



BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA

Tomo LXX • Octubre-Diciembre 1994 • Cuad. IV

Recensión a un resumen de "Tesis de Licenciatura sobre las pinturas rupestres de Cova Remigia"

*A Federico Barreda Tena,
guarda, durante cuarenta años,
del Patrimonio Cultural de Gasulla*

*"La discusión noble no debe ofender ni
si quiera a quien cree tener la verdad"*
(M. Almagro)

El presente artículo tiene como base el trabajo de Elisa Sarriá Boscovich que ha sido publicado en la revista LUCENTUM de la Universidad de Alicante, en el cual se resume su Tesis de Licenciatura que con el título "Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)", ha presentado en el Departamento de Prehistoria, Hª. Antigua y Arqueología de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona¹.

Tal y como la autora escribe, el objetivo principal de la tesis es la revisión del estudio que sobre este conjunto rupestre realizaron J.B. Porcar, H. Obermaier y H. Breuil en el verano de 1935, monografía que vio la luz un año después².

Según el propio texto de E. Sarriá, el trabajo de investigación en Cova Remigia está basado en la recopilación y estudio de una ficha descriptiva de cada una de las figuras; obtención de los datos estadísticos; características técnicas y temáticas; y "estudio de la estratigrafía cromática, repintes y superposiciones". Con tal cómputo, escribe que "hemos podido obtener las líneas generales del proceso evolutivo que suscita a todos aquellos interesados en el estudio de estas manifestaciones"³,

1.- E. Sarriá Boscovich: "Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)". *Lucentum*, VII-VIII, Anales de la Universidad de Alicante, Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua, Alicante, 1988-89, pags. 7/33.

2.- J.B. Porcar, H. Obermaier, H. Breuil: "Las pinturas rupestres de Cova Remigia, (Ares del Maestre, Castellón)". Imprenta de Archivos, Madrid 1935. (La fecha debería de ser 1936).

3.- Op. cit, nota 1, pág. 7.

puesto que tras casi sesenta años del descubrimiento científico de Cova Remigia y su publicación "este mural sigue ocupando un lugar importante entre los centros capitales de su estilo", puesto que es "el núcleo más rico y completo, de este género pictográfico, no tan solo de la provincia de Castellón sino de nuestra área Mediterránea"⁴.

Tras la nueva revisión del mural de Remigia, a las 474 figuras, según E. Sarriá, reseñadas por Porcar, Obermaier y Breuil⁵, hay que sumar "el hallazgo de 285 figuras inéditas", con cuyo cómputo Remigia alcanzará "un total de 759 elementos pictográficos, convirtiéndose en uno de los conjuntos numéricamente más importantes de su estilo"⁶.

La finalidad de la investigación de E.S. ha sido, por una parte, el actualizar la copia o calco de los pictogramas de Remigia; y por otra - para mi la principal y motivo de la presente recensión-, "el estudio del proceso evolutivo a partir de las superposiciones cromáticas" o cronología relativa de sus fases estilísticas⁷; aunque al finalizar su artículo anota, como resumen, que "El estudio del color ha sido poco válido para establecer la cronología relativa del friso, pues estilos similares o idénticos aparecen pintados en colores distintos y estilos dispares muestran los mismos colores"⁸. En el mismo estudio, avanzado este, dirá que "La superposición estilística apoyada en cierto modo por la característica cromática ha constituido la base de nuestra cronología relativa que invierte las hipotéticas fases establecidas por E. Ripoll y A. Beltrán, pero que encajan en cierto modo, con las que había propuesto H. Breuil para el conjunto de Minateda ya que en la capa que supuso inferior observó la existencia de figuras humanas muy esquemáticas y de pequeño tamaño en rojo claro"⁹.

Si acudimos al capítulo final de la monografía sobre "Cueva Remigia", E. Breuil retraerá su propio trabajo sobre las pinturas rupestres de Minateda¹⁰, escribiendo que en tal estudio "traté de separar la sucesión de las diversas capas artísticas que allí se conservan", llegando a establecer, nada menos, que "13 capas" o fases artísticas. Tal evolución abarcaría un momento primero con "pequeñas figuras" seminaturalistas en la capa 1; en las capas 2 y 3 "el arte oriental está ya constituido"; y en las capas 9 a la 13 "se completa la degeneración, terminando en un arte

4.- Op. cit. nota 1, pág. 10.

5.- Porcar, Obermaier y Breuil, computan en el núcleo del barranco de Gassulla, tan solo 250 figuras (Op. cit. nota 2, pag.82); ascendiendo según Beltrán a 319 los pictogramas de Remigia de los que 217 serían hombres y el resto animales (Op. cit. nota 14, pag. 171) .

6.- Op. cit. nota 1, pág. 8.

7.- Op. cit. nota 1, pág. 31.

8.- Op. cit. nota 1, pag. 31.

9.- Op. cit. nota 1, pag. 31.

10.- H. Breuil: "Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI, Les roches peintes de Minateda (Albacete)". L'Anthropologie, t. XXX, París, 1920.

esquemático"¹¹. Pero Minateda es un yacimiento excesivamente alejado del foco "levantino" más puro, aunque en su día fue tenido como "yacimiento clásico del arte levantino español"¹². Sin embargo, pese a las fases citadas, cuando Breuil pasa a comentar las pinturas del grupo de Albarracín - Tormón, atribuye a sus figuras blancas -los grandes toros estáticos del Prado del Navazo- un marcado primitivismo, por lo que no duda en señalar que tal evolución artística es "aberrante".

Estamos seguros que ante los pictogramas últimos no le pasaron desapercibidos sus menudos cazadores "levantinos", de tendencia esquemática, que están ahí por el mero hecho de existir a priori los bóvidos, uno de los cuales flechan, hecho que pasaba a invertirle la evolución que supone para Minateda. Pero es conveniente "arropar" con otras opiniones la escueta cita que sobre un texto de Breuil, comentando aquella fase más primitiva de Minateda, hace E. Sarriá. Estas cavidades con arte rupestre fueron publicadas por el propio H. Breuil en 1920, fecha en la que el conocimiento artístico de lo "levantino" era aun escaso, bástenos recordar que en la provincia de Castellón, por ejemplo, solamente eran conocidas las pinturas de Morella la Vella, tardías y de poca calidad artística, aunque su famosa composición de arqueros alcanzaba un sorprendente ritmo compositivo, (pinturas de la "Galería Alta" y del "Roure"), cuyas principales escenas se dieron a conocer por Hernández-Pacheco en 1918¹³, mientras los grandes conjuntos de La Valltorta y Gasulla eran desconocidos científicamente con anterioridad al año 20, aunque habían sido objeto de sendos artículos por parte de El Barón de Alcahalí y Luis del Arco¹⁴. Por tal causa el conocimiento del lenguaje artístico "levantino", eminentemente narrativo, era bastante limitado. Como escribiera el Dr. Beltrán, en el análisis de las más de 300 figuras de Minateda "apoyó el abate H. Breuil todo su sistema de ordenación y datación del arte levantino", aunque más tarde reconocería "que solamente se podía otorgar a su esquema de Minateda un valor regional"¹⁵.

Las trece etapas que Breuil supone en Minateda, comportarían para Beltrán "en los cálculos más prudentes" cuatro o cinco épocas¹⁶; distinguiendo igualmente cinco el Dr. Ripoll, que coloca la más antigua de Breuil en su "Fase D" o de "transición al arte esquemático", y cuyos siluetados y grandes animales del abrigo principal,

11.- Ob. cit. nota 2, pag. 94.

12.- H. Obermaier, A. García B. y L. Pericot: "El Hombre Prehistórico y los Orígenes de la Humanidad". Octava edición, Manuales de la Revista de Occidente, Madrid, 1963, pag. 118.

13.- E. Hernández-Pacheco: "Estudios de Arte Prehistórico, I Prospecciones de las pinturas rupestres de Morella la Vella". Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Nota nº 16, Madrid, 1918.

14.- Barón de Alcahalí: "Frescos prehistóricos de Tirig (Castellón de la Plana)". Archivo de Arte Valenciano, t. III, Valencia 1917; Luis del Arco: "Descubrimiento de pinturas rupestres en el Barranco de Valltorta (Castellón)". Boletín de la Real Academia de la Historia, t. LXXI, Madrid, 1917, pagss. 5/17, 15 lám.

15.- A. Beltrán: "El Arte Rupestre Levantino". Monografías Arqueológicas, IV, Zaragoza, 1968, pag.

16.- Op. cit, nota 15, pag. 241.

como el propio Breuil reconoce, están recordando formulismos del "magdaleniense antiguo de los Pirineos Cantábricos", por lo que con buena lógica los incluye Ripoll en su "Fase Estilizada Estática"¹⁷.

Minateda tiene unas connotaciones en sus representaciones antropomórficas que lo acercan más al arte Esquemático que al "Levantino", por lo que no es de extrañar que sus motivos-tipo aparezcan, repetidamente, en la clasificación que Pilar Acosta hace de los ideogramas del Arte Esquemático Peninsular¹⁸. El propio hecho de que entre su gran número de figuras humanas no podamos definir agrupaciones imbuidas de una misma acción, es ya de por sí sospechoso para clasificarlas como "levantinas". Una de tales figuritas, la existente enfrente del gran toro que centra el panel izquierdo del abrigo principal, posible cazador que no recoge P. Acosta, tiene la cabeza oculada, estando por ello muy próxima a la de Cantaforos de Peñarrubia¹⁹; así como alguna otra de "cabeza de martillo", en la parte derecha de Minateda; o las tan esquemáticas igualmente cercanas a los ideogramas humanos de la Peña Escrita de Fuencaliente²⁰, son figuras en las que la obra de arte pasa a ser tan solo una representación conceptual. Por ello creemos que Minateda, en un primer momento, fue un friso "levantino" con grandes animales -toros y ciervos-estáticos, siguiendo con ello la pauta del inicio de tal manifestación rupestre, fases primerizas para las que creemos, estén donde estén, un solo horizonte cronológico con escasos altibajos.

Igualmente conviene tener presente la no menos autorizada opinión de Almagro, para quien, en estos abrigos de Albacete -"confusos y abigarrados"-, se advierte con claridad la "transición del estilo naturalista a las representaciones esquemáticas de hombres y animales"²¹; y que "ni en Minateda, ni en Tormón se aprecian claramente las superposiciones de pinturas que Breuil quiere dar por seguras en sus publicaciones"²².

Y es que el propio hecho de que en una publicación como la monografía sobre Remigia, sus autores soslayan un tema tan importante (y más en un abrigo con estilos diversos), como es el de su evolución pictórico-cronológica, es muy sospechoso. Tanto Obermaier como Porcar debieron dejar dicho capítulo para que una personalidad como la de H. Breuil (ya en aquellas fechas de un gran renombre científico, puesto que, como escribe Obermaier, es "uno de los mejores especialistas en

17.- E. Ripoll: "Cuestiones en torno a la cronología del Arte Rupestre postpaleolítico en la península Ibérica". Simposio de Arte Rupestre, Barcelona, 1966, Dip. Prov. de Barcelona, Instituto de Prehistoria y Arqueología, Barcelona, 1968, pag. 180.

18.- Pilar Acosta: "La pintura rupestre esquemática en España" Universidad de Salamanca, 1969.

19.- Op. cit nota 18, pag.

20.- Op cit. nota 18, pag.

21.- M. Almagro: Hist. de España dirigida por Menendez Pidal, vol I, *, pag. 463.

22.- M. Almagro: "El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lerida)". Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excelentísima Diputación de Lérida, 1952, pag. 64.

el arte diluvial" ²³), lo incluyera en su colaboración. Pero Breuil debió encontrarse de nuevo, ante las escenas de Remigia, con una "evolución aberrante", puesto que las menudas figuras de tendencia seminaturalista existentes en los abrigos de Gasulla seguían estando, en su mayoría, en función de unas escenas mayores preexistentes a las que respetan prácticamente siempre, caso, por ejemplo, de un gran bóvido en el Abrigo V del Cingle (fig. 1), a escasos metros de Remigia, flechado por figuritas evidentemente posteriores (n^{os}. 7 y 8 del cómputo de Ripoll²⁴); o el menudo cazador n^o 21 de la IX Caverna, superpuesto a los cuartos traseros de un cuadrúpedo de elegante cuerna, asimismo del Cingle, ejemplos que debieron de recordarle de nuevo al abate Breuil la "aberrante" evolución de las pinturas de Albarracín, por lo que prefirió silenciar (en una monografía de la mayor calidad científica, aun hoy) un apartado imprescindible en estos controvertidos temas: el de las "capas", fases o estilos que nos debieran de haber dado ya la cronología histórica de los murales rupestres.

Porcar, algunos años más tarde, en sus conocidos artículos que va entregando a la S.C.C., retrotraerá el mismo tema: el de los grandes bóvidos flechados por diminutos cazadores muy esquematizados. En la "Cova dels Cavalls", dice, "se adivina claramente un gran lomo de bóvido de 0,90 m. de largo con haces característicos de flechas clavadas en sus lomos... un grupo de minúsculos arqueros disparan ...desde la parte alta del panel"(fig. 2); similar composición -por solo citar dos abrigos cercanos a Remigia-, observaría en el Cingle, por lo que comenta "que 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 estatil, 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 cinegética"²⁵.

E. Sarriá, al referirse a la gran escena de caza de la Caverna V de Remigia, escribe que su ciervo "ocupa la parte central o más profunda de la caverna, confiriéndole un lugar preferente y central"²⁶ sobre las demás escenas cinegéticas, temática prioritaria de esta balma, en cuya distribución espacial y estilística basamos, hace algún tiempo, la cronología relativa de este, por el momento, inigualable

23.- Op. cit. nota 2, pag. 7.

24.- E. Ripoll: "Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)". Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino, n^o 2, Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial, Barcelona, 1963.

25.- J. B. Porcar: "Iconografía rupestre de l Gasulla y Vallorta. Representación pictográfica del toro. B.S .C.C. t. XXIII, Castellón, 1947, pag.321.

26.- Ob. cit. nota 1, pag. 11.

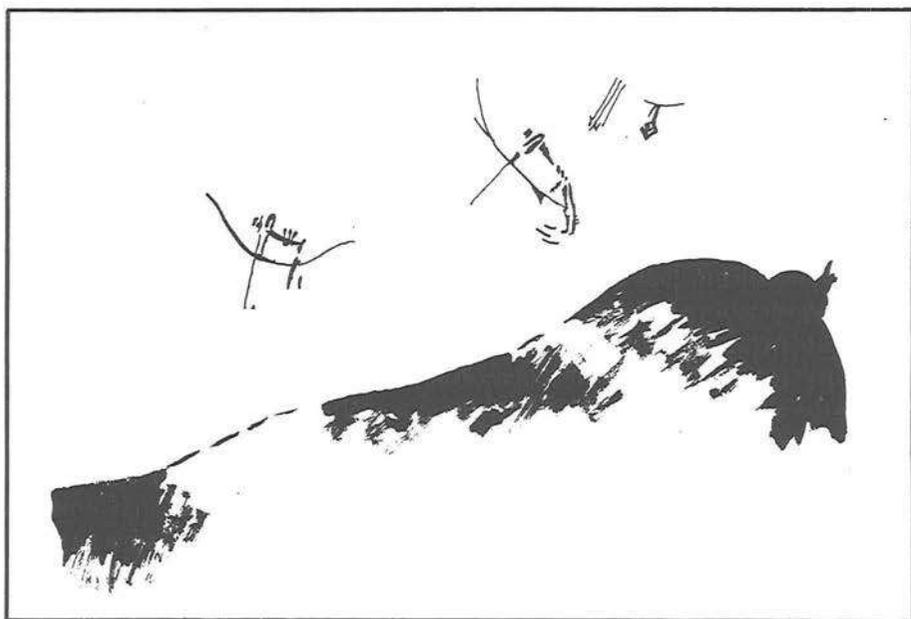


Fig. 1- Restos de un gran toro flechado por cazadores filiformes del Abrigo V del Cingle (Porcar).

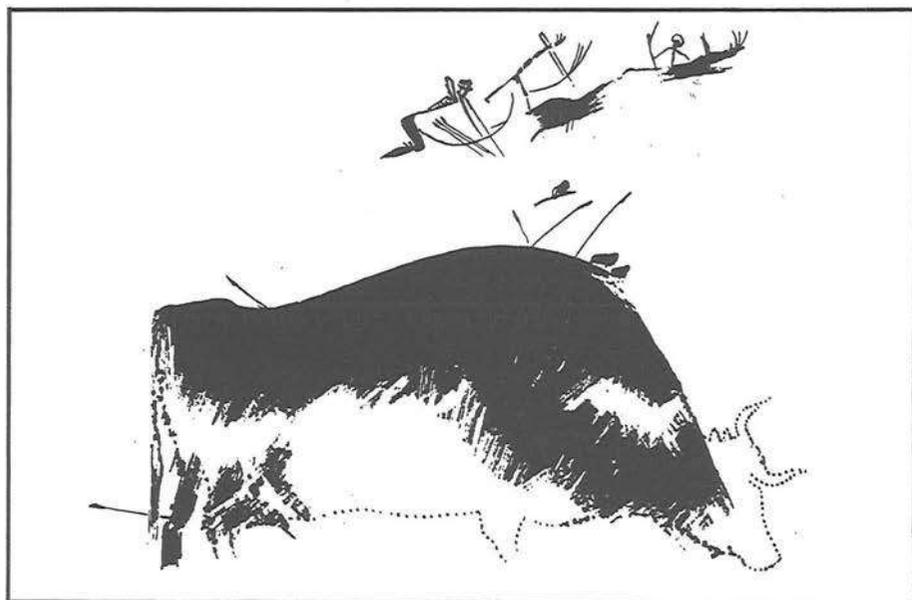


Fig. 2- Restos de un gran bóvido flechado por pequeños cazadores filiformes de la Cova dels Cavalls (Porcar).

conjunto pictográfico-descriptivo de una sociedad prehistórica que tuvo en el barranco de Gasulla y sus más cercanos aledaños, un marco geográfico óptimo²⁷.

Y puesto que casi siempre ha habido un respeto a los motivos precedentes (sínónimo de la perduración de creencias), los sucesivos pintores que añaden nuevas figuras incidirán en aquellos espacios libres, cada vez menos óptimos, intercalando por doquier, -el tan traído "horror vaqui"- diminutas figuras naturalistas tendentes a la esquematización -cada vez de trazo más nervioso e irregular- de difícil lectura conceptual, llegando muchas veces a no componer escena alguna; o la "acumularán", como escribe A. Sebastián²⁸, a escenas antiguas con el objeto de dar una nueva versión de unos ideogramas del pasado que habría que adaptar a una mentalidad nueva. Por ello esa falta de devoción por las "efigies adorables en el sentido contemplativo"²⁹, que serían las grandes y majestuosas figuras totémicas. En la "nueva versión" lo procedente del pasado es adaptado o reinterpretado, caso de los pequeños cazadores flechando los lomos de los grandes toros, ciervos y jabalíes. Por ello en raras ocasiones se intersectan, puesto que hay -incluso en la moderna reinterpretación-, un respeto mutuo. Por lo que no existe en tal simbiosis una respuesta mediata, y así los bóvidos, de marcado carácter naturalista, permanecerán estáticos, insensibles a las flechas que sus menudos y nerviosos cazadores tendentes al esquematismo, les disparan³⁰. De haber sido al contrario, como la tesis de E. Sarriá afirma, las "figuras pequeñas" y muy pequeñas (sus Fases I, II, IV VI) en los paneles más óptimos de Remigia (V, IV), habríanse plasmado sobre los paramentos mejores del muro y, repetidamente, las grandes figuras habrían cubierto o semicubierto gran número de ellas, y nunca habrían estado los menudos pictogramas supeditados a las figuras mayores, ni mucho menos rellenando el zócalo de las cavidades, signo de inferioridad de todo orden. Tan solo por lo grafiado por E. S.³¹, el gran cazador estático de la Cavidad V aparece en "colisión" con una sola y diminuta figura de un "supuesto" arquero que implicaría, si supiesemos con certeza cual de las dos figuras cubre o está cubierta, una cronología relativa puntual.

Es bien cierto, como Porcar advertía, que los pintores, con sus diferentes dicciones propias de la evolución del estilo, van completando con figuras menores las escenas primigenias; y por ejemplo, la comentada composición mayor de la Cavidad V, (que para mí estuvo sólo formada por el ciervo invertido y el gran cazador estático), recibió después los dos cazadores en marcha que tiene a sus espaldas: el

27.- N. Mesado: "La Cova del Mas d'En Llorenç y el Arte Prehistórico del Barranc de Gasulla". Archivo de Prehistoria Levantina. vol.XVI. Valencia. 1981. pagss. 281/305.

28.- A. Sebastián: "Escenas acumulativas en el Arte Rupestre Levantino". Bajo Aragón Prehistoria. vol. VII-VIII. I Congreso Internacional de Arte Rupestre. Caspe (Zaragoza). 1986-87.

29.- Op. cit. nota 21.

30.- Op. cit. nota 25. pag. 316.

31.- Op. cit. nota 1. pag. 20. fotografía 3.

más pequeño, ya con polainas o jarreteras, y el mediano, representado en actitud de caminar, de escasa elegancia y con una menuda cabeza con el pelo apuntado (según interpretación de Porcar), o de "medio punto" según el calco de E. S. Por tal detalle -el de la colisión del supuesto cazador, con la pierna derecha de la figura mayor de Remigia-, y para su conveniente estudio, solicitamos de la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, el permiso pertinente para su calco y fotografía, autorización concedida el día 22 de julio de 1993.

Un examen visual, tras haber humedecido la pintura, advierte junto a la pierna adelantada del "hombre gigantesco" (como lo denomina Obermaier et alli), colisionando con ella, una amorfa figura de color marrón, de unos siete centímetros de altura, que E. Sarriá interpreta como un cazador (lám. I, b). De un grueso trazo oblicuo de contorno irregular, se proyectan, paralelos hacia la izquierda, unos cinco fileteados que han perdido -salvo el superior- en intensidad. El superior rebasa la "espalda" de la figura hasta desvanecerse junto al perfil de la pierna del gran cazador. Tal motivo parece que se pintó sobre un fondo de tono marrón muy diluido. Por su proyección de fuga esta figura "pectiniforme" se asemejaría a la de los menudos cazadores del abrigo. De serlo, parece no tener en sus cercanías otra figura con la que formar escena y poder ser mejor interpretada. Pudiera habernos llegado semiborrada, o bien para pintar el gran cazador; o al haberse trazado sobre este y constituir una falta de respeto o insulto hacia figuras mágicas del pasado, haberse intentado borrar cosa conseguida a medias, y ser el tono diluido del fondo producto de este lavado en el que los apéndices de la pintura, por su escaso pigmento, habrían quedado más afectados. La verdad es que hoy es imposible, a ciencia cierta, y sin otros medios, saber que quiso representar su autor y si la pequeña pintura esta antepuesta, pospuesta, o simplemente tangente con el gran arco del abrigo (fig.3).

Como vemos, pues, en la clasificación de E. Sarriá, esta gran escena de la Cavidad V sería muy tardía al quedar incluida en su "Fase V", e igualmente le pertenecería el gran toro de la VI Cavidad, extraña figura vertical de disforme perfil, ubicada casi fuera del abrigo, cuyo estilo, situación, y pose, no encaja con el de las grandes figuras animales del Arte Levantino; tampoco creemos que pueda formar fase artística con el bello ciervo de la Cavidad V, como E. S. propone.

La superposición cromática en el Arte Rupestre, como siempre viene criticándose, es muy problemática e incluso E.S. lo reitera: "Las superposiciones no siempre son claras y será preciso revisar con más tiempo y medios los distintos ejemplos que exponemos"³². Pero pasemos a resumir sus novedosas fases:

32.- Op. cit, nota 1, pag. 19.

F-I.- En el momento más antiguo se distinguirían "algunas figuras" en su mayoría de color negro. La fauna es naturalista y comportará cápridos y algunos suidos y cérvidos; las diminutas figuras humanas serían semiesquemáticas.

F-II.- La compondrían "trazos en color rojo y preparaciones rojizas que cubren en parte las figuras de la primera fase", lo que "obliga a situar en un segundo momento o fase, figuras muy similares a las anteriores que aparecen, a su vez, bajo figuras naturalistas de mayor tamaño". Tales figuras, al igual que las de la fase anterior, son simples esquemas y corresponderían a la gama del rojo-castaño. Tanto la F I, como la F II se encuentran inmersas en "un gran movimiento"³³

F-III.- Queda dividida en tres momentos -A,B,C- atendiendo a las anatomías de las figuras humanas. En III-A se incluyen las figuras "infrapuestas a tipos de mayor tamaño y estilos distintos". Su tipología comporta cuerpos de tronco recto y piernas gruesas, la fauna sigue siendo naturalista. La pigmentación la componen tonos castaño más o menos degradados.

En III-B la figura humana alcanzaría un realismo mayor comportando "algún tipo de adorno". Sus pigmentos, ahora más densos, son castaños y rojos. En el momento III-C las figuras se estilizarían comportando troncos delgados; y sus piernas portarán adornos o protectores. En toda la Fase III^a predominan las figuras "en actitudes muy dinámicas". La fauna la representan el jabalí y el cáprido de mayor tamaño.

Prevalecen los colores rojos y castaños sumamente densos y oscuros y, raramente, el negro.

F-IV.- "La existencia de una figura de pequeño tamaño por debajo de la pierna del gran arquero nº 129, así como otros detalles caso del jabalí nº 74, que aparece entre las piernas de la figura del gran arquero Nº 70, apuntan hacia un nuevo momento de figuras humanas semi-esquemáticas". La fase queda subdividida en A y B, teniendo en cuenta la anatomía de las figuras. En A se incluyen las figuras humanas de tipo semiesquemático "con piernas rectas y delgadas", percibiéndose en una gran mayoría el faló; en B, "las formas son muy diversas predominando troncos delgados con indicación, en algunas, del tórax". Aparecen ejecutadas en tonalidades rojizas, castaño-rojizo y negras.

F-V.- "En este momento cabe situar las dos figuras humanas una de ellas de mayor tamaño, del conjunto, y por su proximidad tanto estilística como escénica el gran cérvido aparentemente muerto Nº 123, y el gran bóvido nº 26 de la Cavidad IV. Las figuras humanas constituyen la máxima estilización del tronco³⁴, destacando sus cabezas "en forma elipsoidal". Los colores son rojizos y castaño-rojizos.

F-VI.- Representaría el último momento de las "pervivencias de formas precedentes, existentes ya en la fase IV, y que al parecer fueron añadidas, sumándose a

33.- Op. cit. nota 1, pag. 21.

34.- Ob. cit. nota 1, pag. 26.



Fig. 3- Calco de la pequeña figura que colisiona con el gran cazador cestosomático de la Cavidad V de Remigia.

antiguas escenas". Comportan figuras semiesquemáticas, de pequeño tamaño, "que por la simplicidad de sus formas recuerdan a las figuras de las primeras fases". Se realizaron en pigmentos rojizo-castaños.

F-VII.- Se ubican al final de la Caverna IV y representan "una escena particular". Las humanas son de "diseño esquemático de trazos rectos". Destaca "una posible figura femenina con falda". Colores, rojizos y castaño-rojizos.

E. Sarriá pasará luego a comentar la filiación crono-cultural debidas a Breuil, Obermaier, Porcar, Bosch Gimpera, Ripoll, Beltrán, Pericot, Jordá etc., en la que existen marcadas diferencias, cosa que no sucede en la evolución formal, puesto que la mayoría de los tratadistas establecen una filiación cronológica de las figuras de mayor a menor tamaño o, lo que viene a ser lo mismo, de un naturalismo estático de tendencia estilizada (nuestra Fase I de Remigia), que tras pasar por una fase de figuras naturalistas dinámicas (nuestra Fase II), desembocará en un momento final de figuras pequeñas naturalistas tendentes, pese a su dinamismo y variada acción, al esquematismo (nuestra Fase III), las cuales se intercalan por doquier respetando en su inmensa mayoría a las figuras mayores, claro signo de posterioridad cronológica³⁵, degradación que conllevan las mismas cavidades de Remigia, de modo que a la mejor calidad mural corresponden las figuras mayores, y a los fragmentos de paramentos de menor profundidad y menor calidad tectónica, corresponden los pictogramas más tardíos y por ello más esquemáticos, como ocurre con el grupillo de figuras -no levantinas- que delimitan los abrigos IV y V, o "Grupo nº 11 de la Cuarta caverna" según el cómputo de Porcar-Obermaier-Breuil.

E. Sarriá comenta, también, los recientes descubrimientos alicantinos, estilo mayoritariamente denominado "Macroesquemático", y su conexión con el arte figurativo cardial, hecho que denunciábamos, por primera vez, en el Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo, en el otoño de 1986³⁶. Escribe E. Sarriá, que dicha relación -decoración cardial cerámica / Arte Macroesquemático- ha demostrado que "los ciervos naturalistas existentes en la Sarga, de mediano tamaño, serían posteriores o coetáneos al Neolítico Antiguo"³⁷.

Porcar estableció en 1943 dos momentos pictóricos para Remigia: el más primitivo integraría un "conjunto preciosista estátil, realista, arte imitativo animalista"; y otro posterior, integrado por "estilos varios que tienden a un reducido tamaño de miniatura."³⁸. La mayoría de estas delicadas "microfiguras", como observó Porcar,

35.- Op. cit. nota 27. pagss. 281/305.

36.- N. Mesado y J.L. Viciano: "Los grabados <Modernos> de Les Roques del Mas de Molero. y nueva perspectiva en los estudios del arte rupestre". Centro de Estudios del Maestrazgo. Año IV. nº 15. Julio-Septiembre. Sant Carles de la Ràpita. 1986.

37.- Op. cit. nota 1. pag. 29.

38.- J.B. Porcar: "Sobre las pinturas rupestres de Ares del Maestre". B.S.C.C. vol. XVIII. Castellón 1943. pág. 262.

fueron realizadas "empleando como pincel la pluma de ave"³⁹. A la misma conclusión llegaron, trascurridos 58 años, A. Alonso y A. Grimal, por lo que proponen que las pinceladas con las que el pintor primitivo realiza su obra se denominen "trazo de pluma levantino"⁴⁰.

Basaremos principalmente nuestra recensión en la Fase V de E. Sarriá, en donde el gran cazador estático de la Cavidad V de Remigia, "con la máxima estilización del tronco", debería, dice, "suceder a la fase III"; pero su superposición a una pequeña figura de la Fase IV "coloca a este personaje, junto con el gran ciervo con el que forma escena, en un momento muy avanzado del proceso pictográfico de Cova Remigia, invirtiendo de este modo, las fases que habían sido sugeridas hipotéticamente por otros autores"⁴¹.

E. Sarriá, finalizó el citado artículo, diciendo que "se entrevé a grandes rasgos un primer momento de pequeñas figuras, muy esquemáticas, y animales naturalistas, principalmente cápridos (Fases I y II); sigue "el gran bloque de figuras sumamente variadas, muy dinámicas, con rasgos semi-esquemáticos y naturalistas en donde predominan jabalíes (fases III, IV y V); y por último un grupo de figuras, generalmente pequeñas, que se sitúan en zonas limítrofes, semiesquemáticas y esquemáticas (Fase VI y VII). Pasará después a comentar el "Abric de la Tenalla"⁴² cercano a la "Cova dels Rossegadors"⁴³, ambos en la Poble de Benifassà, en donde según Viñas se comprueba "una secuencia evolutiva que parte de una pequeña escena con una figura humana dinámica, perteneciente a la fase estilizada-dinámica de Ripoll o III de Beltrán"⁴⁴, sobre la cual se ejecutaron un grupo de ciervos de tipo Calapatá" de la fase "a" o "b" de Ripoll, y "I" o "II" de Beltrán (fig.4). Ello, de ser correcta su lectura, demostraría "la existencia de ciervos de mediano y gran tamaño estáticos y naturalistas, sobre fases de figuras más pequeñas". Para Viñas "se trata de un pequeño cazador a la carrera (...) con un arco y una flecha", figurita que estaría "solapada por la cabeza del ciervo número 14", siendo su coloración rojo claro⁴⁵; ciervo con paralelos, como se señala, con los de Calapatá; aunque también los tendría con los grandes ciervos de Rossegadors y de Remigia. Tal cazador iría tras de un posible "cánido", aunque por su enorme cola y gracil cuerpo más parece

39.- Op. cit. nota 2. pag. 66.

40.- A. Alonso y A. Grimal: "El lenguaje del arte". Historia de Castellón, fascículo 4. Editorial Prensa Valenciana. S.A. Castellón. 1993. pag. 74.

41.- Op. cit. nota 1. pag. 32.

42.- R. Viñas, M. Bader. K. Bader : "Una composición faunística en el <Abric de la Tenalla>, la Poble de Benifassà (Castellón). Congreso Internacional de Arte Rupestre. vol. VII-VIII. Caspe (Zaragoza). 1986-87, pagss. 359-368.

43.- N. Mesado: "Nuevas pinturas rupestres en la <Cova dels Rossegadors>. (La Poble de Benifassà, Castellón)". S.C.C. Serie Arqueología. VII. Castellón de la Plana. MCMLXXXIX.

44.- En realidad la pequeñez de estas dos figuras, cazador y cuadrúpedo, encajan mejor en la que hemos denominado "Fase III de Remigia". aunque la figura humana no acuse esquematismo alguno.

45.- Op. cit. nota 42. pag. 364.

una ardilla o un gato salvaje; cazador que estaría infrapuesto a un "recubrimiento de microformaciones que constituyeron la base para la elaboración del ciervo número 14"⁴⁶. Existiría pues, una cronología cromática del rojo claro al rojo castaño intenso.

Dado que los autores de tal publicación son parcos a la hora de describir la situación del abrigo, (al que posiblemente no responda este topónimo puesto que se sitúa "a pocos kilómetros" del Ballestar, por lo que geográficamente no estaría en las cercanías del barranco de "La Tenalla", sino delimitando el valle del Cenía), no hemos podido observar lo que comentan, hecho que les lleva a invertir cronológicamente los estilos pictóricos aceptados por una gran mayoría de investigadores, "philum", -el de la novedosa sucesión de fases-, de todo el estudio de E. Sarriá. De poderse constatar científicamente la superposición de la "Tenalla", sería un dato posiblemente decisivo. Pero el hecho de que no existe cueva con arte rupestre sin laminados o formaciones múltiples, y que en ninguna otra se haya detectado tal "ex novo", deja con la consiguiente sospecha la interpretación sugerida. Repetimos que no hemos podido observar al natural esta diminuta figura, prácticamente sepultada según Viñas por el ciervo, por lo que creemos debe de ser difícil saber que entre ambas existe una microformación, por lo que no sería nada raro que dada la escasa opacidad de la pintura haya podido -a modo de un proceso de ósmosis- ser absorbida por dicha litogénesis. Pero convendría observar que estas pequeñas figuras (hoy de una desvanecida coloración anaranjada o rojizo claro) pudieran -y es lo más lógico- haber sido, en un primer momento, de una potente pigmentación, por lo que no extrañaría que estuviesen en algún caso superpuestas a otras figuras más oscuras puesto que su "lectura" sería igualmente cómoda. Con el desprendimiento del colorante, tal vez por su propia composición, debió de quedar sobre las rocas sus propias manchas, hoy levísimos "esfumatos" o sombras del pigmento desaparecido.

Bien cerca del "Abrigo de la Tenalla" (?), como hemos comentado, existe la "Cova dels Rossegador", en donde también comprobamos la existencia de tres grandes ciervos estáticos, de una gran belleza, ocupando los puntos más óptimos de la cavidad, (animales que están dentro del horizonte pictográfico del gran ciervo de Remigia), con cuyas figuras formarían escena el cazador cestosomático y la "danzarina" o "suplicante" que acuden por la izquierda, composición que "acumula", como indica A. Sebastián ⁴⁷, a otros tres menudos arqueros -tipo "falange"- tendentes a la esquematización y que perfectamente encajan en las fases más primitivas de E. Sarriá y que, por tanto, serían anteriores a los ciervos, cazadores que están utilizando en su función cinegética a los bellos ungulados y que por ello mismo, en ningún momento, pueden anteponerseles cronológicamente. Los ciervos, como

46.- Op. cit. nota 42, pag. 365

47.- Op. cit. nota 28, pag. 388.

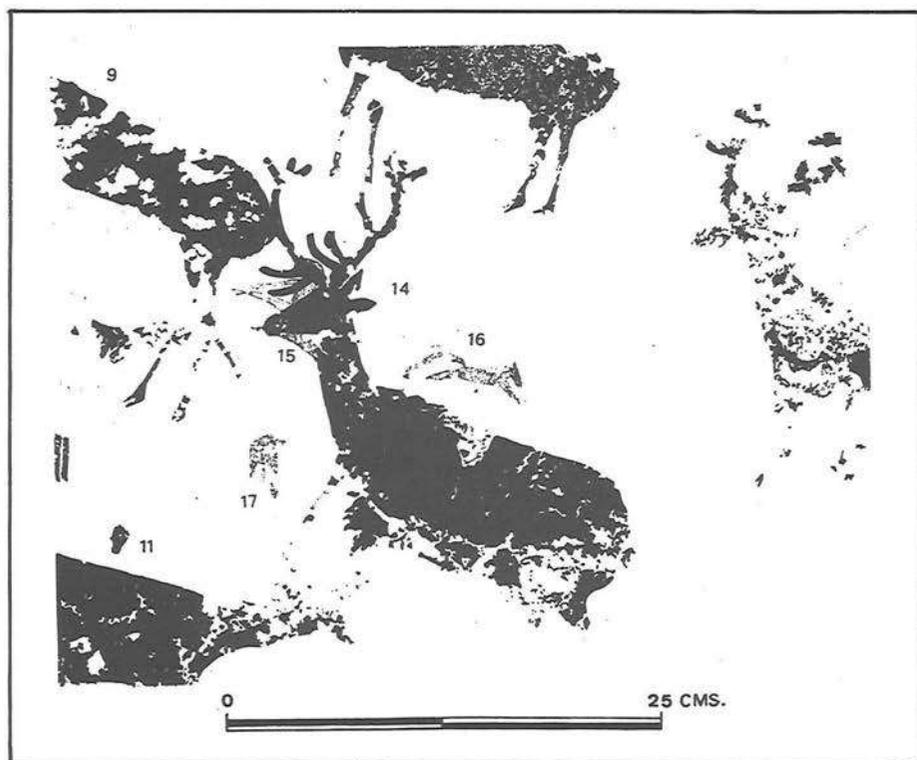


Fig. 4- Detalle del diminuto cazador (n.º 15) casi oculto por la cabeza de un ciervo (n.º 14) del "Abric de la Tenalla". (Viñas).

se viene observando, "evidencian por sus patinas una gran antigüedad", y la incorporación de figuras nuevas sobre los mismos frisos, según los cánones artísticos imperantes, guardarán siempre "el respeto escénico por lo previamente representado"⁴⁸; y estamos de acuerdo con que las grandes figuras de animales "han incitado a la composición en un momento determinado"⁴⁹.

Los toros y ciervos estáticos o en movimiento lento son, en todos los abrigos en que se detectan, las pinturas que inauguraron los paramentos de tales balmas y por ello mismo están siempre ocupando aquella parte del friso más representativa, degradándose estéticamente las sucesivas fases salvo, muchas veces, la "Fase dinámica", inigualable en Remigia en sus escenas de la IV y V Caverna (figs. 5 y 6), puesto que ha habido una maduración del intelecto de su artífice, sinónimo a su vez de la evolución y maduración de la sociedad a la que tal arte servía, puesto que se

48.- Op. cit. nota 28, pag. 394.

49.- Op. cit nota 28, pag. 390.

ha pasado de unas imágenes sueltas, (dificilmente integrables en una escena y cuyo lenguaje tan cerca está del de las pinturas cuaternarias), a la genial creación escénica con la inclusión potentísima de la figura humana, gran "ex novo" del arte levantino, que si bien en su inicio -gran cazador cestosomático de Remigia- es tratada, al igual que la fauna, como figura estática, pronto se iniciará con ambos temas el dinamismo contenido más logrado del estilo, componiéndose complicadas escenografías narrativas en las que se intenta destacar sobre la propia figura humana la narración escénica, fuente etnológica de primerísimo orden para la reconstrucción de la intrahistoria de una sociedad neolítica que alcanzó en los núcleos artísticos de la Gasulla y la Valltorta, cotas inalcanzables por hoy. Tras esta segunda fase artística el arte de Remigia se disgrega en escenas prácticamente individualistas, olvidando lo alcanzado en la fase dinámica pero volviendo a contener menudos atisbos de genialidad, caso de las repetidas "falanges" o "pelotones de la muerte"; y algo más genial si cabe: una representación del paisaje cuyo horizonte de matorral se logra con una técnica puntillista. Sobre él, (y también sobre el horizonte visual del espectador), un tema espiraliforme de coloración rojo claro (el resto de la composición es castaño rojizo, por lo que de no tratarse de una "escena acumulativa" estaríamos ante una nueva genialidad), representaría el sol, junto al cual veremos el minúsculo ideograma de un posible pájaro (fig. 7). Y es que en Remigia comienza y fenece un arte -el "levantino"- sin paralelos en otros círculos culturales europeos.

Cuando estudiamos la interesante escena de pastoreo que comporta el Panel I de "Els Rossegadors"⁵⁰, hacíamos la observación de que existían figuras muy difuminadas (ya sin posible lectura) que colisionaban con otras naturalistas, caso del cáprido nº 5. Hay otras, igualmente borrosas, de tonalidad anaranjada o castaño-vinoso: nºs. 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 20, conjunto similar, por su pigmentación muy perdida y estilo, a la figura n.º 15 de La Tenalla, que Viñas asegura estar cubierta por los cérvidos cuyo parecido con los tres grandes de Rosegadors es evidente. Al referirnos a ellas, escribíamos: "Existen también aquí superposiciones o repintes de poco estilo hechos con una pigmentación en exceso diluida, dada la transparencia que conllevan. Su escasa perceptibilidad es tal que, a primera vista, parece que estemos ante un <palimpsesto> rupestre sobre el que se hubiesen superpuesto las figuras de la escena de pastoreo"⁵¹; pero el solo hecho de que se encuentren apenas rozando el suelo del abrigo (hoy a solo 10 cm), es suficiente para abandonar la idea de que tales "esfumatos" puedan ser anteriores a los soberbios ciervos que ocupan los mejores puntos del muro de la balma, como la de "La Tenalla", "a pocos kilómetros de la localidad del Ballestar en término de la Poble de Benifassà"⁵²; y una de estas diminutas figuras -la nº 7- la venimos interpretando

50.- Op. cit. nota 43.

51.- Op. cit. nota 43, pag. 20.

52.- Op. cit. nota 42, pág. 359.



Fig. 5- Dinámicas escenas, posiblemente de un mismo pintor, de "Remigia" y del "Mas d'en Josep" (Porcar y Wernet).

como un cabritillo recién nacido llevado a hombros por el pastor que dirige el corto rebaño de cápridos, que incluimos en la fase final -o Fase III- de la cueva. Un muy posible pastor, portando una honda colgando al hombro, al frente de varias cabras naturalistas sería una escena imposible en un horizonte cestosomático en el que sus grandes y majestuosas figuras -dominantes en los retablos rupestres- impactan tanto como las yeráticas magestades de los ábsides románicos. La fuerza, el respeto y el impulso emocional que emana de tales pinturas primigenias hará que queden prácticamente protegidas de posteriores repintes.

Si observamos, por su mayor importancia pictórica, las Cavidades IV y V de Remigia, advertiremos de inmediato que la práctica totalidad de las microfiguras (incluidas en su gran mayoría en las fases más antiguas de la clasificación de E. S.), se ubican en la mitad inferior de los muros; y algunas (como las comentadas de Rossegadors), rozando la base de las balmas, como escóndiéndose para no empañar el "misterio" que emana de unas pinturas magistrales, que por su gran tamaño y situarse en los óptimos de los abrigos, de ser tardías, cubrirían, como ya se ha dicho, a centenares de figurillas que habríanse pintado en su lugar, cosa que muy raramente hacen, como ocurre con el cazador y ciervo invertido, composición mayor de Remigia que pese a ocultar una gran superficie rocosa solamente "colisiona" con unos diminutos trazos existentes junto a su pierna avanzada, descritos por Obermaier, Porcar y Breuil como "indicios de una pequeña figura"⁵³; y por E. Sarriá como un "arquero". El propio Porcar, al comentar ciertas superposiciones del Abrigo Décimo del Cingle, advierte que "aparece un empaste semifosilizado, predominando la pintura de color más intenso", por lo que creemos que en un estudio solo de visu es imposible establecer estratificaciones cromáticas.

Otra de las observaciones debidas a don Juan Bta. Porcar, es la de que en Remigia existen, dentro de este mundo de microfiguras, escenas que "son copia libre"⁵⁴, (y como todas las copias, exentas de creatividad), de las obras maestras del mural. Así, la más clara la hallaremos en la Cavity V, debajo mismo de las dos magnas figuras: un cazador de pésimo estilo y de pigmentación oscura (fig. 8), igualmente encorvado (incluido en la Fase III-C de E.S.), se acerca a un ciervo que se inspira en el gran ciervo invertido, imitando también su nula estabilidad puesto que ha sido reproducido cabeza abajo, pieza de incorrecta zoometría salvo cabeza y cuerna, figura que E. Sarriá incluye en la Fase V, propia de las correctas y grandes siluetas animales, rompiendo así la escena copiada.

Es un hecho a tener en cuenta que cuando un pintor rupestre concibe una escena, las figuras que la componen varían muy poco en tamaño y estilo, por lo que es sospechosa siempre cualquier figura que hallándose envuelta en una misma com-

53.- Op. cit. nota 2 pag.32.

54.- J. B. Porcar: "Excursions i recerques arqueològiques, Pintures rupestres al barranc de Gasulla". B.S.C.C. t. XV, Castellón, 1934, pag. 345.



Fig. 6- Magistrat composición cinegética. en la que podría intervenir un perro, de la Caverna V de Remigia (Forcar).

posición, difiera de tamaño y de estilo, siendo con toda probabilidad una "acumulación" posterior, como podrían serlo las dos medianas figuras -jabalí invertido y cazador al vuelo- que el veloz jabalí, acosado por sus cazadores, tiene junto al morro, bellísima escena llena de realismo y fuerza, sita en la Cavidad V de Remigia, y que como gran novedad pudiera acompañarse de un perro de caza que corre paralelamente junto a uno de los cazadores, aunque el animal se encuentra muy deteriorado (fig.6). Desde luego no aceptamos que el jabalí invertido pertenezca a la escena que Porcar describe con las figuras de "trazo caligráfico" n.ºs 9, 10 y 11⁵⁵; como tampoco creemos que el mediano cazador que fuga hacia la derecha, pertenezca a la cacería de jabalíes formada por las figuras n.ºs. 12, 13, 15, 16, 22, 17, 18, 19, 20 y 21⁵⁶, puesto que ni el estilo, ni el tamaño del resto de las figuras les son propios; en todo caso ambas figuras están muy bien integradas en la gran cacería, por lo que pudieron añadirse en un momento no muy posterior a la creación de la escena principal. Porcar, en la primera lectura que daba en el año 1934, integrará el jabalí abatido, en la dinámica escena de caza: "...un porc senglar és voltat d'arquers que l'assageten; la bèstia, sagnant, embesteix cegament abatollant-ho tot amb tanta fúria que a un dels porcells que té davant li fa donar una volta en l'aire"⁵⁷. El grupo de figuras tiene una coloración muy similar ya que, según el pintor Porcar, se realizó con un pigmento "rojo oscuro negruzco sobre fondo rosa"⁵⁸. Ante estas coloraciones, dice Porcar que "no podemos precisar si se trata de un sistema polícromo o de una superposición en épocas posteriores"⁵⁹. Personalmente creemos que dicha escena fue pintada en una sola tinta plana y no conlleva repintados. Las tonalidades más o menos fuertes se deben a los propios repleigues de la roca, o a sus turgencias. Una composición tan perfecta y complicada, de contener repintes estos habrían variado en algún pequeño detalle la composición primera, cosa que no sucede.

Es cierto que en Remigia, y en otras cavidades con pintura, se advierten manchas muy difuminadas, a modo de "palimpsestos", de coloración rojiza muy clara, que suelen pertenecer a fauna de tamaño mayor, caso de los restos computados con los números 61 y 68 de Porcar, Obermaier y Breuil, listados en la Cavidad V, que no corresponden a escena alguna. Más que a restos perdidos de figuras anteriores a las hoy dominantes, las creemos a modo de bocetos que no llegaron a interesar al pintor en la consecución de las escenas definitivas. Es sintomático que Porcar, al analizar "como pintor que describe la obra de otro pintor" las escenas de Remigia, diga que hay "figuras que primero han sido insinuadas con un color muy claro y

55.- Op. cit. nota 2, pag. 73, fig. 7.

56.- Op. cit. nota 2, pag. 74, fig. 9.

57.- Op. cit. nota 54, pag. 345.

58.- Op. cit. nota 2, pag. 27.

59.- Op. cit. nota 2, pag. 86.



Fig. 7- Posible representación del paisaje. Cavidad V de Remigia.

trasparente, y posteriormente han sido repasadas con color más intenso y opaco⁶⁰. La figura del principal jabalí de la Cavidad V habría sufrido este proceso de menos a más intensidad del pigmento, y no habría sido "repintada en tres momentos"⁶¹.

Finalmente E. Sarriá, siguiendo a R. Viñas, al comentar la filiación crono-cultural se une a la ya ortodoxa cronología nacida tras el abandono de la filiación cuaternaria que para Remigia propusieron Porcar-Obermair-Breuil, puesto que "las evidencias arqueológicas señalan, una vez más, un contexto Epipaleolítico, Neolítico y Bronce para el proceso pictográfico de este fenómeno socio-cultural"⁶², incluyéndonos a nosotros mismos ("gran lapsus") en tal apartado: "Este autor (N. Mesado), propone una cronología mesolítica en sus inicios, con un auge en el Neolítico, situando a las figuras cestosomáticas, es decir, la figura del gran arquero, en el horizonte neolítico de las cerámicas incisas de la Cova Fosca"⁶³. Es evi-

60.- Op. cit. nota 2, pag. 64.

61.- Op. cit, nota 1, pag. 21, fig. 4 pie.

62.- Ob. cit. nota 1, pag 32.

63.- Op. cit. nota 1, pag.30.

dente que en ningún momento hemos propuesto, como resumen, lo precitado, puesto que ya en 1981 englobamos las pinturas de Remigia en tres fases estilísticas y cronológicas: I- Fase Estática (caso de las dos grandes figuras de la Cavidad V); II- Fase Dinámica (caso de la cacería de jabalíes de la V Cavidad, o caza de la cabra de gran cornamenta de la IV), y Fase III, correspondiendo por lo general con las microfinguras naturalistas de tendencia esquemática, "fase final en donde los elementos funcionales se multiplican constantemente", e indicando que la Fase I correspondía al horizonte del Neolítico Inciso de la Cova del Mas d'En Lorenc⁶⁴, denominada incorrectamente en la bibliografía arqueológica reciente, "Cova Fosca".

Y no hay que dar más importancia a tonalidades o degradaciones de los pigmentos, en su práctica totalidad dentro de los castaño-rojizos, más o menos acarminados, ya que por regla general la diferencia de pigmentaciones en una misma escena responderá a cronologías distintas "si el estilo pictórico difiere"⁶⁵. El gran jabalí de la escena de caza de la Cavidad V, que E. Sarriá dice estar repintada en tres momentos, (respectivamente con pigmentaciones castaño-rojizo, castaño-rojizo oscuro y en negruzco), en ninguno de los repintes, como hemos comentado ya, se le deforma o reforma, por lo que como observaría el pintor J.B. Porcar, se trataría de la propia preparación de la figura debida a un único pintor⁶⁶.

En las etapas señaladas por E. S., observaremos que las figuras humanas de las Fases I, II, IV, y VI son idénticas en tamaño y estilo⁶⁷, por lo que no habría habido evolución alguna, cosa impensable en arte si, como es lógico, hay entre ellas un cómputo temporal importante.

Si a lo comentado para las figuras menores de Rossegadors unimos similares figuras de otra balma cercana, la de "La Covatina del Mas de La Rambla", en Vilafranca⁶⁸, observaremos que una escena claramente primigenia: la de la caza del córvido (nº 5) por el veloz cazador con honda (nº. 7) -figura semejante a la de los cazadores de jabalíes de la Cavidad V de Remigia, se incluiría en la Fase III de la clasificación de E. S.; mientras que otros cazadores que son clarísima copia suya-figuras nºs. 4, 6, 8, 13 y 15, podrían incluirse por su estilo en cualquiera de las dos primeras fases de E. Sarriá, he igualmente en la IV y VI de su reciente clasificación.

En la V Cavidad de Remigia (fig.9) habría dos lecturas contrapuestas: la más primitiva (sobre el propio horizonte visual) estaría integrada por la caza del gran ciervo y la cacería de jabalíes, con los puntos mayoritarios de fuga, de derecha a izquierda y del ángulo superior derecho al inferior izquierdo; componiendo la se-

64.- Op. cit. nota 27, pag.302.

65.- Op. cit. nota 43, pag. 88.

66.- Op. cit. nota 2, pag. 28.

67.- Op. cit. nota 1, pags. 31 y 32.

68.- N. Mesado: "Las pinturas rupestres de la Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, Vilafranca, Castellón". LUCENTUM, VII-VIII. Universidad de Alicante, 1988-89, pags. 35/36.

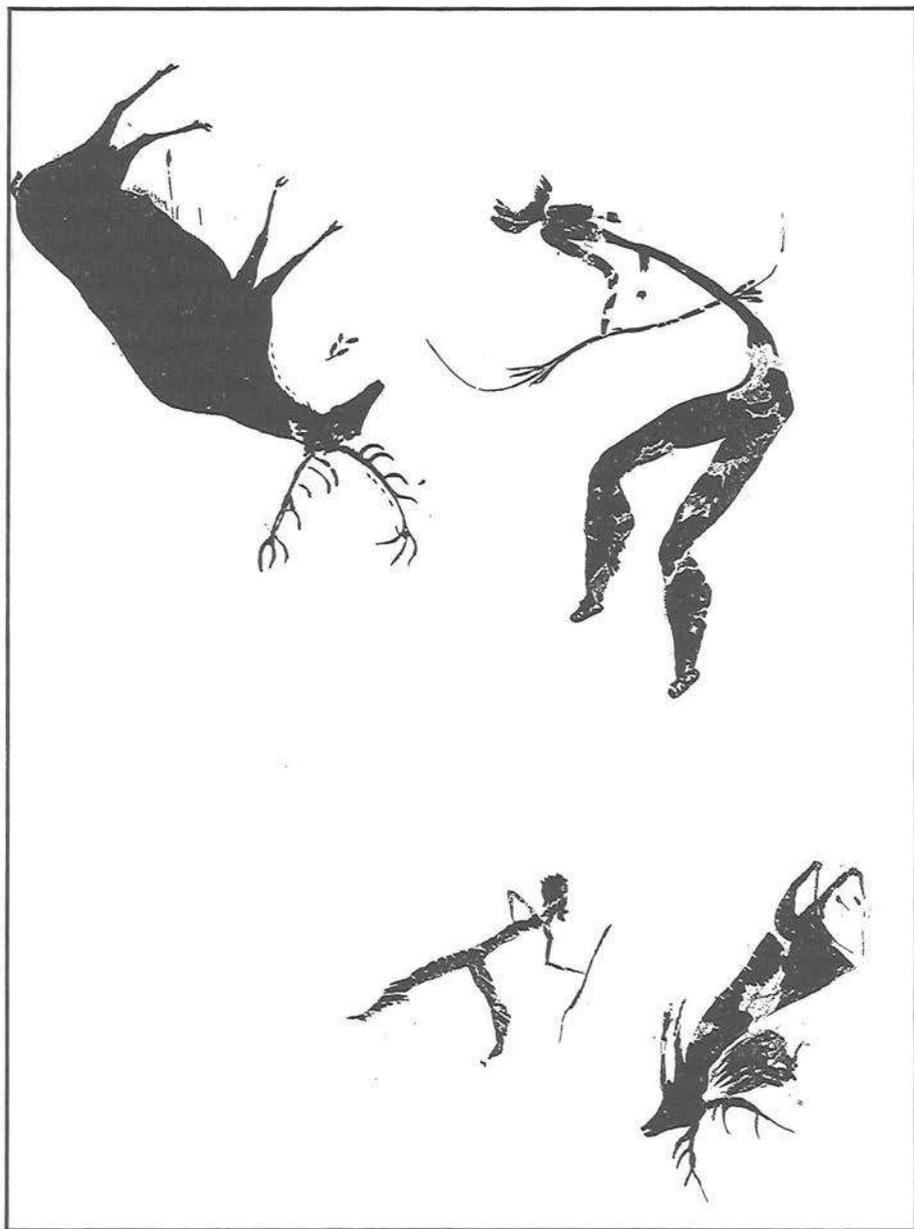


Fig. 8- En la base, una clara copia de las dos grandes figuras de Remigia (Porcar).

gunda lectura las pinturas menores de la parte inferior del panel (las más primitivas en la clasificación de E. Sarriá), con la repetición de los temas principales: cacería de jabalíes y caza de ciervo, estando orientadas al revés, o sea de izquierda a derecha y del ángulo superior izquierdo al inferior derecho aunque no tan acusada su fuga como en el desarrollo de las escenas superiores. No existe duda de que las escenas bajas, de muy poca calidad artística y poca definición (producto de un pintor, o pintores, de escasa creatividad), son una réplica de las superiores, cuyo resultado fue genial.

En esta quinta cavidad el mural con las pinturas tiene en su base una irregular plataforma, puesto que en su izquierda, y debajo de la cabeza del jabalí perseguido por cazadores en "vuelo", su profundidad es solamente de 16 cm., alcanzando los 57 cm. debajo de las dos figuras mayores, y llegando a un metro hacia su final. Hemos observado cuando los masoveros de los alrededores de Cova Remigia comentan o "leen" las escenas de esta última cavidad, que lo hacen en cuclillas sobre el banco natural o altar del retablo, pose, por ser la más lógica y cómoda, que debió de adoptar el pintor prehistórico (lám. I,a). En esta posición, la línea horizontal, visual, pasa por los glúteos del gran cazador, cuerna del ciervo invertido y centro de la escena de la cacería del jabalí. Observaremos, pues, que sobre este horizonte están las dos escenas más importantes del abrigo, las únicas de la Cavidad V que pueden ser vistas desde la base de la cueva, cosa que no ocurre con el resto de los diminutos pictogramas de la balma; observaremos, igualmente, que salvo cinco pequeñas figuras el resto de ellas lo hace debajo de esta línea imaginaria que divide el mural. Y ahora su pintor - o pintores- invierten, como hemos comentado, la lectura, pues mientras las dos escenas mayores cazan de derecha a izquierda, lo hacen de izquierda a derecha las menudas escenas cinegéticas de la mitad inferior, destacando los dos temas repetitivos: la caza de jabalíes en las cercanías de la gran y veloz cacería; y la caza de un ciervo invertido, ambos motivos en similar pose que las grandes figuras de esta Cavidad V. La copia, por lo menos ahora, lo hemos dicho también, es incuestionable, hecho que demuestra la prioridad de la escena cinegética estática que está ocupando una ligera depresión o concavidad del muro, allí donde este inicia su proyección hacia la visera del abrigo, depresión o nicho en el cual la superficie pétreo alcanza la mejor textura de la balma para ser decorada y, al mismo tiempo, la más óptima por encontrarse en el horizonte visual del pintor, curvatura tectónica que a su vez proyectará el tronco, sumamente estilizado, del cazador, hacia su presa.

Las pinturas de la mitad inferior del panel rupestre, escasamente definidas, están imbuidas de una tremenda anarquía, predominando ese "horror vaqui" del hacer popular de todos los tiempos. Mientras las escenas superiores se hallan magistralmente definidas, (su lectura es perfecta y en ningún momento pueden inducir a error), en las inferiores ocurre todo lo contrario. El pintor o pintores que en esta parte baja trabajaron, debieron hacerlo sentados o incluso tumbados sobre el ban-



Fig. 9- Desarrollo del paramento pintado de la Cavidad V de Remigia, con la señalización del horizonte visual de los pintores que intervinieron en las dos escenas superiores (Porcar)

co calizo, por lo que el dominio visual de la pared debió de ser espacialmente pequeño, motivo que puede inducir a una drástica reducción de los pictogramas; aunque existen posiblemente iniciadas, sobre una misma vertical, dos medianas siluetas paralelas e incompletas de posibles ciervos (nº 61 del cómputo de Porcar et alli), que de haber estado enteras habríanse solapado, por lo que las creemos simples apuntes; pinturas muy perdidas por haberse esbozado sobre una turgencia de la roca, ahora pulida por la abrasión del ganado que descansaba sobre el banco y contra el propio mural con anterioridad a 1958, año en que la Diputación Provincial adquirió la balma a Dña. Soturlina Fabregat y Cardona.

Porcar ya advirtió la repetición de temas "en el mismo sitio de la cavidad"; pero con imágenes de estilo distinto, "respetando la época posterior el conjunto de imágenes anteriores (...) cambiando para ello el tamaño de las figuras y el sentido de movimiento de la escena"⁶⁹.

Junto a la menuda localidad castellonense de Palanques, en la Comarca dels Ports, existe un covacho con pintura rupestre con estrechos paralelos formales con el arte de Remigia. Es uno de los abrigos en los que con mayor facilidad se pueden apoyar las fases estilísticas que hasta el trabajo de E. Sarriá venían siendo indiscutidas y que, en líneas generales, dan mayor antigüedad a las mayores y más esbeltas figuras, y más modernidad a las menores. Existen en Palanques⁷⁰ dos escenas cinegéticas inconexas. Una topográficamente superior, y otra inferior. La primera es la principal, teniendo en su centro un grupo de tres grandes jabalíes adultos y dos jabatos listados. Los dos jabalíes mejor conservados, de un potente color vinoso que tiende al bermellón en sus respectivos centros, tienen sus corpachos sobre sendas turgencias del paramento calizo, hecho tectónico ya señalado por Porcar-Obermaier-Breuil en Remigia⁷¹. El estar los jabatos listados junto a los corpachones recostados de sendos jabalíes, hace pensar en una guarida o paridera de suidos salvajes que, por ocupar el centro del panel y situarse el resto de las figuras -cazadores- que intervienen en su captura a ambos lados, dan a tales animales un sitio privilegiado dentro de la escena. A ellos se dirigen por ambas partes, especialmente por la izquierda, varias figuras cesto-somáticas, destacando con mucho, por su novedad iconográfica, la figura de un "jefe" que con gesto autoritario (se encuentra señalando el centro de la escena) dirige la cacería (fig. 10). Su categoría la soslaya, así mismo, la única figura femenina que hay en el abrigo, pues se encuentra junto al "jefe" con un gesto de clara pasividad ante una escena tan viril: sus brazos aparecen cruzados indicando sumisión y nula intervención en lo que está aconteciendo. Se trata, pues, de la más clara organización social estructurada que se conoce en el arte levantino, en torno a una autoridad.

69.- Op. cit. nota 2, pag. 69.

70.- N. Mesado: "las pinturas rupestres del <Abrigo A> del Cingle de Palanques. Castellón". Excma. Diputación Provincial de Castellón de la Plana. Castellón, 1995 (en prensa).

71.- Op. cit. nota 2, pag.28.

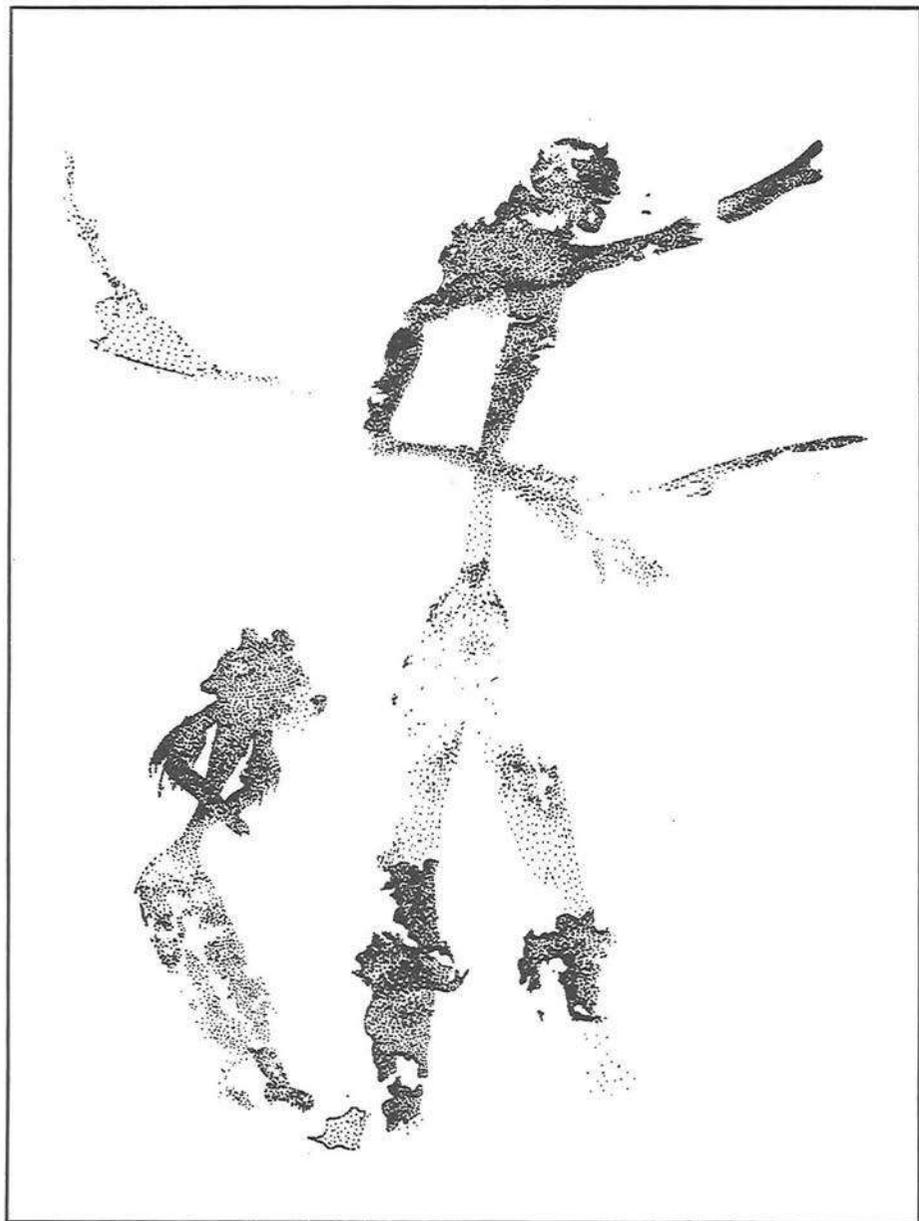


Fig. 10- Palanques, Abrigo "A". Detalle del "jefe" que dirige la cacería junto a "su" mujer, claro signo de gerarquización social.

La segunda escena del abrigo aparece pintada algo más baja que la someramente comentada, perteneciendo claramente a la "Fase Dinámica de Remigia", latiendo en ella sus dos célebres cacerías, en especial la de la cabra de esbelta cornamenta de la Cavidad IV.

Pero lo que ahora interesa destacar es el evidente y claro "relleno" a posteriori, de la escena alta. Entre los jabalíes recostados y los cazadores cestosomáticos que a ellos se acercan por la izquierda, se interpuso una menuda "falange" (figs. 19, 20, 21 y 22 del computo del abrigo), de tendencia naturalista-esquemática, cuyos flechadores están capturando los grandes jabalíes y cuya acción no tiene razón de ser si extraemos la escena de las figuras cestosomáticas, recordándonos, por ello, a la que en idéntica actitud se ubica entre el cazador y danzarina cestosomáticos y los dos grandes ciervos del Polvorín o Rossegadors de Benifassà, grupillos de cazadores que pertenecen a nuestra "Fase III de Remigia"⁷², "momento en el cual los abrigos con pinturas naturalistas de las Fases I y II, reciben un fuerte remozamiento con pequeñas figuras tendentes hacia la esquematización muchas veces", por lo que han perdido el idealismo de las fases anteriores, pero que se enriquecen con el bagaje ergológico del Neolítico Inciso más avanzado.

Estas figuras menores -en tamaño y estilo-, "falange" de arqueros, n^{os}. 19 a 22 ó la pareja de cazadores n^{os}. 27 y 28 de Palanques, que marchan en animada charla "al margen de cuanto sucede", recuerdan la similar pareja del Abrigo III del Cingle; o de la Cavidad V de Remigia, esta con un marcado esquematismo, y que Elisa Sarriá sitúa en su Fase III C junto a las principales figuras dinámicas de la V Cavidad -cacería de jabalíes- y IV Cavidad -cacería de la cabra montés-, figuras que no pueden existir sin las grandes escenas precedentes, las de los esbeltos ciervos o jabalíes, puesto que están ahí, simplemente, de "relleno", y en modo alguno pueden haberse concebido a priori, cosa que no tendría sentido. Simplemente este hecho, que creemos indiscutible, da prioridad a esa evolución pictográfica que parte de las mejores y más grandes figuras estáticas de los conjuntos rupestres, siempre situadas en aquellos puntos más óptimos de sus muros, indicándonos que cuando llegó a ellos el primer pintor las balmas se hallan vírgenes. Y salvo en aquellas pocas cavidades con "arte lineal-geométrico" infrapuesto al "levantino", (para mí no epipaleolítico sino cardial), existieron en una primerísima fase pictográfica dos animales totémicos posiblemente relacionados con la virilidad y la procreación: el toro y el ciervo⁷³, como ya Porcar anotaba en 1943 al comentar que entre las pintu-

72.- Op. cit. nota 27, pagss. 281/305.

73.- Referente al toro, (sujeto activo de primer orden en las fiestas populares de los pueblos de Castellón, para los que no existe la fiesta sin su ritual), recordamos haber visto en Burriana, hacia 1955, en los festejos patronales de septiembre, que en el "bou per la vila", recién apuntillado el animal, los hombres más fornidos que habían intervenido en el festejo, restregaban sus pechos desnudos con las manos impregnadas de la sangre caliente del toro, en señal de potencia y virilidad, costumbre ya extinguida.

Referente al ciervo, véase los que dijimos en la pag. 83/85 ("Figura femenina y animal macho") de la obra citada en la nota 38.

ras de Ares "existe un tipo de estas, que por su pátina y aspecto, acusan una mayor antigüedad (...) Pertenecen a este grupo la mayor parte de las pinturas que tienen el tamaño grande y que representan solamente fauna (...) Sobre este mismo plano donde aparecen representadas (...) se sobreponen otras en serie y estilos variados que tienden a un reducido tamaño de miniatura, predominando sobre la fauna la representación de la figura humana, todo en torbellino de escenas"⁷⁴. Hay, pues, en el precedente escrito, una evolución estilística clara para el arte rupestre de Ares -extensible, claro está, a todo el arte "Levantino", puesto que como anota M. Almagro "todos los grupos (regionales) forman una unidad cultural y estética"⁷⁵- que partiendo de las figuras estáticas fenece en las microfiguras; estilos variados, como decía Porcar, que con toda claridad, y con base en Remigia, conforman aquellas tres fases que apuntamos: la Naturalista-estilizada, la Dinámica, y la de las microfiguras. Degradación estilístico-cronológica que ha invertido E. Sarriá y que constituye el hilo motor de su Tesis Doctoral. La aludida cita de Porcar recordaría a la publicada en 1918 por E. Hernandez-Pacheco al estudiar las pinturas de Morella la Vella, puesto que al comentar las fases del arte "levantino", y basándose en el "orden de superposiciones de los distintos tipos de representaciones pictóricas", anota que "las figuras aisladas de animales, a veces de gran tamaño, son de una fase anterior a las escenas con hombres y animales de pequeño tamaño"⁷⁶. Las primeras las creará Paleolíticas, mientras las segundas "pueden llegar a primeros tiempos del Epipaleolítico"⁷⁷.

Con posterioridad a la secuencia evolutiva apuntada por H-Pacheco y Porcar, los profesores M. Almagro⁷⁸ en 1952; E. Ripoll⁷⁹ en 1964, y A. Beltrán en 1968⁸⁰, repetían, con matizaciones propias, una similar evolución artística, centrándose ahora en las disparidades cronológicas las discusiones de los estudiosos en estos temas. Mientras para los descubridores científicos más importantes de la Valltorta y La Gasulla el arte que albergan sus balmas era Magdalenense, para un grupo de investigadores más jóvenes, los precitados, sería Epipaleolítico en sus inicios (fase de los grandes toros estáticos), perdurando hasta el 3000/2000 (Ripoll⁸¹), o rebasado el 2000 a. d. C. (Beltrán⁸²); mientras que para F. Jordá todo el ciclo artístico habría que enmarcarlo en el Calcolítico, perdurando hasta la Edad del Hierro⁸³.

74.- Op. cit. nota 38, pág. 162 y 263.

75.- Op. cit. nota 22, pag. 64.

76.- E. Hernández-Pacheco: "Estudios de Arte Prehistórico". Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Nota núm. 16, Madrid 1918, pagss. 19 y 20.

77.- Op. cit. nota 76, pag. 20.

78.- Op. cit. nota 22, pag.

79.- E. Ripoll: "Para una cronología relativa del arte levantino español". Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara, Barcelona, 1964 Pagss. 167 / 175.

80.- Op. cit. nota 15, págss. 54-55.

81.- Op. cit. nota 17, pág. 192.

82.- A. Beltrán : "El Arte Rupestre Levantino en la Provincia de Castellón". Centre d'Estudis de La Plana, butlletí nº 5, Castelló, 1986, pág. 39/54.

Pero conviene recordar, como lo hacía M. Almagro en 1952⁸⁴ y ahora lo hará E. Sarriá⁸⁵, que desde un primer momento, Durán i Sampere y Matias Pallarés, al publicar en 1920 el contexto arqueológico inmueble y mueble de La Valltorta, le atribuirían una filiación "neolítica"⁸⁶, coincidiendo en buena parte con Fortea, el cual al citar los "conjuntos líticos de componente no geométrico" recogidos en las cercanías de los abrigos con Arte Levantino de las localidades de Mazaleón, Alcañiz, Cretas y Ladruñan (zona aragonesa cercana al Maestrazgo, cuyas pinturas naturalistas responden al foco artístico de Gasulla), dirá que tales instrumentos líticos "ofrecen una clara tipología no epipaleolítica", y si "no son epipaleolíticos en sentido cronológico, tampoco lo son en lo cultural"⁸⁷.

Pero la atribución del arte "levantino" al horizonte Neolítico, seguía latente en las publicaciones de ciertos investigadores, con más o menos insistencia. Así E. Ripoll se fijará en que la distribución geográfica del arte levantino y de la cerámica neolítica son "fenómenos culturales cuya coincidencia es bastante aproximada"⁸⁸, por lo que para este investigador el momento álgido y gran parte del periodo clásico del Arte Rupestre "coincide con el Neolítico Inicial"⁸⁹, etapa clásica que "se desarrollaría del 6000/5500 al 4000, aproximadamente"⁹⁰; o cuando comenta que "parece corresponder a los artistas del Levante una facies cultural de cazadores con agricultura rudimentaria"⁹¹. Pero ya con anterioridad M. Almagro, aunque igualmente defendía una cronología mesolítica, había ido incidiendo con cierta constancia en unas connotaciones claramente neolíticas para sus autores, ya que al estudiar Cogul observa que "la aparición de tejidos para confeccionar tales vestimentas (las que reflejan las pinturas) nos acerca a una época avanzada cronológicamente, por lo menos neolítica y estas representaciones de vestidos, como decimos posiblemente tejidos, son frecuentes"⁹²; o cuando comenta las industrias líticas recogidas en las proximidades de las balmas, "industria cronológicamente postpaleolítica y aun paralela al neolítico"⁹³. Pero será D. F. Jordá el que con mayor insistencia defendió

83.- F. Jordá: "Sentido y significación del Arte Rupestre Peninsular". Arte Rupestre en España, Revista de Arqueología, Zugarto Ediciones, S.A. 1987, pag. 21.

84.- Op. cit. nota 22, pag. 50.

85.- Op. cit. nota 1, pag.28.

86.- A. Durán y Sampere, J. Matias Pallarés: "Exploració arqueològica del Barrnac de la Valltorta, provincia de Castelló". <Anuari de l'Institut d'Estudis Catalàns>, vol.VI, Barcelona, 1915/1920, pág. 444.

87.- J. Fortea: "En torno a la cronología relativa del inicio del Arte Levantino". P.L.A.V., nº 11, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valencia, 1975, pág. 196.

88.- Op. cit. nota 17, pag. 181.

89.- Op. cit. nota 17, pie de pág. n. 57.

90.- Op. cit. nota 17, pag. 192.

91.- Op. cit. nota 17, pag. 174.

92.- Op. cit. nota 22, pag. 80.

93.- Op. cit. nota 22, pag. 81.

la modernidad de un arte único: "casi todos los especialistas se inclinan a aceptar puntos de contacto entre estas pinturas y las gentes neolíticas. La única diferencia que presupone mi hipótesis es que mientras ellos consideran el mundo neolítico como el capítulo final del arte levantino, yo considero que es el principio"⁹⁴.

Posteriormente, una nueva generación de investigadores que están incidiendo en los principales yacimientos castellanenses, entre los que se halla R. Viñas, A. Alonso y la propia E. Sarriá, han vuelto, obviando evidencias neolitizadoras puestas recientemente de manifiesto, y basándose, dicen, en las escenas rupestres así como en el paisaje arqueológico de estos barrancales, a situar como hipótesis el desarrollo de las pinturas "dentro de una larga etapa que, partiendo de las fases del Epipaleolítico, alcanzaría en el Maestrazgo los albores de la Historia, es decir, un periodo de tiempo comprendido entre el VIII y el I milenio"⁹⁵; o, lo que es lo mismo, en "un contexto Epipaleolítico, Neolítico y Bronce para el proceso pictográfico de este fenómeno socio-cultural"⁹⁶. Nosotros, por cuantas razones venimos exponiendo⁹⁷, compactamos la cronología del "Arte Levantino" dentro del Neolítico de las Cerámicas Inciso-Impresas no Cardiales.

En la Valltorta, Obermaier y Wernert estudiaron lo que denominan "supraposiciones": en la "Cova del Civil", sobre los tórax perdidos de dos cazadores (núms. 72 y 73 de la publicación de Obermaier y Wernert), se pintó un pequeño ciervo (núm. 71), en cuyo caso las figuras humanas son de mayor antigüedad (fig.11); y en la "Cova dels Cavalls" un pequeño "ciervo de estilo naturalista (nº 45) es más antiguo que la (figura) de un hombre (nº 44), mientras que, a la inversa, la figura de un gran bóvido (nº 46) es más reciente que la de un arquero (Nº 47), que se asemeja mucho por su estilo y tamaño al cazador número 44"⁹⁸ (fig.12). Tal cita ha sido retraída recientemente por Viñas, puesto que estas superposiciones "aportan por sí mismas una importante información para el conocimiento del proceso evolutivo de los frisos de la Cova dels Cavalls"⁹⁹, según el cual las grandes figuras,estáticas -por lo general toros- pudieran haberse pospuesto a figuras menores. Pero no se ha tenido en cuenta que esta última escena había sido retocada al modificarse el gran toro para convertirlo en un jabalí: "Una de las particularidades de gran interés que ofrecen los toros de las escenas de la Valltorta, es la transformación en jabalíes de que alguno de ellos ha sido objeto en una segunda fase bas-

94.- F. Jordá: "Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino". <Zepirus>, vol. XVII, Salamanca 1966, pag. 57.

95.- R. Viñas: "La Valtorta. Arte Rupestre del Levante Español". Ediciones Castell, 1982, pág. 181.

96.- Op. cit. nota 1, pag.32.

97.- Op. cit. nota 43.

98.- H. Obermaier y P. Wernert: "Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta (Castellón)". Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria nº 23, Madrid, 1919, pag. 118.

99.- Op. cit. nota 95, pág. 134.

tante posterior. Tal transformación zoomorfa responde en algunos ejemplares a mano de obra inhábil¹⁰⁰. Pudo ser en esta "deformación" del toro cuando se cubrió, si es que lo está, el menudo cazador, por lo que este sería posterior al bóvido; pero anterior a su transformación en la que pudo recibir algún repinte, y que sufrió, según Porcar, el repicado de la cabeza para su metamorfosis. D. Antonio Beltrán, al referirse a esta escena dirá que "el problema está aquí en saber cual es la figura más antigua". Por desgracia tal composición, que R. Viñas reproduce de nuevo en la reciente monografía sobre La Valltorta¹⁰¹, ha sido destruida: "en la actualidad solamente grandes huecos ocupan su lugar"¹⁰².

Si observamos la mentada pintura de la Cova dels Cavalls, advertiremos que la pantorrilla del cazador nº 44 "colisiona" con la porción central más delgada de la cuerna adelantada del pequeño ciervo nº 45, siendo por su igual pigmentación imposible de saber cual de las dos pinturas cabalgaba; por otra parte el cazador nº 47 colisiona o funde su cabeza con la panza del gran bóvido, por lo que no se ven las fases de superposición, y más cuando ni Obermaier ni Wernert advierten, pese a llamarles la atención el "extraño hocico" del animal, que este había sufrido una metamorfosis a posteriori, convirtiéndose en un gran jabalí.

Si nos fijamos en el contexto de esta escena de La Cova dels Cavalls, advertiremos que se trata del acoso de una gran manada de ciervos por los cazadores que los cercan, conjunto que parece responder a un mismo pintor, excepto el bóvido nº 46, animal que de extrapolar la escena cinegética quedaría solo en el panel, como sucede con todos los grandes bóvidos de los abrigos de los alrededores de la Gasulla o de la Valltorta (también en los demás yacimientos) y a los que en una fase más tardía se les envuelve con cazadores de "trazo caligráfico", (en frase de Porcar), cuyas poses, las de flechar, están en función de la fauna primera puesto que sin ella no cazarían nada.

Si volvemos a la escena de la Cova del Civil, igualmente retomada por Viñas en dibujo de Monzonís¹⁰³ (fig. 11), observamos, sin discusión posible, que han desaparecido parte de dos figuras estilizadas y en su lugar se ha pintado un pequeño ciervo de coloración roja, cuyo estilo no desdice del resto de los pocos cuadrúpedos del mural cuyo tema principal es una complicada lucha entre tribus de cuerpos cestosomáticos, por lo que la escasa fauna parece pospuesta a ella, animales que ahora no quedan integrados, indicando que no existían en la concepción escénica del pintor principal, como señala la citada superposición del pequeño ciervo nº 71, que tan poco difiere del nº 45.

100.- Op. cit. nota 25. pag.317.

101.- Op. cit. nota 95, pagss. 134 y 135, figss nºs. 185 y 186.

102.- Op. cit. nota 95, pag. 135.

103.- Op. cit. nota 95, pag. 123 fig. 166.

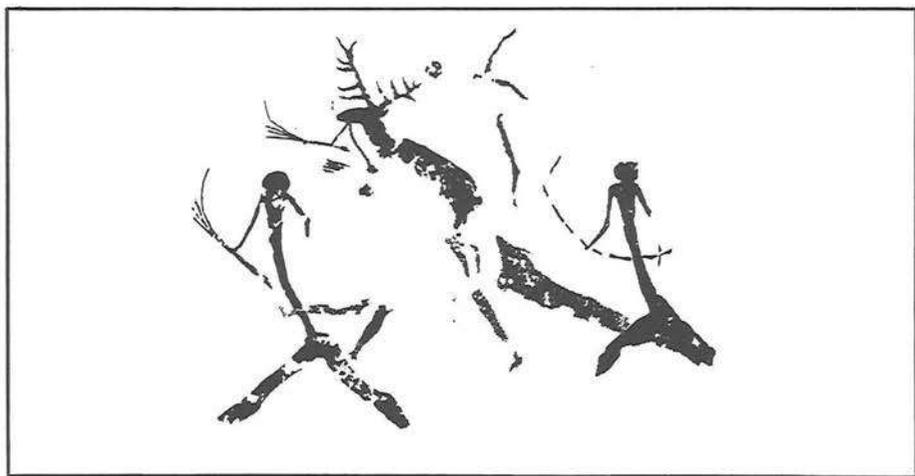


Fig. 11- Arqueiros cestosomáticos de "Coves del Civil", con la superposición de un pequeño ciervo rojo (Mellado-Monzonís).

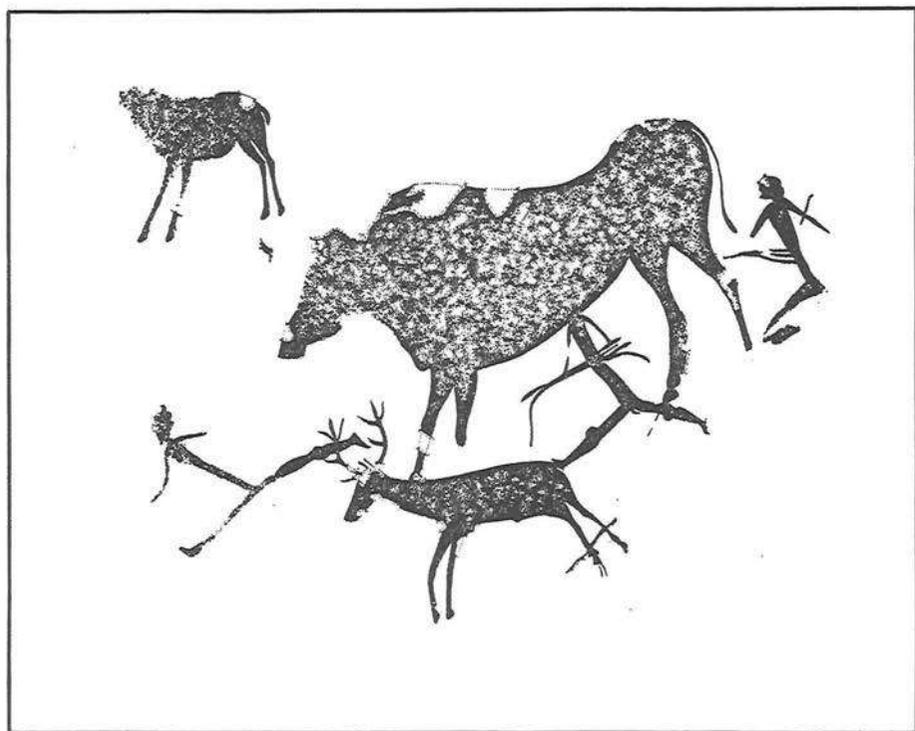


Fig. 12- Superposiciones en una escena cinegética de la "Cova del Cavall" (Mellado-Monzonís).

Como advirtió Porcar los grandes toros son unas imágenes verdaderamente totémicas, en la que fuerza, bravura y gran masa corpórea debieron de impactar en el hombre primitivo. Con su transformación posterior se pierde el significado primero, al igual que el respeto por aquello que en el pasado había sido "adorado". Comentaba Porcar¹⁰⁴ "que estos últimos artistas pertenecen a escuelas de diferente formación étnica"; o tal vez se deba a una pérdida de creencias esotéricas y a un arraigo de la realidad, hecho que evidenciará una ruptura en las mentalidades, consecuencia de un cambio socio-cultural. Los grandes toros, así como los grandes ciervos, en los sitios privilegiados de los murales rupestres, por lo regular solos, impactan aun hoy en día a los visitantes por su esbeltez y majestuosidad; sin embargo los jabalíes, allí donde están, aparecen formando parte de unas escenas posteriores totalmente narrativas, cuyo carácter historicista es incuestionable: el gran jabalí de la Caverna V de Remigia, o los aun mayores de Palanques, no pueden extrapolarse de sus propias cacerías por ser figuras destacadas en la composición. Con posterioridad el torbellino de las figuras en "miniaturas" -como comentará Porcar- lo rellenará todo, especialmente la parte inferior de los murales, intentando a veces copiar escenas de gran calidad pictórica. Ahora, como repetidamente he comentado, al bagaje artístico del pasado se incorporan escenas minúsculas de cazadores siguiendo huellas de animales (o rastros de sangre); grupos de insectos; posible representación del paisaje; trepadores o escaladores; o esas herméticas agrupaciones ("falanges") con personajes flechados en sus cercanías, que sólo parecen reflejar hechos cotidianos de una colectividad culturalmente compleja: lenguaje conceptual que habla de un profundo cambio de la sociedad Neolítica que sigue produciendo lo que va a ser el final no sólo de un estilo, sino del propio horizonte del Neolítico Inciso, puesto que ni en sus hábitats, ni en sus cercanías hemos hallado asentamientos que puedan ser catalogados de tardíos. Tras ellos ya nada parece existir hasta alcanzar el Eneolítico con esa gran proliferación de enterramientos por todo el Maestrazgo, horizonte muy personal que inaugura un arte nuevo -el esquemático- que alcanza con los petroglifos una gran rudeza¹⁰⁵; uno de cuyos hipogeos fue encontrado por Chocomeli en 1935 "a un centenar de pasos a la izquierda" de la "Cova Remigia"¹⁰⁶, conteniendo como ajuar (aunque la sepultura estaba profanada), un largo cuchillo y tres puntas de flecha de sílex (fig. 13).

Asiduamente se sigue insistiendo, con el objeto de atribuir el arte naturalista a un horizonte Epipaleolítico, en que sus escenas pintadas reflejan unos modos de vida que "apuntan hacia un horizonte económicamente preneolítico, basado en la caza y

104.- Op cit nota 25, pag. 321.

105.- N. Mesado y J. L. Viciano: "Petroglifos en el Septentrión del País Valenciano". A.P.L. Vol. XXI. S.I.P. Excm. Diputación. Valencia. MCMXCIV, pags. 187/276.

106.- I. Ballester: "La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su Museo en los años 1935 a 1939". Diputación Provincial de Valencia, 1942, pagss. 36, 37 y Lám. III.



Fig. 13- Apunte de Porcar realizado en 1934, con el autógrafo: "Sagetas del Mas de Modesto trobades dins d'una sepultura".

la recolección de alimentos naturales"¹⁰⁷. Y ello no vale ya tras la excavación de la estación arqueológica de la Cova de les Bruixes, en Rossell, en donde su horizonte fundacional, (con una fecha radiocarbónica alta -4510 BC-, y por ello dentro del "floruit" de los "Neolíticos puros"), contiene una fauna en la que el peso de los animales cazados es muy superior al de los domésticos. Su peculiar ubicación en lo alto de una pared o acantilado por cuya base corre el nacimiento de un barranco (el de "Coma Negra") y existe una resurgencia (el "Pou d'en Pere Romero"), se hace antesala de ese importante paisaje agreste de la Tenança de Benifassà, reducto de un buen foco de Cabra Hispánica. Tal ubicación está señalando un hábitat rupestre impropio de una economía de producción pastoril como pueda ser la de los Neolíticos Cardiales.

El Neolítico no cardial, ubicado en Bruixes, nada tiene que ver tampoco con esa tradición indígena, autóctona, del horizonte epipaleolítico detectable por el solo

107.- Op. cit. nota 95, pag. 168.

hecho de poseer una ingente masa de útiles de sílex, en el que se inserta algún fragmento cerámico, caso en el Bajo Aragón de los yacimientos al aire libre, o en abrigos, de "Alonso Norte", "El Pontet", "Riols I" o "Botiquería", todos con un fuerte sustrato epipaleolítico en proceso de aculturación, estaciones relativamente cercanas al grupo Gasulla-Valltorta. El porqué Bruixes o el potente nivel neolítico de "La Cova del Mas d'en Llorenç", junto a los abrigos pintados de Gasulla, con una economía mayormente parasitaria (de recolección y depredación) no están entroncados, como así creemos, en una tradición paleolítica mediata, lo desconocemos; pero siendo asentamientos nuevos -tanto como lo puedan ser los cardiales o "Neolíticos puros", están indicando que han llegado con un bagaje cultural muy definido, puesto que todo arte "está condicionado por el ambiente y una complicada combinación de premisas económicas y sociales"¹⁰⁸; y tan sólo a esta sociedad nueva pertenece la "modernización" del Maestrazgo; y cercanos a tales "hábitats" encontramos los abrigos con arte rupestre naturalista, por lo que propusimos para él la denominación de **Arte Rupestre del Neolítico Inciso**, con el objeto de diferenciarlo del **Arte Rupestre del Neolítico Cardial**¹⁰⁹ al que pertenecerían los sencillos y por el momento tan escasos temas en espiga de los yacimientos aragoneses; y en un área alicantina bien concreta -la territorial de Or-Cendres-Sarsa- la de los grandes temas meandriformes que a veces -Abric V del Pla de Petracos- encumbran singulares antropomorfos deificados. Esto no debería extrañar, puesto que no han sido detectadas en el resto de la Península, ni cerámicas neolíticas con temas antropomórficos o zoomórficos, ni pinturas tipo "Petracos", y sin embargo son corrientes, aunque escasas, las cerámicas cardiales decoradas con temas lineales geométricos (fig. 14).

Fortea escribe que las pocas pinturas murales de temática lineal-geométrica encontradas por Pericot en la pared sur de la Cueva de la Cocina, fueron hechas durante el desarrollo protocardial de Cocina II, puesto que estaban ocultas por los sedimentos de Cocina III, con cerámica cardial, y partiendo de ellas, un hombre erecto debería tener por suelo el horizonte medio de Cocina, del cual proceden las losetas con motivos incisos radiados así como otras manchadas de colorante rojizo; pero, como podemos ver, hay una gran disparidad entre el arte mueble protocardial, y el inmueble de la propia cavidad: ni el soporte, ni la técnica, ni los motivos decorados son los mismos. También Pericot soslaya que los temas murales debieron de pintarse "cuando el suelo de la caverna se hallaba a 1,50 - 1,80 metros del nivel moderno, o sea en el Nivel II inicial o III final"¹¹⁰, y Fortea no duda en

108.- A. Hauser: "Historia social de la literatura y el arte". Editorial Guadarrama, 4ª Edc., Madrid 1951, pág. 13.

109.- Ob. cit. nota 43, pag. 71.

110.- Pericot: A.P.L. vol. II, Valencia, 1945.

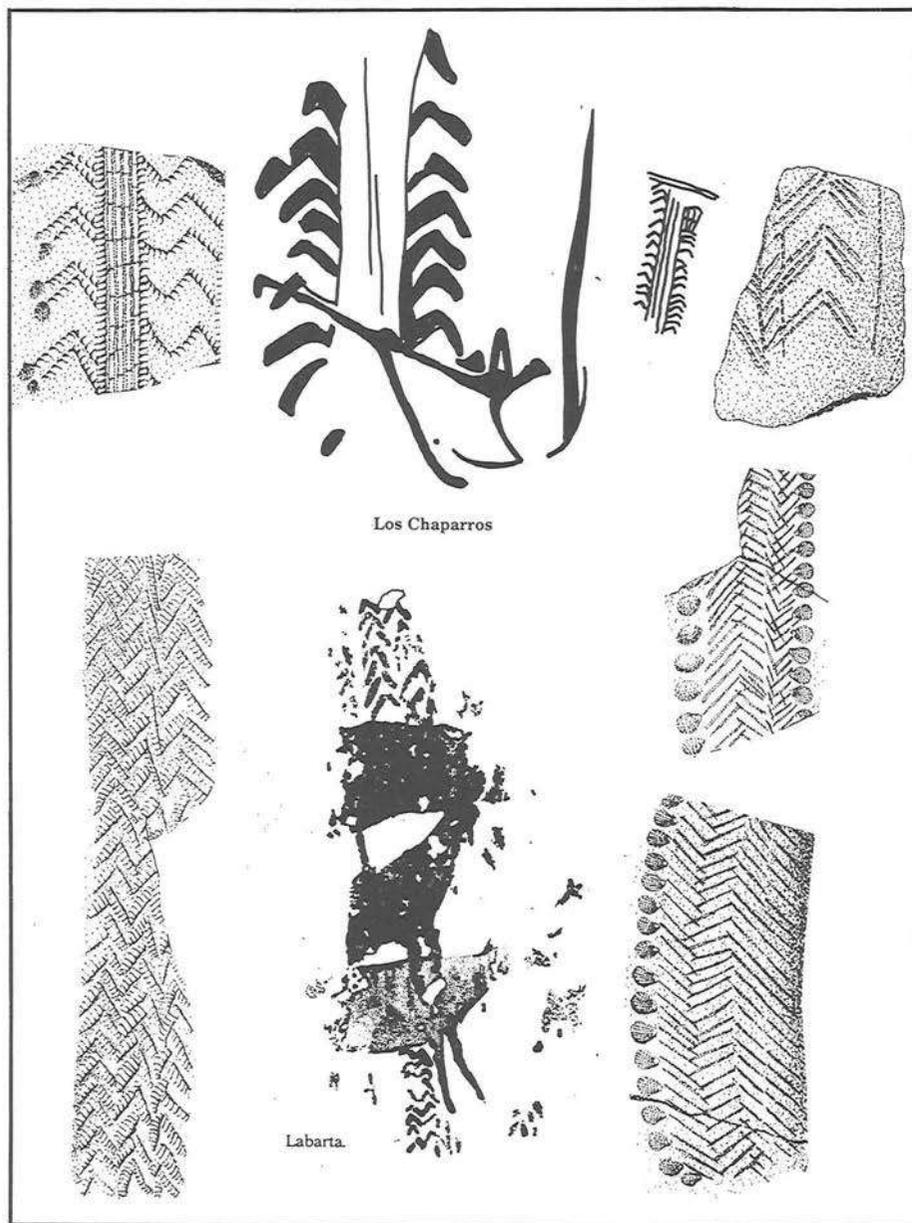


Fig. 14- Diversos temas geométricos tanto muebles (cerámica de Or) como inmueble (pinturas rupestres de Los Chaparros y Labarta), según Cortell y Baldellou.

que tal manifestación artística "no es ni levantina ni esquemática", siendo "unas pocas líneas, paralelas, quebradas en espiga y un pequeño trazo triangular", y que tan "solo pudieron pintarse en algún momento de la segunda etapa de habitación de la cueva" o Cocina II de su clasificación¹¹¹. Pero ello pudiera no ser exacto, puesto que tanto Pericot como Fortea parten de la premisa de que su pintor estaba erigido; pero bien pudo estar en cuclillas, modo coloquial de los aborígenes y como hemos escrito de los pastores y masoveros castellonenses en sus cotidianos encuentros; igualmente pudieron haberse realizado estos sencillos temas murales estando sentados sobre el propio suelo o tumbados, pues no de otra forma pudieron ser hechas muchas de las pinturas "levantinas" que están rozando el suelo de las balmas (Cavidad V de Remigia, Rossegadors, Galería Alta de Morella la Vella etc).

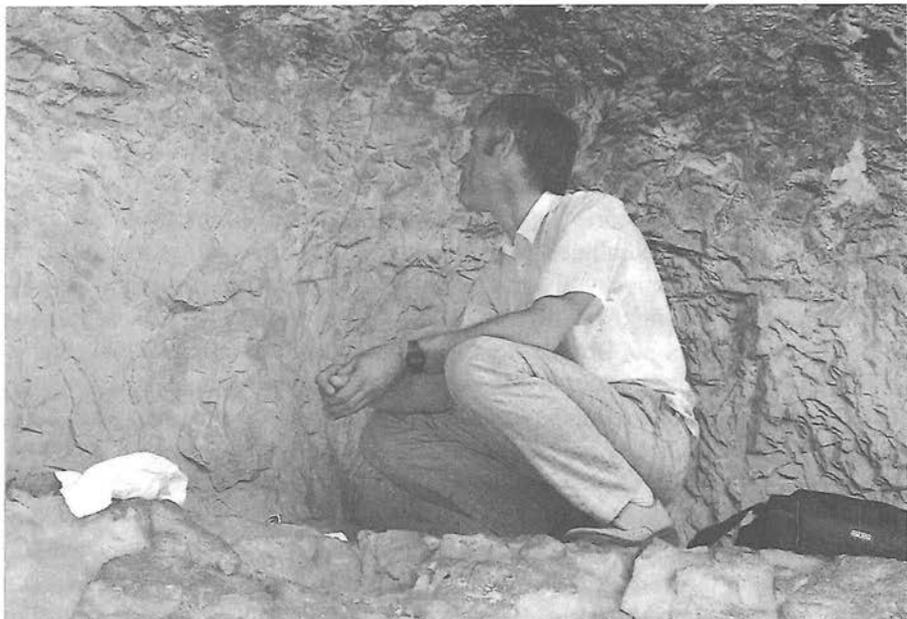
Por todo ello, pues, no sería raro de que los temas de la pared S. de Cocina perteneciesen a su nivel cerámico, y puesto que son motivos corrientes de la decoración cardial, no habría el porqué retrotraerlos al horizonte de las losetas. Los temas, pues, infrapuestos a pinturas de tipo levantino, como puedan ser los que vienen detectándose en Aragón, (claramente en Los Chaparros, Labarta y covachas del Vero¹¹²), son inexistentes en los abrigos de Gasulla pese a su horizonte epipaleolítico y neolítico NO CARDIAL de la Cova del Más dén Llorenç (o "Fosca" en la moderna nomenclatura científica). Por ello creemos que estas pinturas que J. Fortea las denominó "lineal-geométricas", asociándolas a los temas de las plaquetas del horizonte precardial de Cocina, cabrían mejor, por cuanto hemos expuesto, dentro del que llamamos "Arte Rupestre del Neolítico Cardial"; aunque B. Martí y M. Hernández hagan notar que "son muchas las diferencias que conceptual y estilísticamente alejan al Arte Macroesquemático del Arte Lineal-Geométrico"¹¹³, creemos que tales "diferencias" serían parangonables a las habidas entre los temas figurativos cardiales y sus respectivos motivos de relleno (temas claramente geométricos en espiga), por lo que los motivos geométricos infrapuestos a pinturas "levantinas" pudieran ser Neolíticos, y por lo tanto coetáneos del Arte Macroesquemático, por cuanto sólomente habría que atribuir al Mesolítico Valenciano las plaquetas radiadas de Cocina II, cuya temática tan lejos queda de los motivos de relleno utilizados por los "neolíticos puros". Ello pudiera ser la causa de que temas sencillos -en zigzages o en espiga- alcancen puntos del Alto Aragón (en donde hay

111.- Op. cit. nota 87, pag. 197.

112.- A. Beltrán: "El arte rupestre Aragonés, aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla". Ibercaja, Zaragoza, 1989, pags. 18.

V. Baldellou, A. Painaud y M^a uJ. Calvo: "Dos nuevas covachas con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca)" Estudios en Homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez, Zaragoza, 1986, pagss.

113.- B. Martí y M. S. Hernández: "El Neolitic Valencià, Art Rupestre i cultura material". S.I.P., Valencia, 1988 pag. 88.



Lam. I:

a) D. Eugenio Barreda contemplando las figuras mayores de la Cavidad V de Remigia:



b) La pequeña figura que colisiona con el gran cazador de la Cavidad V.

yacimientos con cardial) y no se detecten en puntos de capital importancia como puedan ser los barrancos de Gasulla y La Valltorta, en donde sus yacimientos Neolíticos -posiblemente tan puros como los paradigmáticos de Or- pertenecen a la fase no cardial¹¹⁴.

Nada o casi nada, para nosotros, tiene en común el Neolítico Cardial con el Neolítico Inciso e Impreso no Cardial. Es cierto que con la primera cerámica cardial convive otra incisa, pero su decoración, rellenando la totalidad de los recipientes, como la cardial, bien poco tiene que ver con la incisa o impresa, tan parca, de las estaciones castellanenses de "Bruixes" o de "Fosca" cuyos hábitats eran de una economía depredadora tanto o más que de producción, como bien reflejarán las covachas con arte naturalista que en sus cercanías -por lo menos en el septentrión del País Valenciano- existen; manifestaciones artísticas -la "Lineal-Geométrica" y la "Levantina"- inconexas, pues como apunta V. Baldellou, basándose en consideraciones plásticas, se ponen de manifiesto "dos concepciones pictóricas completamente distintas"¹¹⁵; y es que cada estilo artístico es un fiel reflejo de UNA determinada cultura y está por ver la proximidad o familiaridad genética de ambos momentos neolíticos que por el momento parecen inconexos como su respectivas manifestaciones artística evidencian.

Pero el Arte Macroesquemático, en su reducida zona de difusión, es el Arte Mayor de ese otro, digamos menor, que por primera vez señalamos su existencia y su conexión con el "Contestano" o "Macroesquemático"¹¹⁶ y que decora los recipientes -tan solamente- de unos yacimientos valencianos paradigmáticos, por lo que va a ser difícil hallarlo en otras áreas peninsulares mientras en ellas no se detecte cerámica cardial con motivos no geométricos.

Pero del Arte Macroesquemático (que pudiera contener su propia evolución) no puede derivar nada, ni menos "provocar el florecimiento de los restantes tipos de arte parietal"¹¹⁷, puesto que, como ya expusimos¹¹⁸, cada estilo-bloque es solo reflejo de una Cultura, y así como el Renacimiento no deriva del gótico, ni este del románico, tampoco lo puede hacer el "Levantino" del Arte Macroesquemático, o el

114.- Recientemente el Dr. A. Beltrán ha supuesto que pueda existir arte lineal-geométrico en La Valltorta (abrigo de "El Civil" y "El Puntal"). Mientras R. Viñas interpreta unas "barras" de la "Cova Gran del Puntal" como una posible mano, Beltrán las incluye "con reservas" en su fase "prelevantina", al igual que ciertos trazos esquemáticos de la "Cova del Civil" (A. Beltrán: "Problemas del Arte Rupestre Levantino en la Provincia de Castellón". C.P.A.C., nº 11, Castellón, 1987, pagss. 137 y 139). Ambos motivos, tan ambiguos, los creemos formalmente alejados de lo que se viene denominando "Arte Lineal-Geométrico"; tampoco los creemos ligados al Arte Contestano o "Prelevantino" de Beltrán.

115.- Op. cit. nota 112, V. Baldellou et alli, pág. 133.

116.- Op. cit. nota 36, pág. 14.

117.- Op. cit. nota 112, pag.88.

118.- Op. cit nota 43.

esquemático del Levantino, puesto que cada cual pertenece a un determinado momento de la Historia, con una sociedad y cultura propia, dentro de la cual fenece. Es cierto que cada estilo tiene una evolución -reflejo igualmente del devenir de la sociedad al que pertenece-; pero un estilo-bloque no puede desaparecer mientras no se cambie o extinga la sociedad que le dio vida, la cual refleja en el Arte su propia identidad.

NORBERTO MESADO OLIVER

"Museu Arqueològic de la Plana

Baixa - Borriana", julio de 1993