

# BOLETÍN

de la

SOCIEDAD CASTELLONENSE  
DE CULTURA

\* \* \*

TOMO XX

— 1944 —

2.º SEMESTRE



CASTELLÓN

EST. TIP. HIJO DE J. ARMENGOT



# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA

Tomo XX \* Julio-Agosto 1944 \* Cuaderno I

LAS PROFESIONES TÉCNICAS Y SU FORMACIÓN



## Actividades y productos

LA técnica y el arte son el resultado de nuestra facultad o voluntad de creación y de nuestra habilidad manual. Esta última es auxiliada por la herramienta. Por consiguiente, técnica y arte responden a la siguiente ecuación:

Técnica o arte = voluntad de creación  $\times$  herramienta

Si falta uno de estos dos factores el producto es nulo. La voluntad de creación, sin la acción que ejecuta la herramienta es pura especulación. Dentro de este marco quedan todas las ciencias, aun aquellas como las matemáticas que no siendo ciencias meramente descriptivas de la naturaleza, aun procediendo con facultad creadora, esta creación no sale del mundo de las ideas puras. Por eso las ciencias son contemplativas; cuando toman acción se convierten en técnica. Toda la relación de las ciencias físico-naturales con la naturaleza es solo de conocimiento, de estudio. Ellas no tienen poder para alterar las leyes físicas, crear materia, infundir vida a lo inanimado. Pues estas facultades no son humanas, son divinas. Las facultades creadoras del hombre, fuera de los juicios, en lo que es arte, están limitadas a manifestar, con exteriorizaciones materiales o temporales (plástica, música, canto, etc.), nuestra vida espiritual interna, que en lo que tiene de bello, es metro y ritmo. Y necesita, siempre, de un elemento para poder verter

## El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo

Con relación a la plomada existen en las pinturas rupestres posiciones más estables, de eje vertical, y otras en posición oblicua a veces muy acentuada.

Las pinturas de posición estáfil pertenecen, casi siempre, a representaciones de fauna de tamaño mayor y también de figuras humanas de tipo pequeño, exentas, sin formar parte de escenas movidas; las pinturas de posición oblicua pertenecen la mayor parte a figuras humanas y de fauna que integran composiciones escénicas muy activas, en pleno movimiento. Hay que señalar también que estas composiciones o conjuntos escénicos presentan un orden descriptivo de dirección oblicua.

### La oblicuidad en la técnica profesional

La observación del paisaje requiere en nuestro sistema visual una posición estable, vertical, quedando el eje de esta posición comprensiva, paralelo al eje de gravedad que presentan los cuerpos en la naturaleza. Solamente algunas formas regulares o de visión espectral como el color, nos son reconocidas sin posición visual determinada, mas para el orden y relación recíproca se necesita de esta frontalidad objetiva.

En sentido reflexivo la inventiva de imágenes sobre un plano de representación, para su reproducción ordenada, requiere un paralelo del eje de nuestra propia posición estructu-

ral, que en este caso será a imagen y semejanza de lo observado ante nosotros, en la naturaleza. Así pues, para admirar, pongamos por ejemplo, las pinturas de un artesonado o bóveda, el observador tendrá que situarse en idéntica posición visual a la que el autor adoptó al realizar estas pinturas. De esta forma la inclinación que presenta una pintura trazada en sitio inmóvil, acusará en su autor una posición visual paralela y la posición visual del pintor impresionará imágenes paralelas a su eje, por lo que accidentalmente pueden resultar oblicuas las pinturas.

Existe otro factor que conduce también involuntariamente a la inclinación de las imágenes; es éste la ligera flexión que presenta la mano al actuar con el pincel. La pronación del antebrazo coloca a la mano en dirección acentuadamente oblicua con respecto al plano de proyección representativa y como visual, obligando al profesional de continuo, a inclinar la cabeza para ordenar la realización de sus trazos, produciéndose el fenómeno de direcciones torcidas con respecto a la plomada.

Este defecto producido por la mecánica de la mano se prevé cuando se escribe y para corregirlo inclinamos la cuartilla de papel en posición perpendicular a la mano que rasguea.

### La tectónica en las oquedades

Las covachas del barranco de Gasulla, situadas en la cornisa alta de su acantilado, están orientadas a S. E., orientación que hace que hasta mediodía el sol las dé de lleno en todo su ámbito, hasta su fondo, quedando también por la tarde alboradas por su gran horizonte.

A juzgar por los bloques de estratos desprendidos en épocas posteriores a las pinturas, las cornisas, viseras y terrazas de estas oquedades, en la época de este arte rupestre, no debían de exceder mucho del espacio cubierto que presentan hoy, ya que la realización de estas miniaturas, en composición distanciada, requerían luz abundante.

En cuanto al suelo de estas cuevas solo el abrigo sexto y el sector de Cueva Remigia ofrecen un espacio limitado de superficie cómodamente transitable; todo lo demás es una especie de sendero en combas resbaladizas que impiden el acercarse a las paredes de estas oquedades si no es clavando las

EL VALOR EXPRESIVO DE LAS OBLICUAS EN EL ARTE RUPESTRE DEL MAESTRAZGO



Cacería de la cabra montés. Cuarta cavidad de Cueva Remigia  
(Rojo vivo. Tamaño  $\frac{1}{3}$  del original)

uñas en los intersticios de las escamas para apoyarse y poder progresar.

En los zócalos de Cueva Remigia existen pinturas de pátina esmaltada; también en el arranque mismo de las paredes del abrigo sexto de la Mola se encuentran pintados de color rojo vivo enjambres de minúsculos insectos (fig. 1), todo lo cual indica que en tiempo de estas actividades humanas no



Fig. 1.—Enjambre de insectos  
(Tamaño del original)

hubo en estos abrigos terraza elevada superpuesta en todo lo que hoy es espacio cubierto.

También en el declive de las paredes de estas oquedades (espacio hoy al descubierto) a pesar de la nieve de los ventisqueros de casi todo el invierno, la continua erosión meteorológica parece haber sido lenta (escamas resesfidadas); solo en

el tejeroz de los abrigos se dejan ver algunos fallos pertenecientes a los estratos desprendidos que vemos actualmente encallados en la vertiente.

### Las pinturas y el paisaje

Si el paisaje forja en el hombre el ritmo de sus actividades, observando en estos altos parajes, veremos cómo conjugan



Fig. 2.—Figura humana trepando por la cuerda. Abrigo cuarto  
(Rojo obscuro, Tamaño  $\frac{1}{2}$  del original)

las figuras rupestres, que deben su existencia a la influencia de las montañas sobre el hombre primitivo.

EL VALOR EXPRESIVO DE LAS OBLICUAS EN EL ARTE RUPESTRE DEL MAESTRAZGO



Caza del jabalí. Quinta cavidad Cueva Remigia  
(Rojo oscuro,  $\frac{1}{2}$  del original)

El actual indígena de estas altiplanicies, hombre criado entre movidos bureos o fiestas nocturnas y voces áureas de trilla, sorprende cuando en sus arrebatos se lanza sobre todo aquello que es de su dominio.

Vémosle saltar veloz detrás de sus rebaños, salpicando ágilmente las crestas de sus sierras y acantilados o bien trepar, como reptil, atrevidamente sobre las resbaladizas viseras de estas oquedades; también en noches obscurísimas resigue las madrigueras entre la vegetación agreste del fondo de los barrancos y torrenteras. Y siempre en constante atención hacia el infinito de su paisaje.

Mas a pesar de este gran dinamismo observado, su siluettismo mozo queda en nivel de inferioridad si lo comparamos con la impresión que producen las pinturas rupestres (*Vide* láms. 2 y 3 y figs. 2 y 3). Estos arqueros que persiguen de cerca al jabalí, así como el que trepa por la cuerda con su aparatoso tocado de plumas y los que en fuga bélica se lanzan a la muerte en «les Dogues» no parecen ser gente pacífica e industriosa como los hombres del neolítico; su desnudez

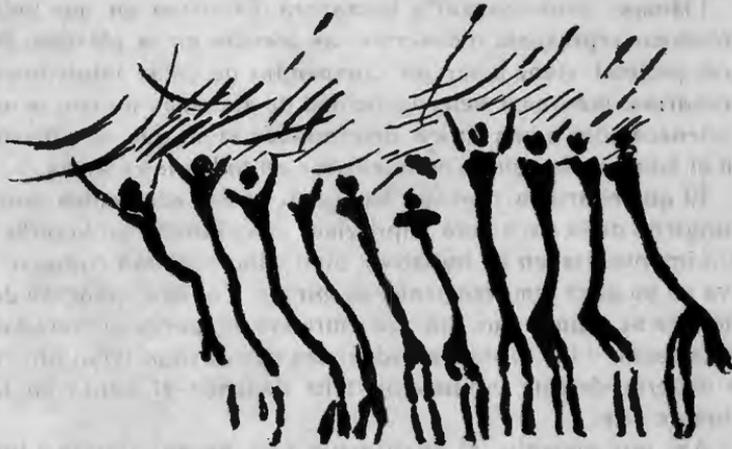


Fig. 3.—Alineación de arqueros. Quinta cavidad Cueva Remigia  
(Color polícromo rojo negro. Igual al natural)

acus a períodos anteriores, razas dotadas por la Providencia para mayor defensa ante la crudeza del paisaje nacido.

Señalemos aquí que el individuo que trepa por una cuerda

en el abrigo cuarto no presiona con las rodillas, a la manera de cucaña, si no que escala por la misma cual cuadrúmano, aprehendiendo la misma con los pies. Pueden ir descalzos y su desnudez resiste temperaturas, como la nórdica del alce.

Es lógico suponer que el pintor rupestre encontró los abrigos dotados de la misma incomodidad descrita, pero ningún obstáculo les supondría el adherirse a estas paredes rocosas y trazar rápidamente sus miniaturas. Una inclinación casual o accidentada en sus pinturas no les significaría un grave error, antes al contrario, una natural realidad delante de las vertientes agudas que ofrecía el paisaje.

Existen otras pinturas que debieron proyectarse en un sentido del todo espectacular como los grandes bóvidos de los abrigos cuarto y séptimo de la Mola. La realización de este tipo de pinturas era más lenta y premeditada, dando el paso atrás para corregir a distancia la proporción y posición estable de las mismas.

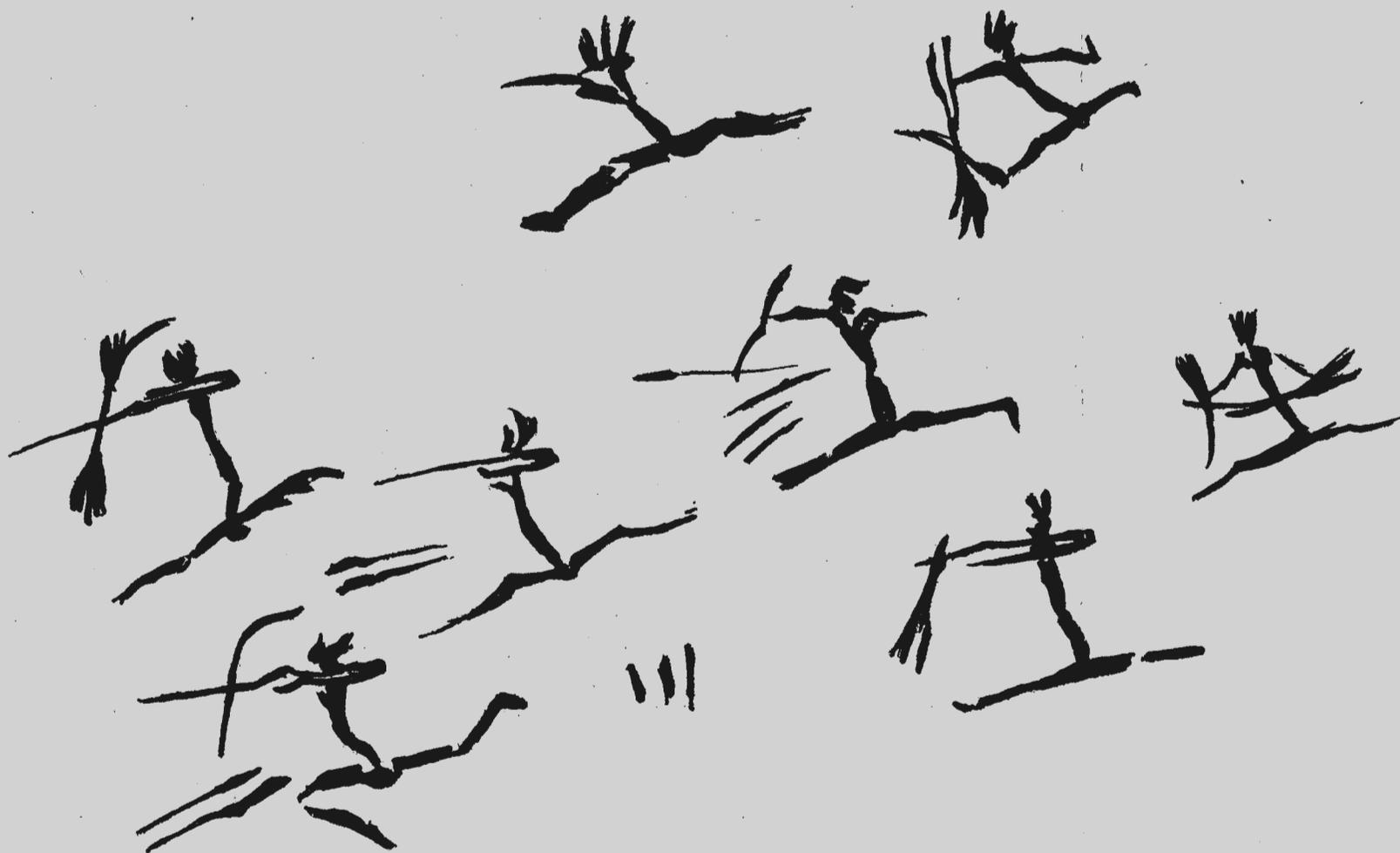
### Análisis

Llácese primitivismo a la manera o sistema en que todo arcaísmo representa o describe las formas en la plástica. El arte parietal viene a ser un compendio de estas intuiciones primarias: mas esta heterogeneidad de sistemas ingenuos no pertenece sólo a una época determinada si no que, originario en el hombre, la vemos manifestarse en todas las épocas.

El que el artista rupestre haga uso de los accidentes morfológicos de la roca para improvisar sus pinturas no significa ello impotencia en lo imitativo sino alta cualidad cognoscitiva en su gran temperamento de pintor. En toda creación de plástica se requiere un diálogo entre las imágenes preparadas en la retina y las formas accidentales que de improviso ofrece la materia; de esta conjunción feliz depende el genio en la obra de arte.

Así por ejemplo, si analizamos a un fuerte contraluz los lienzos de pintores notables, en su transparencia observaremos una irregularidad de pinceladas superpuestas, habiendo numerosas partes en que la tela ha quedado sin pintar; pues bien, estos fallos son accidentes afines que ofrece la materia, equivalentes en nuestro artículo a las protuberancias que pre-

EL VALOR EXPRESIVO DE LAS OBLICUAS EN EL ARTE RUPESTRE DEL MAESTRAZGO



Formación de arqueros de una de las tribus en la escena bélica de «Les Dogues»  
(Pátina antigua de color negro parduzco. Tamaño del original)

senta el techo en la cueva de Altamira y que necesitaron en los pintores rupestres la realización de sus famosos bisontes.

El sistema empleado en la Gasulla para la representación de escenas <sup>1</sup> disponiendo las figuras sobre un plano tácil, resulta paralelo con nuestro sistema cartográfico. La estilización de las formas y la combinación de perfiles es todavía la eterna pesadilla en el campo del profesional; con respecto a la oblicuidad empleada en este arte para una fuga o escorzo aparente, es igual al juego de oblicuas que formulan nuestras perspectivas académicas.

### La oblicuidad sistemática

Las pinturas de la fig. 4 representan la acción estilizada en la cual los artistas rupestres trazan los animales en actitud de descanso. Esta posición oblicua en el campo profesional no significa desnivel en el terreno donde descansa el caprido sino posición accidental, motivada por la posición incómoda del pintor al realizar la obra. La soga por donde trepa el vistoso personaje de la fig. 2 representa la plomada en este arte. De igual forma la pintura de la fig. 3 representa una alineación regular, estilizada, de arqueros; la posición perpendicular de estos individuos sobre la base total que abarca el picrete, acusa en los arqueros una posición estable, vertical, sobre un plano horizontal en el campo donde forman.

### La oblicuidad en la estilización

Entre las variadas acciones estilizadas que presenta este arte se encuentra el tipo de arquero llamado por los arqueólogos *carrerista al vuelo*. Es la acción del salto o de la carrera, presentando las piernas en extremo abiertas hasta formar con ambas una sola recta. Sobre este potente eje de locomoción cabalga el cuerpo frágil del arquero doblándose al viento de su fuga (láms. 2, 3 y 4).

Un recuento de este tipo de arqueros entre el grupo de la Gasulla y el de la Valltorta ha dado el siguiente resultado.

1 Cueva Renigia. Memoria núm. 136. Junta Superior de Excavaciones. Madrid, 1936. Tipografías de Arch. Bib. y Museos.

Noventa y dos representaciones de tipo carrerista, de ellas setenta fugan sobre un plano inclinado en dirección descendente, buzando a su derecha; diecisiete en dirección des-



Fig. 4.—*Cáprido descansando*. Abrigo primero de la Mola  
(Rojo claro, difuminado clarooscuro.  $\frac{1}{2}$  del original)

centente, buzando a su izquierda; tres fugan en plano horizontal y dos en fuga ascendente.

De este análisis comparativo se deduce que la acción estilizada, tipo carrerista, requiere en el arte rupestre una posición determinada como signo expresivo, esto es, posición oblicua en fuga descendente, usando de esta posición para expresar velocidad.

#### La oblicuidad en el eje descriptivo

Entre las representaciones escénicas que presentan estos núcleos predominan las de tipo oblicuo como las escenas de

las láminas 1 al 4, cuyo plano de proyección representativa ofrece el esquema de fugas trazado en la fig. 5. La línea *a b* es la dirección del orden descriptivo y la *c d* la posición de fugas descendentes en el plano de proyección o representación.

Este esquema de fugas aparece también en posición opuesta, aunque en menos cantidad de escenas, por lo que hace suponer había más artistas que pintaban con la mano derecha, es decir, que no eran zurdos.

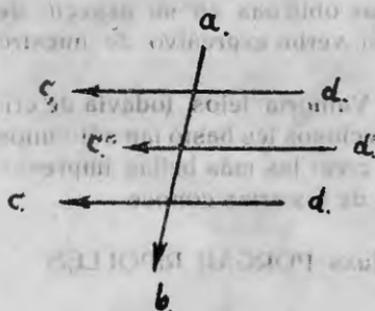


Fig. 5.—Esquema convencional de fugas

Téngase presente que el plano de representación en este arte no se ofrece pictóricamente como paisaje escenográfico sino como base de sujeción de las imágenes a manera de pedestal. Este fondo de la roca equivale al blanco del papel en nuestra

escritura. La forma toponímica del paisaje en este plano representativo lo darán las acciones que presentan las figuras en su composición. Así por ejemplo en la pintura de la lámina 1 el arquero que ataca a la cabra presenta las piernas en actitud de ascender, acusando que la escena se desarrolla en una vertiente oblicua.

### Conclusión

La oblicuidad manifiesta en estas pinturas rupestres puede haber sido en principio motivada por efectos técnicos muy propios en lo profesional, si se tiene en cuenta la obligada posición incómoda que presenta la estabilidad del visitante en la tectónica de esta galería de covachas.

Mas el estudio detenido del tipo carrerista y el orden y posición del eje en las escenas de la Gasulla demuestra de una manera clara que los artistas rupestres hicieron uso de las formas y fugas de posición oblicua para expresar en su arte una mayor vida y dar a sus escenas un mayor movimiento, una más intensa dinamicidad.

Esta consagración manifiesta por las oblicuas en su plano de fuga libre, sin límite espacial que sujete lo conceptualizado, acusa en este arte períodos prearquitecturales. Todavía no está sujeta esta manifestación plástica rupestre a leyes de plomada ni a recuadros y simetría, tan aparente y común en todas las demás artes nacidas entre arquitecturas estáficas de planos regulares.

Esta fuerza impulsiva de las oblicuas en su aspecto de fuga descendente constituye el verbo expresivo de nuestro arte rupestre.

Los artistas de la Gasulla y Valltorta lejos todavía de cribofantinismos y materiales preciosos les bastó tan sólo unos pequeños tarros de ocre para crear las más bellas impresiones pictográficas que el mundo de las artes conoce.

JUAN PORCAR RIPOLLÉS

## Joc d'Amor

*Com ja Malg ha vingut, i la fulla  
s'entrevera de flors i negults,*

*Eros punxa el cervell amb l'agulla  
de l'Amor malcorat pel Desig.*

B. ARTOLA TOMÁS

EL VALOR EXPRESIVO DE LAS OBLICUAS EN EL ARTE RUPESTRE DEL MAESTRAZGO



Caza del ciervo. Cueva del Más d'en Josep, Valltorta, Tírig  
(Rojo oscuro. Escala 1 : 2)