Cuenca), *Empúries*, 44-45, p. 8-29.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1996): *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: El Cerro Barbatón (Letur)*, Instituto de Estudios Albacetenses, Excma. Diputación de Albacete, Albacete, 231 pp., XVI láms. y 52 figs.
- ALONSO I TEJADA, A. y MIR I LLAURADO, A. (1986): *El conjunt rupestre de La Vall de La Coma (L' Albi, les Garrigues)*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- ANCIONES, R.; CARDITO, L. M.; RAMÍREZ, I. y ETZEL, E. (1993): Pinturas esquemáticas en “La Cueva” del Barranco del Reloje, *Wad-al-Hayara*, n.º 20, p. 109-126.
- APARICIO PÉREZ, J. (1977): Pinturas rupestres esquemáticas en los alrededores de Santo Espíritu (Gilet y Albalat del Segart, Valencia) y la cronología del arte rupestre, *Saguntum*, n.º 12.
- BALBÍN BEHRMANN, R. de y BUENO RAMÍREZ, P. (1994): Arte postpaleolítico en Castilla-La Mancha, *Symposium de Arqueología “La Edad del Bronce en Castilla-La Mancha”*, Toledo, 1990, p. 87-109.
- BALBÍN, R. de; BUENO, P.; JIMÉNEZ, P.; ALCOLEA, J.; FERNÁNDEZ, J. A.; PINO, E. y REDONDO, J.C. (1987): El abrigo rupestre del Llano, Rillo de Gallo, Molina de Aragón, *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología*, Castellón, p. 179-194.
- (1989): El yacimiento de Rillo de Gallo (Guadalajara), *Wad-al-Hayara*, 16, p. 31-73.
- (1990): Arte rupestre levantino en Guadalajara, *Revista de Arqueología*, 106, p. 16-24.
- BARROSO RUIZ, C. y MEDINA LARA, F. (1982): Avance al estudio de las pinturas esquemáticas de Las Peñas de Cabrera. Casabermeja, Málaga, *Zephyrus*, XXXIV-XXXV, p. 270-284.
- BÉCARES, J. (1990): Uniformidad conceptual en los ídolos del Calcolítico Peninsular, *Zephyrus*, XLIII, p. 87-94.
- BÉCARES, J.; RIVERO, C.; GÓMEZ, A. y CIVIETA, C. (1980): Pinturas rupestres esquemáticas del Bonete del Cura (Ciudad Rodrigo, Salamanca), *Zephyrus*, XXX-XXXI, p. 131-146.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1973): Las pinturas rupestres esquemáticas del Castillo de Monfragüe en Torrejón El Rubio (Cáceres), *Estudios de Arqueología Cacerense, Monografías Arqueológicas*, XV, Zaragoza, p. 59-85.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1993): *Arte prehistórico en Aragón*, Zaragoza.
- BLAS CORTINA, M. A. y CARROCERA FERNÁNDEZ, E. (1985): La Cova del Demo (Boal). Una estación de arte rupestre esquemático en el occidente asturiano, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LI, p. 47-81.
- BREUIL, H. (1933-1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Ibérique*, IV, vols. Lagny.
- BREUIL, H. y BURKITT, M. (1929): *Rock painting of southern Andalucía. A description of a Neolithic and Copper Age art group*, Clarendon Press, Oxford.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. de; DÍAZ-ANDREU, M. y ALDECOA QUINTANA, A. (1998): Espacio habitacional-Espacio gráfico: grabados al aire libre en el término de La Hinojosa (Cuenca), *Trabajos de Prehistoria*, 55, n.º 1, p. 101-120.
- CABALLERO KLINK, A. (1979): Las pinturas rupestres esquemáticas de “La Chorrera” (Los Yébenes, Toledo), *Altamira Symposium*, Madrid.
- (1983): Las pinturas rupestres esquemáticas de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) y su contexto arqueológico, Ciudad Real.

- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915): *El arte rupestre en España*, Memorias de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas, n.º 1, Madrid.
- (1941): Pinturas y grabados rupestres, esquemáticos, de las provincias de Segovia y Soria, *Archivo Español de Arqueología*, XLIII, p. 316-344.
- CERDEÑO, M.ª L. y GARCÍA HUERTA, R. (1983): Noticia preliminar de los grabados de la Peña Escrita (Canales de Molina, Guadalajara), *Zephyrus*, XXXVI, p. 179-186.
- DÍAZ CASADO, Y. (1993): *Arte rupestre esquemático en Cantabria. Una revisión crítica*, Universidad de Cantabria, Santander.
- GARCÍA GUINEA, M. A. y BERGES SORIANO, M. (1959): Nuevos hallazgos de pinturas rupestres en Nerpio (Albacete). El Abrigo del Castillo de Taibona, *Actas del VI Congreso Nacional de Arqueología*, Oviedo.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (1982): *La pintura rupestre esquemática en la Altimeseta Soriana*, Excmo. Ayuntamiento, Soria,
- (1992): *Grabados rupestres post-paleolíticos del Alto Duero*, Serie de Investigación, 1, Museo Numantino, Soria.
- (1993): *Arte Rupestre Prehistórico en la Meseta Castellano-Leonesa*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid.
- (1993): Las pinturas rupestres de Villacadima, Guadalajara, *Revista de Arqueología*, 146, p. 6-13.
- (1996): El Abrigo de El Portalón (Villacadima, Guadalajara): nuevos calcos de sus pinturas y una propuesta para su protección y conservación, *Wad-al-Hayara*, n.º 23, p. 39-69, 12 figs. y V láms. Color.
- (2001): *Pinturas Rupestres de Valonsadero y su entorno*, Caja Rural, Soria, 255 pp.
- LÓPEZ PAYER, M. G. y SORIA LERMA, M. (1988): *El arte rupestre en Sierra Morena Oriental (Jaén, España)*, La Carolina, Jaén.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1988-89): Análisis de un sistema de parentesco en las pinturas rupestres de la Cueva de Los Letreros (Veléz Blanco, Almería), *Ars Praehistórica*, n.º 7 y 8, p. 183-194.
- (2002): Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social, *Trabajos de Prehistoria*, 59, n.º 1, p. 65-87, 14 fig.
- MARTÍNEZ PERELLÓ, M. I. (1988-89): Un nuevo conjunto de pinturas esquemáticas en la Sierra del Pedroso (Peñalsordo y Capilla, Badajoz), *Ars Praehistorica*, 7-8, p. 201-220.
- MORERE, N. (1983): *Carta Arqueológica de la región Seguntina*, Guadalajara.
- MONTES BERNÁRDEZ, R. y SALMERÓN JUAN, J. (1998): *Arte Rupestre Prehistórico en Murcia. Itinerarios Didácticos*, Museo Municipal de Arqueología de Cieza, Centro de Profesores y Recursos de Cieza y Asociación Cultural Fahs, Murcia, 195 pp. y 25 fig.
- ORTEGO FRÍAS, T. (1951): Las estaciones de arte rupestre en el Monte Valonsadero, de Soria, *Celtiberia*, n.º 2, p. 275-305.
- (1963): Las pinturas rupestres del Portalón en el término de Villacadima, *Ampurias*, XXV, p. 207-216.
- (1979): Un nuevo abrigo con pinturas rupestres en el término de Muriel (Guadalajara), *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología (Lugo, 1977)*, p. 429-437.
- (1987): Estaciones de arte rupestre del Alto Duero. El Covachón del Puntal, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 23, p. 34-39.
- PASTOR, F. J. (1976): Un yacimiento epipaleolítico en las riberas del Río Sorbe (Guadalajara), *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 5, p. 5-7.
- PIÑÓN, F.; BUENO, P. y PEREIRA, J. (1984): La estación de arte rupestre esquemático de La Zorrera (Mora), *Anales Toledanos*, XIX, Toledo, p. 11-36.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (1961-1962): Pinturas rupestres de Socovos (Albacete), *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, p. 781-792.
- SEBASTIÁN, A. (1986-1987): Escenas acumulativas en el arte rupestre levantino, en *Bajo Aragón Prehistoria*, núms. VII-VIII, p. 377-397.
- (1992): *Estudio sobre la composición en el arte levantino*, Tesis Doctoral (inédita).
- VIÑAS, R.; SARRIÁ, E. y ALONSO, A. (1983): *La pintura rupestre en Catalunya* Barcelona, p. 71.