

# BOLETÍN

de la

SOCIEDAD CASTELLONENSE

DE CULTURA



TOMO XXV

EXTRAORDINARIO POR EL XXV.º ANIVERSARIO

— 1949 —



CASTELLÓN

EST. TIP. HIJOS DE F. ARMENGOT



# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA

Tomo XXV \* Año 1949 \* Cuaderno extraordinario

## 1920 - 1949

**E**N el otoño de 1919 nace a la vida legal la SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA. Sus fundadores no hacen sino recoger, en el tiempo de su madurez, un fruto de gestación laboriosa con amor incubado desde años atrás.

Luego, sin demora, se piensa en establecer comunicación con el mundo mediante una publicación periódica que ofrezca —sin previos anuncios vocingleros— las muestras de la personal tarea que vayan cumpliendo los afiliados a la flamante Sociedad, dentro de sus normas. Y para asegurar esta aportación se recaba el asentimiento de valiosos colaboradores comprovincianos, o conterráneos, y aun de algunos forasteros.

Con estas fianzas, en el mes de mayo del año 1920, aparece el número primero del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA. Surge a la luz pública sin que su página inicial pregone, siguiendo la usual costumbre, inmodestas promesas, ni esbozos de programas. ¿Cuáles, pues, serán las directrices de esta Revista? Por los frutos las conocerá quien la lea...

Parece que aquel primer cuaderno habla en voz baja con el lector mientras recita a su oído, literalmente, un documento de archivo acerca de las contiendas gremiales de Valencia; y luego le distrae con el relato de un hallazgo

## Interpretaciones y sugerencias en torno a las pinturas rupestres del abrigo décimo del «Cingle de Mola Remigia»

PRESENTAN un aspecto, sobre la oquedad, similar al de todo el arte de Levante, esto es, como fragmentaciones de color reseco que contornean figuras y desarrollan temas de la iconografía ya conocida (*Lámina I*). Muchas de las pinturas están estropeadas, otras desvanecidas y confusas, no ofreciendo al espectador un golpe de vista espectacular o monumental; sólo a través de un detenido estudio analítico se vislumbran valores no solamente artísticos, si que también de un gran interés científico a fin de estudiar y comprender la vida del hombre primitivo por estas comarcas.

El estudio calcográfico, llevado a cabo desde el año 1935, bajo la dirección de Obermaier, nos ha dado una serie de conjuntos, material arqueológico de un interés extraordinario, entre los cuales destaca este abrigo décimo por la belleza de sus temas, por la riqueza de indumentos y por la variedad tipológica.

Si bien en la pauta descriptiva de las pinturas seguimos la tectónica de la roca sobre que asientan, téngase en cuenta que, en el arte parietal, el espacio es libre y muchos temas de un panel articulan recíprocamente con los de las oquedades o relieves vecinos.

### Temas

La figura humana aparece variadísima. Tipos de arqueros formando en conjunto una especie de escena bélica. Algunos de estos arqueros se desligan del tema bélico, formando pequeñas agrupaciones de caza con la fauna sobrepuesta.

ARES DEL MAESTRE.—PINTURAS DEL ABRIGO DÉCIMO DE GASULLA



Números 14 al 19 (0'53 X 0'30)

ARES DEL MAESTRE.—PINTURAS DEL ABRIGO DÉCIMO DE GASULLA



Números 20 a) 27 (0'48 x 0'70)

En la representación de fauna aparece el ciervo de alta escuela animalista; cápridos mortalmente heridos rindiéndose luego de un penoso recorrido de improntas de sangre. Uno de estos cápridos aparece con un remo roto por una pedrada (?). Obsérvanse actitudes graciosas, llenas de belleza como la de la cabra que protege al cabritillo; la delicada gacela o el cérvido volviendo la cabeza atrás, como si vigilara entre el paisaje. Núms. 6 y 8 (*Láms. I y IV*); núm. 16 (*Láms. I y VI*); número 20 (*Láms. I y VII*) y núm. 43 (*Láms. I y X*).

Resalta otro grupo de pinturas formado por los rastros o pistas de huellas de diferente factura y tamaño que en su recorrido trazan los meandros de las vertientes, al igual que nuestra cartografía. Uno de estos rastros o pistas quizá hagan referencia a las pisadas de la figura humana (?). En el área de todo el conjunto aparecen flechas, manojos de arcos o jabalinas, así como cestas y otros indumentos indescifrables completan el interés de esta oquedad. Existe otro grupo de pinturas de técnica diferente, de color acuoso, como sobrepuestas a las otras pinturas de alta escuela estilista, que algunos arqueólogos consideran como fases decadentes de un neolítico reciente; tales pinturas, a nuestro parecer, son del todo extrañas y no tienen nada que ver con el arte rupestre levantino. Núms. 34, 40 y 41 (*Láms. I y IX*). Son pinturas relativamente modernas y quizás pertenezcan a pastores o moradores del poblado argárico adjunto, situado en la cima de la fuente de «la Castilla». Núms. 44, 45 y 46 (*Láms. I y XI*).

### **Posición y acción de las pinturas en relación a la tectónica y a la topografía del paisaje**

Es evidente que todo hecho de alguna importancia realizado por el hombre va precedido y responde a evocaciones sentimentales que traduce en acciones de ritual en el propio lugar de la gesta. Ante la contemplación de estas pinturas las conceptuamos como hechos o escenas vividas en el propio paisaje por el hombre primitivo. Hemos observado que no existe en el arte parietal enfoque decorativista que rime los espacios pintados en relación a la morfología tectónica que presentan los abrigos; la distribución espacial en los conjuntos carece en absoluto del sentido solemne de las simetrías;

su colocación en la roca es arbitraria, sin márgenes propios para separar unas de otras, ni fondo polícromo que las destaque; es una acumulación nuclear de acciones votivas o emotivas que obedecen a diferentes escuelas estilistas que el curso de un ritual común ha acumulado en estas covachas. Las pinturas no sobrepasan en mucho por encima del alcance de las manos, y a partir de este nivel, el número de ellas aumenta de manera progresiva hasta descender en el declive bajo de la covacha, zona en la cual se ven con mayor abundancia, a pesar de ser este sitio el más castigado por los accidentes atmosféricos, si bien las veladuras de color existentes demuestran un mayor número con relación al resto de la oquedad.

Esta irregularidad numérica tan acentuada entre el borde superior y el inferior de los conjuntos suscita la hipótesis de que el sitio inicial y preferente para la proyección de estas pinturas fuese el declive y suelo, tal como acusan las pinturas «Danza de arqueros» de la Cueva del Civil en Valltorta y «Enjambre de insectos» de Gasulla, entre otros, pintados uno y otro casi en el propio suelo. De confirmarse esta apreciación nos explicaría el por qué abrigos espaciosos de grandes rampas en el declive, como el segundo y tercero del barranco de Gasulla resulten sus paredes estériles de pinturas, mientras otros abrigos, como el décimo, que carece de este zócalo, contenga tan gran cantidad.

La descripción gráfica en las culturas primitivas, tiende siempre a un enfoque del todo planimétrico, como vemos en los relieves prefarafónicos, mesopotámicos y en algunas pinturas parietales prehelénicas y en las esculturas votivas del interior de las mastabas, cuyas escenas son compuestas a la manera ingenua de nuestros Belenes. Es así como el arte parietal levantino va saturado de esta proyección perpendicular movido por el fondo paisajista que le ofrecen los accidentes rocosos, pues, aunque en el curso evolutivo del tiempo, las escuelas parecen adoptar la oblicuidad accidental de las pinturas como sistematización de un aparente escorzo—calificado por el Dr. Vilaseca como de tercera dimensión—en el fondo todos los grupos escénicos, tanto los grandes como los de pequeña área—pistas de huellas, búsquedas, hileras intercaladas de arqueros desplegados para el ojeo, espera o cerca, como se ve en Lladoner y Saltadora, etc.—su distribución



*Números 28 al 33 (0'51 x 0'63)*



ARES DEL MAESTRE.—PINTURAS DEL ABRIGO DÉCIMO DE GASULLA



*Números 34 al 42 (0'48 × 0'64)*

compositiva es planimétrica y no pueden ser traducibles si no se enfocan en visual de eje vertical. De manera que en el «Ciervo despeñado y arqueros» de Cueva Remigia, así como en «Danza y cervatillo» del Racó de Gasparo, los cérvidos representados en ambas composiciones no ocupan un nivel superior, sino un lugar adjunto a los arqueros. De la misma manera la cierva que vuelve la cabeza hacia atrás mientras rumia tranquila (núm. 16 en *Láms. I y VI*), al igual que los bisontes de Altamira, no dobla las patas para dar saltos, sino para descansar uno de sus costados sobre el suelo representado por la roca, concepto de visualidad originado quizá por el plano inclinado del declive, como imitando el que ofrecen las vertientes que forman los barrancos donde se desarrollan las escenas.

Hernández Pacheco al estudiar las pinturas de Cueva Araña nos hace notar en la escena «Caza del cáprido» el paralelo existente entre la distribución compositiva cinegética y la topografía que ofrece el paisaje que se extiende delante de la cueva. También Bosch Gimpera acusa a la manada de ciervos de «Cova dels Cavalls» de ir acosados éstos hacia el atolladero donde está situada la línea de espera. Podemos nosotros señalar la posición y acción de las pinturas en relación al paisaje de Gasulla con la representación de ciervos y toros despeñados de Cueva Remigia frente por frente a las ranuras del acantilado, sitio fácil para la preparación de trampas que harán despeñarse a la caza mayor que por allí pase. De una manera particular destacamos en este abrigo décimo cómo los animales heridos representados, así como la dirección descendente de las pistas, hacia la izquierda, revelan cómo entró el animal en esta terraza larga, cuya única puerta de entrada y salida la forma la corredera de esta oquedad. Estos animales debieron ser cazados y rematados en este estratégico lugar, de la misma manera que el actual cazador indígena lo hace hoy con la caza menor.

### **Estratigráfica**

Presentándose las pinturas sobre un mismo plano de proyección, la roca, no puede haber, entre las escenas sobrepuestas, espesor estratigráfico alguno; sólo cuando los esquemas de pintura se interponen, aparece un empaste semifosilizado,

predominando la pintura de color más intenso, con la dificultad consiguiente de poder averiguar si tal aspecto obedece a una reacción de la materia colorante o sea debida a la transparencia de una de las pinturas, como se puede observar en las señaladas con el núm. 29. (*Láms. I y VIII*).

Si estimamos que la acumulación de estas pinturas sobre la oquedad se obtuvo de una manera precipitada, en un período de tiempo reducido, aun teniendo en cuenta que tales pinturas fueron generadas por voluntades libres de intelecto, podríamos con una lógica recta tomar los centros de estas oquedades o lienzos de pared como puntos iniciales en el crecimiento o desarrollo del núcleo, de manera que gradualmente corresponderían a ulterior fase aquellas pinturas más excéntricas. Este sistema no resulta aceptable teniendo en cuenta la ordenación cronológica de las pinturas, ya que la variedad de tipos, temas y pátinas superpuestas revela períodos largos en su gestación y realización. Las imágenes desaparecidas fueron reemplazadas por nuevos temas, aprovechando para su transformación parte de las pinturas antiguas, operándose una mutación evolutiva que descoyunta el ritmo expansivo nuclear del período inicial, dando por resultado otra imagen de la primaria, actualmente.

La gama de color que presentan las pinturas es insegura también para establecer una ordenación cronológica, pues al igual que el de las pátinas, varía su aspecto y conservación según las técnicas empleadas y el rasero y protección que los accidentes de la cueva les hayan deparado; así pinturas recientes pueden con facilidad desaparecer, mientras subsisten con la primitiva viveza de color las más antiguas.

Vistas las dificultades que ofrece este problema creemos que sólo a título de comentario puede exponerse un orden de fases basado en la tipología temática y estilística dentro de la característica de la técnica desde un punto de vista profesional.

Al describir los temas de esta oquedad hemos señalado el grupo de arqueros central rodeado de haces de flechas y jabalinas, como preparándose para una acción bélica; calificamos su estilo de trazo caligráfico. La retaguardia de este grupo parece va reforzada por otro grupo de arqueros de grande estatura y estilo diferente que llevan la misma dirección. En la

ARES DEL MAESTRE.—PINTURAS DEL ABRIGO DÉCIMO DE GASULLA



*Número 43 (0.36 x 0.28)*

ARJES DEL MAESTRE.—PINTURAS DEL ABRIGO DÉCIMO DE GASULLA



parte derecha de la oquedad un tercer tipo de arqueros (estilo Cueva del Civil) antepónese como contricante bélico.

Esta variedad de tipos dentro de una misma escena, más que a una pluralidad coetánea de mano de obra parece obedecer a una restauración o transformación o ampliación de la escena hecha por escuelas vinculadas a períodos bastante distanciados, si tenemos en cuenta que la exhibición de este arte al aire libre, sobre los paneles de las covachas, debió de provocar en las culturas cazadoras primitivas la creación espontánea de escuelas sucesivas, pero dada la lentitud evolutiva que caracteriza la estilización de la figura humana en las culturas de arte primitivo (tal como el egipcio que perdura cuatro milenios o el helenístico todavía semioficial en nuestras escuelas contemporáneas) debemos suponer que la acción estilizada del arquero en este arte rupestre puede abarcar largos períodos, desde la invención de este indumento como arma de caza y de guerra.

En cuanto a la fauna representada hemos dicho que aparece el gran ciervo de depurada corrección animalista cuya maestría supera a las escuelas franco-cantábricas; infinidad de pinturas desvanecidas antepuestas de formas intraducibles y grupos de fauna de factura impresionista de una descripción melodramática, apartados en el borde superior, como respetando los conjuntos bélicos de primera fase (?).

Observadas detenidamente las características y aspectos de estas pinturas sobre el propio abrigo donde se hallan, nos atrevemos a esbozar para este conjunto el siguiente orden de fases de las pinturas entre sí:

1.<sup>a</sup> fase: Cérvido núm. 11 (*Láms. I y IV*) con algunas fragmentaciones de color antepuestas de pátina similar.

2.<sup>a</sup> fase: Arqueros trazo caligráfico, núms. 21 a 24 (*Láminas I y VII*).

3.<sup>a</sup> fase: Arqueros estilo Civil, núms. 35, 37 y 38 (*Láms. I y IX*) y núm. 42 (*Láms. I y IX*).

4.<sup>a</sup> fase: Arqueros tipo cacique, núms. 1 y 3 (*Láms. I y II*) junto con arquero carrerista y fauna sobrepuesta.

5.<sup>a</sup> fase: Fauna estilo impresionista y pistas de huellas, núms. 6, 7 y 8 (*Láms. I y IV*), núm. 20 (*Láms. I y VII*) y número 43 (*Láms. I y X*).

6.ª fase: Réplicas espontáneas de arte extraño, núms. 34, 40 y 41 (*Láms. I y IX*) y núms. 44, 45 y 46 (*Láms. I y XI*).

### Conclusión

De nuestros modestos estudios sobre las pinturas de este abrigo pueden deducirse las hipótesis:

A) Que la figura humana ocupa en el arte rupestre fases antiguas.

B) Que las escenas pintadas responden a hechos acaecidos en la propia área.

C) Que las terrazas donde se encuentran las pinturas tuvieron un fin de utilidad en la estrategia cinegética de aquellas culturas.

D) Que las pinturas llamadas decadentes son extrañas al arte rupestre levantino.

JUAN BTA. PORCAR RIPOLLÉS

Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas

