

BOLETÍN

de la

SOCIEDAD CASTELLONENSE

DE CULTURA



TOMO XXIII



1947



CASTELLÓN

EST. TIP. HIJOS DE F. ARMENGOT



BOLETIN

DE LA

SOCIETAT CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo XXIII * Septiembre.-Octubre. 1947 * Cuaderno V

La Iglesia Arciprestal de Sta. María de Castellón¹

La historia política de la ciudad de Castellón, sobre todo la anterior al siglo XVI, está en gran parte por hacer y la de su arqueología tan sólo esbozada por escasas noticias, muchas veces repetidas, sin comprobar, y en las obras más diferentes. Pese a lo copioso de la bibliografía que va al final de este estudio, observará el lector que, de todas aquellas, en mayor o en menor grado de carácter histórico, ninguna está dedicada especialmente a la arqueología.

Ante lo escaso y hasta contradictorio de los materiales suministrados por los libros y ante lo improbable de una seria investigación a fondo en los archivos, veno que tanto tiempo aún ha de tardar en agotarse, hemos dado a nuestro trabajo el triple carácter siguiente: una completa síntesis de las noticias impresas, indicando su procedencia de no estar plenamente comprobadas; una superficial tarea de investigación en los archivos municipal y parroquial y por último, una anota-

¹ En estas mismas páginas (t. XIX, pág. 153) comenzó la publicación de este minucioso trabajo que su malogrado autor presentó en la cátedra de Historia del Arte que en la Universidad de Valencia regentaba el maestro de todos, Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, el cual nos envía ahora las cuartillas traspapeladas que completan el estudio cuya publicación iniciamos. Ellas y la bibliografía que publicaremos al final completan el trabajo del malogrado Manuel Sanz de Bremond y Blasco.

Iconografía rupestre de Gasulla y Valltorta

REPRESENTACIÓN PICTOGRÁFICA DEL TORO

Sus características. Particularidades que ofrece

DIFÍCILMENTE podremos retener en la memoria una visión clara de los temas que presenta este arte, si para ello no establecemos una ordenada tipología de las pinturas afines. Nada más confuso para el espectador que la yuxtaposición de pinturas impresionadas sobre un mismo plano de pared por culturas sucesivas, que el tiempo ha ido acumulando en estas cuevas. Solo entresacándolas una por una de la amalgama laberíntica, rebatiéndolas sobre plano autóctono, podremos retener ordenadamente su esquema y reconocerlas; operación ésta llena de dificultades y de muy problemática solución por constituir esta acumulación de pinturas una especie de yacimiento en desorden. Técnicamente las capas de pintura en su estratigrafía resultan de un espesor inconmensurable por la reacción y erosión que el factor tiempo ha operado sobre ellas.

Señalamos ahora en este trabajo todas aquellas características que ofrecen las representaciones pictográficas del toro, así como las particularidades más destacadas y señeras de dichas figuraciones, por considerar de interés su emplazamiento, su effigiación y las figuras humanas que las rodean.

A juzgar por las memorias y resúmenes publicados hasta el presente sobre este arte, existen representaciones pictografiadas del toro en casi todos los núcleos de pinturas descubiertos, más abundantes y repetidas en unos abrigos que en otros.

ICONOGRAFÍA RUPESTRE DE GASULLA Y VALLTORTA



Fig. 1.—Figuras del Navazo (Albarracín)

Podemos contar quince en Gasulla, once en Albarracín, otros once en Tormón, seis en Valltorta, cinco en Alpera, tres en Cogul, uno en Agua Amarga y otro en Araña, sumando un total de cincuenta y tres representaciones, veintiocho de las cuales son representadas con perfil hacia la derecha y veintidós a la izquierda; habiendo tan solo tres en posición muerta, dos de las cuales, de eje vertical, se encuentran en Cueva Remigia.

Por tamaño predomina el toro grande, con un diámetro



Fig. 4.—*Escena taurina*. Cueva Remigia.

mayor que va de los 0'30 a los 0'90 m. Esta escala de tamaños difiere de la que hemos señalado en artículos anteriores de la figura humana; en las representaciones de bóvidos predomina el tamaño grande, así como en la representación de la figura humana hemos visto domina el tipo pequeño, el hombre «mosquito».

En su conjunto la composición de estas representaciones es a manera de friso horizontal, muy extendido, distanciados uno y otro bóvido; parecen como manadas que van paciendo libremente en el prado, como vemos en Navazo y Tormón, o bien forman grupos semiafrontados como en Alpera y Cogul. (*Lám. I, fig. 1 y lám. II, fig. 2*).

El emplazamiento en la roca en que aparecen pintados es, la mayoría de las veces, la parte media o baja de los abrigos o raseros, sitio éste cuya altura le fué cómoda al artista y que

lógicamente puede considerarse como el mejor y preferente para iniciar la pintura del conjunto por el pintor rupestre. Sin embargo también hallamos figuraciones de bóvidos en sitios distinguidos, en la parte alta y central de las cuevas y acantilados, como el representado en el abrigo octavo de Mola Remigia (*Lám. III, fig. 3*) cuya pintura exigiría andamiaje por donde



Fig. 5.—Toro muerto. Cueva Remigia

encaramarse el artista para pintarlo. También merecen atención el toro del *Mas Blanch* y el gran toro de la tercera covacha de la Araña.

En lo conceptual la representación del toro tiende a lo espectacular y estátil. En tamaño grande, su perfil es tratado cariñosamente, con corrección naturalista, limitándose el artista, casi siempre, a representarlo en acciones pasivas: ora levanta la cabeza como quien observa la lejanía, ora hociquea, bucea tranquilamente por el verde prado, buscando el nutritivo sustento. La mayoría de estas representaciones son del todo indiferentes a las acciones un tanto hostiles de los arqueros que corren o saltan junto a ellos; también los vemos insensibles a las heridas producidas por las azagayas o flechas que llevan clavadas en sus jorobas. Solo en Cueva Remigia vemos dos ejemplares de bóvidos de tamaño pequeño, muy movidos, que forman parte de composiciones con la figura

encaramarse el artista para pintarlo. También merecen atención el toro del *Mas Blanch* y el gran toro de la tercera covacha de la Araña.

En lo conceptual la representación del toro tiende a lo espectacular y estátil. En tamaño grande, su perfil es tratado cariñosamente, con corrección naturalista, limitándose el artista, casi siempre, a representarlo en acciones pasivas: ora levanta la cabeza como quien observa la lejanía, ora hociquea, bucea tranquilamente

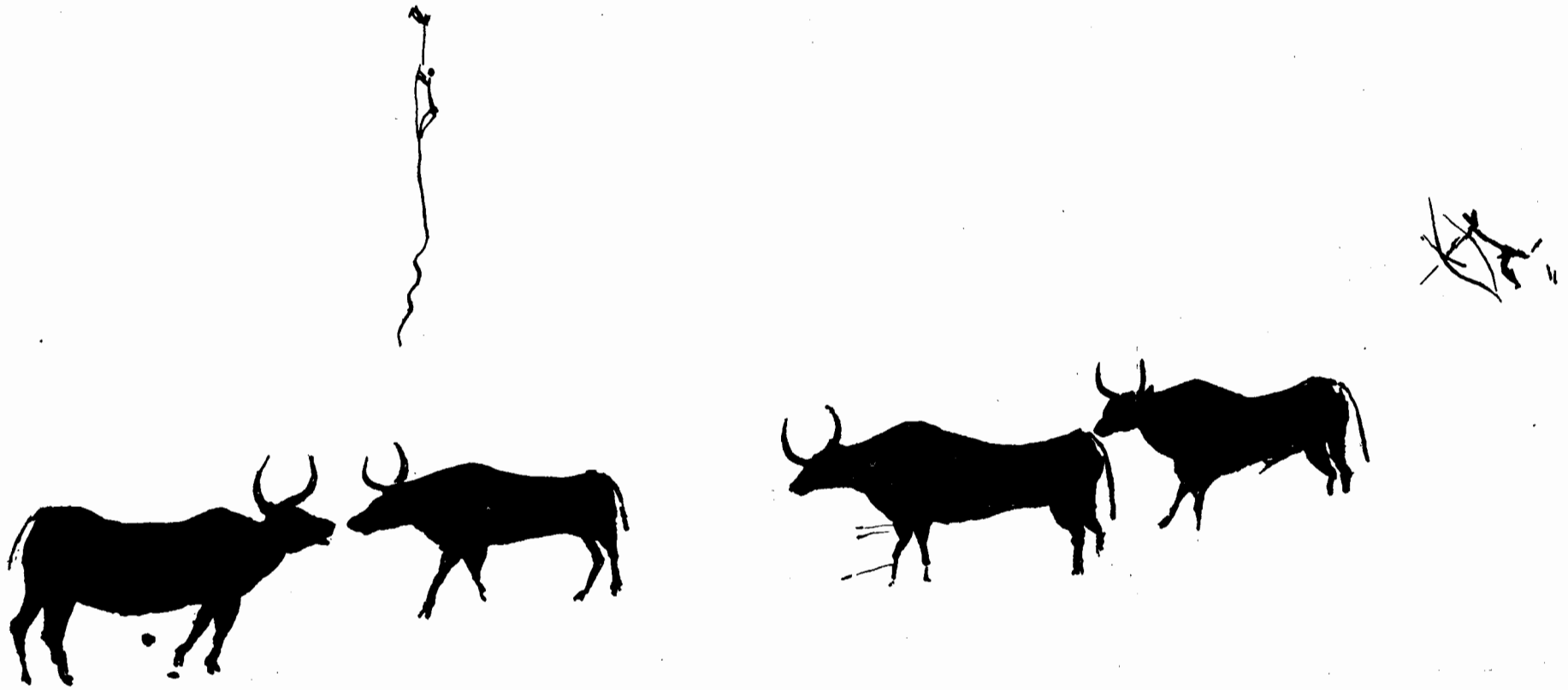


Fig. 2.—Toros y arqueros de Alpera

ICONOGRAFÍA RUPESTRE DE GASULLA Y VALLTORTA



Fig. 3.—Conjunto de bóvidos de pátina antigua
Abrigo octavo de Mola Remigia

ICONOGRAFÍA RUPESTRE DE GASULLA Y VALLTORTA

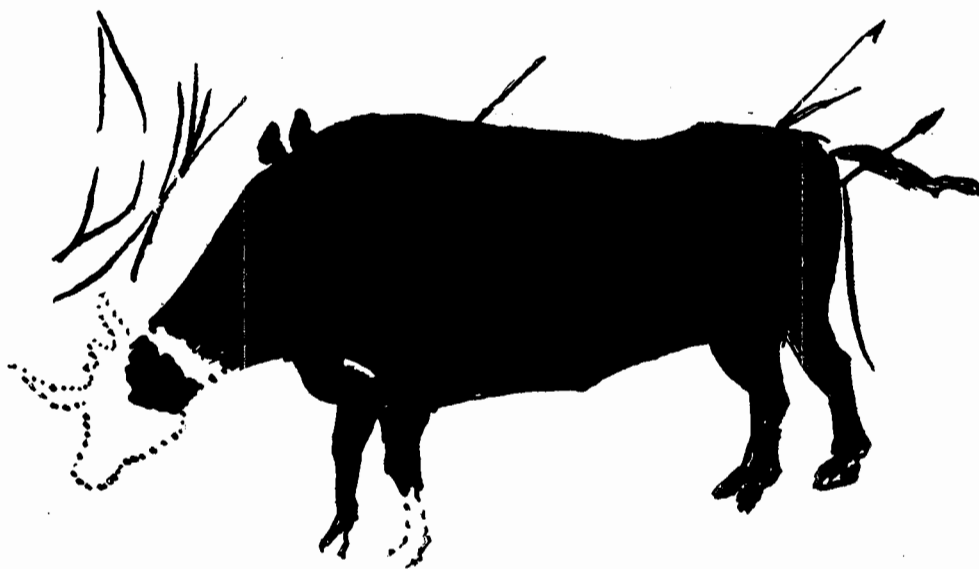


Fig. 8.—Toro transformado en jabali

Cueva del Civil. Valltorta

humana (Fig. 4) y que parecen fueron trazadas por escuelas compositivas de períodos posteriores a la época de los toros grandes.

Concuerne a la técnica que presentan las escenas de Gassulla y Valltorta, vemos en el bóvido un retoque policromo para el sombreado y contorneado, gamas éstas que las distinguen de las demás pinturas miniaturistas de trazo impresionista.

Un gran dominio en la mezcla de las materias colorantes empleadas se adivina en las tintas empleadas con tendencia a un manganeso violáceo y un negro pardo. En el bóvido muerto

de Cueva Remigia (Fig. 5) va todo el esquema de un ocre amarillo contorneado y perfilado de negro.

Respecto a las pinturas parece que este tamaño grande de toro ha sido mayormente castigado por accidentes varios; en muchas de ellas el empaste de la ma-



Fig. 6.—Pintura fosilizada. Cueva del Mas d'en Josep. Valltorta

teria colorante con la corteza estalagmática de la roca da la impresión de una mayor antigüedad; sin olvidar que por su emplazamiento y por la clase de accidentes climatológicos a que han estado sometidas en el curso del tiempo pudieron operarse estas modificaciones. Así el toro existente en Mas d'en Josep (Fig. 6) parece, por su aspecto, le separa una doble distancia cronológica del ciervo y del jabalí que se reproducen en el mismo panel.

Una de las particularidades de gran interés que ofrecen los toros de las escenas de la Valltorta, es la transformación en jabalíes de que algunos de ellos han sido objeto, en una segunda fase bastante posterior. Tal transformación zoomorfa responde en algunos ejemplares a mano de obra inhábil. Para tal metamorfosis llegóse convenientemente a repicar en algunos las escamas de las rocas con el fin de hacerle perder la silueta

ICONOGRAFÍA RUPESTRE DE GASULLA Y VALLTORTA



Fig. 11.—Arqueros atacando al toro
Gasulla



Fig. 7.—Toro fragmentado intencionadamente para convertirlo en jabali.
Cueva dels Cavalls. Vallforça

de buey, transformándola ingenuamente, tan sólo con añadirle sobre el lomo dos orejas, quedando de esta manera convertido el cuello del toro en cabeza y morrillo del paquidermo deseado. (*Fig. 7 y lám. IV, fig. 8*).

Los toros representados en el Navazo, Cogul y Tormón aparecen sin ninguna flecha clavada; en Alpera, de los seis que contiene, solo uno lleva dardos clavados en el bajo vientre, a la manera del gran toro de la Araña; en Gasulla y Vallorta, de sus veinte bóvidos, quince de ellos se presentan he-



Fig. 9.—Toro herido. Gasulla

ridos por grupos de flechas clavadas en sus respectivos lomos. (*Figs. 3, 4, 5, 9, 11 y 12*).

El toro de tamaño grande presenta en Gasulla tres paralelos, cada uno de los cuales va acompañado de la representación de un arco con su correspondiente manojo de flechas. Otros ejemplares de toros van acompañados en la parte alta del panel por trazos serpentiformes que recuerdan algunos de los trazos que aparecen en Alpera y que pueden interpretarse como sogas o lazos. (*Lám. III, fig. 3, lám. IV, figs. 8 y 9*).

En cuanto a las composiciones en que entra la figura

humana y el toro, existen en Cueva Remigia dos escenas de caza de tamaño pequeño; una de ellas está situada en la segunda cavidad (*Fig. 4*); representa un arquero que huye de un toro que le sigue, toro de cuernos altos y enormemente asaetado. La otra escena la constituye la pintura existente en la tercera cavidad de la misma cueva, la cual nos presenta uno de los toros transformados, acometido por un arquero tipo 5.^o ¹ que ataca desde la parte alta y que tiene a su lado (*Fig. 10*) a otro arquero ágil y diestro que trepa por una soga o árbol; también en Alpera vemos a arqueros trepando por sogas o árboles, como huyendo del toro.

Sobre este mismo tema encontramos en Gasulla y Valltorta dos escenas de caza del bóvido del más subido interés. Una de ellas es la pintura (*Lám. V, fig. 11*) existente en el abrigo cuarto de Mola Remigia; representa uno de estos grandes bóvidos policromados de 0'60 m. de largo, de perfil correcto, en posición estátil, atacado por un diminuto arquero que, en posición de cuerpo a tierra, dispara su certera y mortífera flecha del arco hacia la nuca del animal, como previendo está allí el nudo vital de su existencia.



Fig. 10.—Escena de caza. Cueva Remigia

La otra escena (*Lám. VI, fig. 12*) la encontramos en la cueva *dels Cavalls* y aunque deteriorada e incompleta por la acción del tiempo, se adivina claramente un gran lomo de bóvido de 0'90 metros de largo con haces característicos de flechas clavadas en sus lomos o espaldas, en torno de la cruz, como en Gasulla;

un grupo de minúsculos arqueros disparan las flechas

¹ Vid. nuestro trabajo *Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Escenas bélicas* en *Bol. Soc. Cast. Cultura*, t. XXII, pág. 48 y siguientes.

ICONOGRAFÍA RUPESTRE DE GASULLA Y VALLTORTA



Fig. 12.—Bóvido grande atacado por grupo de arqueros

Cueva dels Cavalls. Valltorta

de sus arcos desde la parte alta del panel, acción de ataque que pertenece igualmente al tipo 5.º; estos arqueros parece apóyanse sentando sus pies sobre trazos ramiformes que bien podrían interpretarse como ramas o tronquillos de árboles, si recordamos las pinturas de la tercera cavidad de Cueva Remigia y la caza del toro-jabalí del *Mas d'en Josep*.

En estas dos últimas composiciones de caza la desproporción de tamaños relativos entre la figura humana y el toro, así como la dualidad estilística y conceptual acusa un largo proceso en la formación del conjunto de la composición que denota dos fases bien determinadas en su evolución: la primera, comprende la representación del toro con realismo estátil y la segunda, los arqueros con arcaísmo de trazo impresionista; estos últimos artistas pertenecen a escuelas de diferente formación étnica, ya que en su concepto el toro pintado deja de ser efigie adorable en el sentido contemplativo, pasando a ser para ellos esta pintura, de época más antigua, un simple sujeto del conjunto en su narración cinégetica.

A estos paralelos descritos podemos añadir el grupo de arqueros que atacan entre la manada de toros del Navazo (*Lam. I, fig. 1*), el cual presenta idénticas características a la escena de la Cueva *del Cavalls* de Valltorta, por su trazo arcaico y estilización tipo 5.º.

Téngase en cuenta que en la intuición primaria pictográfica, el plano de proyección representativo es concebido, la mayor parte de las veces, con visualidad vertical (a ojo de pájaro) distribuyéndose las figuras en su composición escénica a la manera como se mueven las piezas sobre un tablero. Esta conceptualidad descriptiva del pintor rupestre puede muchas veces producir en nuestra manera de ver apreciaciones del todo diferentes a las que él propuso, como en el caso de las pinturas del Navazo, en las cuales los arqueros, que atacan desde un altozano, ocupan el nivel bajo del panel, desvirtuando la dirección del ataque con relación a los toros.

En el estudio tipológico de los arqueros ¹, hemos visto cómo en el arte rupestre existen una cierta especie de escuelas composicionistas que han llegado a crear una serie de es-

¹ Vide el mencionado estudio ya citado sobre *Escenas bélicas* en Bol. Soc. CAST. CULTURA, t. XXII, pág. 48.

tilizaciones para expresar y definir las acciones, posiciones y oficios que designaban y personificaban—digámoslo así—a cada uno de los personajes que entraban a componer la escena.

Entre las acciones estilizadas que presenta la caza del toro predomina la del tipo 5.º, por lo que creemos de interés mencionar y añadir a este conjunto iconográfico varios de los ejemplares afines que conocemos, por considerarlos como posibles restos de esta especie de escenas de caza mayor improvisadas, aprovechando antiguas pinturas de fauna.



Fig. 13.—Pintura de Cueva Remigia

La pintura de la quinta cavidad de Cueva Remigia (Fig. 13) representa dos arqueros que atacan hacia abajo; uno de ellos apoya el pie sobre un trazo (¿árbol?) adjunto; en la parte inferior debajo de éstos se encuentra representada una pezuña de toro y en la parte superior se halla un individuo que parece va trepando por una soga, de manera parecida al que se ve en las composiciones con toros de Alpera.

En la covacha de la Araña existe otra pintura (Fig. 14) que representa dos arqueros que atacan en igual sentido hacia la parte baja del panel, formado por el respaldo de la cueva, donde nada de pintura señalan las memorias de sus investigadores.

Otro ejemplar lo constituye la pintura existente en el abrigo

ICONOGRAFÍA RUPESTRE DE GASULLA Y VALLTORTA



Fig. 15. - Arqueros atacando representaciones antiguas de fauna

quinto de Mola Remigia (*Lám. VII, fig. 15*) con dos arqueros que dirigen sus disparos hacia la parte baja, donde todavía se dejan ver residuos de pintura, no pudiéndose determinar forma alguna con pátina, estando el color muy desvanecido. Ambos arqueros van provistos de tres flechas de repuesto cada uno y junto a ellos aparece un haz de flechas con cesta y bastón que pertenecen al mismo estilo.

El mismo tipo de arqueros agrupados o sueltos, siempre atacando hacia abajo y encima de los toros lo vemos en las escenas de Alpera, Saliente del Palomar, primera y tercera covachas de Morella la Vella y Covarchos de Benasal. Bajo este punto de vista la pintura que ofrece mayor interés de las últimamente enumeradas, es la del Saliente del Palomar cuyo

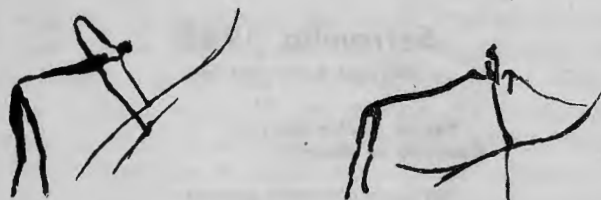


Fig. 14.—Pinturas de la primera covacha de la Araña. Bicorp

grupo de arqueros es similar a los de la *Cueva dels Cavalls* de Valltorta. También el arquero tipo 5.º de los Covarchos es similar al de la escena taurina del abrigo cuarto de Mola Remigia; ambos arqueros, por su posición, parece atacan escondidos entre los intersticios altos del acantilado.

Tomando como puntos básicos los caracteres y particularidades que ofrece el presente documental pictográfico, que publicamos en este conjunto, llegamos a la siguiente conclusión:

A) La representación del toro se encuentra entre las fases antiguas de la pintura rupestre de Levante, habiendo períodos en los cuales mereció una distinción especial sobre la demás fauna representada.

B) El toro sobrevivía en estado salvaje en el período inicial de las escuelas compositivas de figura humana.

C) Durante este período inicial de las escuelas compositivas de figura humana el toro fué cazado entre los bos-

ques y cantalares de la Gasulla y Valltorta, sirviéndose los cazadores arqueros de posiciones estratégicas de defensa ante el gigante bóvido, sobre el cual concentraban los disparos de sus flechas en los puntos vitales de sus espaldares o lomos.

D) En los períodos de plenitud compositivista de la figura humana la representación del toro perdió interés en el repertorio iconográfico rupestre, siendo sustituida por el jabalí en Valltorta.

JUAN BTA. PORCAR

Delegado Provincial de Excavaciones Arqueológicas

Serranilla (1945)

(Diálogo a una sola voz)

*Vecina de Guadarrama.
Caminito de Madrid.*

*Soy igual que estos pinares:
nadie me trasplanta a mí;
perdéis el tiempo, amiguito,
pues, no me muevo de aquí.
Hija soy de Guadarrama...
no me gustará Madrid.*

*No os acerquéis tanto, os ruego
y no me miréis así,
que mi amigo está en la sierra
y no tardará en venir.
La sierra de Guadarrama
tiene flores en Abril.*

*Mucho se tarda mi amante..
¿tendrá otro amor por allí?...
No me digáis tales cosas
que a nada he dicho que sí...*

*Aunque soy de Guadarrama
quizás me guste Madrid...*

JUAN PORCAR MONTOLIU