

PROBLEMAS DEL ARTE RUPESTRE LEVANTINO EN LA PROVINCIA DE CASTELLON

ANTONIO BELTRAN MARTINEZ *

Debemos, ante todo, explicar el alcance del título de este artículo que, de ningún modo, debe interpretarse como una separación de los abrigos de la provincia —delimitación administrativa convencional en lo que se refiere a la Prehistoria en general y al arte rupestre en particular— de otros limitrofes, especialmente los de Ulldecona en relación con los de Pobla de Benifasá y los del Maestrazgo entre Morella y Ares del Maestre, Chert, Albocacer, Tirig y Cuevas de Vinromá, relacionables con los más alejados de las sierras turolenses. No obstante este arte de cazadores de serranía puede ser delimitado en diversos núcleos y el castellonense de Remigia-Cingle en el barranco de Gasulla, con los abrigos menores del entorno, el de la Valltorta y los de Benasal y Morella, podría tener una significación especial como trataremos de mostrar.

La especial configuración de las albuferas y marjales de la costa castellonense especialmente entre Oropesa y Alcocebre y las atalayas de Alcalá otorgan especial sentido a la situación de la pinturita de La Joquera, en Borriol, que muy bien podría corresponder a la corta serie de pinturas levantinas que, sin dejar de hallarse en bordes escarpados de las sierras interiores, se aproximan al mar, aunque no tan claramente como en la cueva de la Higuera en Cartagena y en la de Las Arañas del Carabasí, en Santa Pola.¹

Por otra parte el temprano descubrimiento de las pinturas castellonenses y las pugnas que las escuelas de Madrid y Barcelona mantuvieron para su estudio y publicación hicieron que muchos de los planteamientos teóricos que pretendieron centrar los esquemas del arte "levantino" se apoyasen en las pinturas de Morella, de Ares y de La Valltorta y en las de otros núcleos como La Araña de Bicorp, Cogul y Albarracín, resultando una simplificación de los problemas, mucho más complejos y de difícil solución de lo que parecía no hace muchos años, cuando algunos de los descubrimientos recientes aparecían como absolutamente inverosímiles. Son éstos, esencialmente, la existencia de una fase geométrica más antigua que el momento naturalista-impresionista clásico; la aparición de pinturas de estilo levantino en el interior de cuevas, como las de Peñarrubia de Cehegín, las Arañas del Carabasí en Santa Pola, o Sant Esteve (Lérida); la ya

* Departamento de Prehistoria y Arqueología. Universidad de Zaragoza.

1. V. M. ROSELLO I VERGER, "Les albuferes valencianes del Nord", en Centre d'Estudis de la Plana, butlletí n.º 5, gener-març 1986, p. 23. A. BELTRAN, "Nuevos horizontes en la investigación del arte prehistórico: Cuestiones generales y estado de la cuestión", en Caesaraugusta 61-62, Zaragoza, 1985, p. 25.

citada aparición de abrigos pintados a la orilla del mar y la extensión del arte llamado "levantino" a comarcas muy alejadas de los núcleos tradicionales como Huesca, en el Prepirineo, lo que obligará a considerar como de estilo "Levantino" figuras de carácter naturalista identificadas en abrigos andaluces.²

Digamos de antemano que ignoramos la repercusión que tuvo en las tierras litorales castellanenses el proceso de desecamiento y aridez que se ha comprobado en todo el Sahara y el norte de Africa a partir de los años 6000-5000 B.P. y que sucedió al período de humedad del 12000 B.P. que dio lugar, en el subcontinente sahariano, a la aparición del arte de la fase del "Bubalus antiquus" o de los grandes animales salvajes y quizá al de "las cabezas redondas" empalmando con el Neolítico. En el arte levantino encontraríamos una fase antigua con grandes toros naturalistas y escasamente movidos y con poblaciones de cazadores habitantes, quizá replegados, en abruptas serranías boscosas.³ De cualquier modo los cambios climáticos consiguientes al Epipaleolítico y al final de los tiempos glaciares hubieron de influir en el medio en el que iba a nacer y desarrollarse el arte "levantino". El "hiatus" entre el final del arte rupestre paleolítico y el "levantino clásico" está cubriéndose, parcialmente, en estos últimos tiempos ya que por una parte están apareciendo plaquetas grabadas de estilo netamente magdalenense en estratos azilienses de yacimientos del sur de Francia y, por otra parte, como veremos, una fase geométrica y de grandes figuras antropomorfas se está hallando infrapuesta a las más antiguas levantinas, aunque hasta ahora no se haya localizado ningún ejemplo en los yacimientos castellanenses.⁴

Es difícil de mantener la vieja opinión de Breuil y Hernández Pacheco acerca de la emigración del toro, caballo, ciervo, cabra y jabalí en el Pleistoceno final, que llevarían a los hombres tras de ellos y que introducirían las tradiciones pictóricas magdalenenses o anteriores, con las tintas planas y la "perspectiva torcida" de cuernos, astas y pezuñas conservadas en el arte "levantino". No obstante esta confrontación de "aborígenes" y "emigrantes" o "invasores", para la que no tenemos ninguna prueba podría apoyarse en la famosa escena de Les Dogues, a la que aludiremos más adelante, sobre todo en relación con la superposición del Racó Gasparo, en la que parece que un individuo de peinado piriforme con diadema, coincidente con los hombres de pequeña estatura y cabeza redonda de Les Dogues, fue pintado obliterado por otro que coincidiría con los de cuerpo largo y actitudes más laxas del citado conjunto que podría ofrecer una lucha con vencedores y vencidos, en cuyo caso nos hallaríamos ante una pintura historicista o conmemorativa.

Como hemos dicho, las primeras elucubraciones sobre el arte levantino castellanense dependieron de la fecha de descubrimiento y publicación de los conjuntos importantes sobre los que se redactaron los planteamientos generales; si bien los "toricos" de Albarracín y las pinturas de Cogul se conocían desde fines del siglo XIX, realmente el descubrimiento de los ciervos de la Roca dels Moros de Calapatá en 1903 por Juan Cabré y su publicación por Breuil en 1907 tampoco supusieron la comprobación del interés del "nuevo" arte, puesto que se siguió datándolo en el Paleolítico y los sucesivos hallazgos (Cogul 1908, Albarracín 1909-1911, Alpera 1910-1912, Cantos de la Visera 1912, Minateda 1914 y Morella 1917) no lograron hacer cambiar a Breuil que siguió manteniendo su opinión arropada por Obermaier, Bosch Gimpera y los más importantes prehistoriadores de su tiempo hasta que Hernández Pacheco publicó en 1924 las cuevas de La Araña,⁵ desarrollando opiniones ya expuestas anteriormente.

2. Una breve síntesis de las cuestiones en A. BELTRAN, "El arte rupestre levantino de la provincia de Castellón", en Centre d'Estudis, citado..., p. 39.

3. A. BELTRAN, "El arte rupestre del Sahara en el cuadro de la prehistoria perimediterránea: Consideraciones metodológicas", (en prensa) en Convegno Internazionale sull' arte preistorica del Sahara, Florencia, 1986.

4. A. BELTRAN, "La fase prelevantina del arte rupestre" (en prensa) en Homenaje a Domingo Fletcher Valls, S.I.P. Valencia.

5. Los planteamientos generales pueden verse en A. BELTRAN, *Arte rupestre levantino*, Zaragoza, 1968 y su puesta al día en Adiciones 1968-1978, Zaragoza 1979 y *Da cacciatori ad allevatori. L'arte rupestre del Levante spagnolo*, Milano, 1982, especialmente en la primera obra citada la bibliografía en las

Las pugnas que el "Institut de Paléontologie Humaine" de París y sus miembros, patrocinados por el príncipe Alberto de Mónaco, iban a mantener con la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas de Madrid, iniciadas, estas actividades, en 1912, publicando en los años siguientes el "ídolo" del Peñatu (al que se llamó de Peña Tú), el conjunto de la Laguna de la Janda y la síntesis de Cabré, duramente criticada por Breuil, provocaron dificultades en el estudio reposado de las pinturas castellanenses de La Valltorta. El "Institut d'Estudis Catalans" tomaba partido y tres núcleos de investigadores en vez de reunir sus esfuerzos los dispersaron. Así resultó que los calcos se realizaron por Benítez Mellado, por Cabré y luego, más tarde, por Porcar, y que la investigación científica que logró ser publicada con garantías y extensión fue solamente la de Obermaier, aunque aparecieran artículos sueltos de otros especialistas que dejaron prácticamente inéditos algunos abrigos hasta hace poco tiempo.⁶

En realidad, pues, la primera etapa de las investigaciones del arte levantino castellanense corresponde a 1917 con los descubrimientos de José Senent y los trabajos de Hernández Pacheco, la segunda a 1919 con los reseñados trabajos y las estériles pugnas de Obermaier, el Institut y Cabré y la tercera a los descubrimientos de Porcar, especialmente entre 1930 y 1936. Una última fase que se podría hacer arrancar de los artículos del Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, llegaría hasta nuestros días con las investigaciones de Ripoll, de Viñas y de numerosos y competentes especialistas y aficionados castellanenses a quienes se aludirá en el momento oportuno.

Este breve artículo no se propone ofrecer una síntesis de lo hasta ahora investigado, sino plantear algunos de los problemas que los yacimientos hasta ahora descubiertos ofrecen, para lo que partiremos de una breve enumeración de las estaciones.

DISPERSION GEOGRAFICA

Dentro del amplio espectro cronológico del arte levantino que muy bien podría extenderse desde antes del 6000 hasta después del 1200 y culturalmente desde una socie-

págs. 78-90. Una síntesis de los trabajos de HERNANDEZ PACHECO en su libro *Prehistoria del solar Hispánico*, Madrid, 1959, pp. 241-484 y 518-531. OBERMAIER con WERNERT ratificaron las ideas de BREUIL en "la edad cuaternaria de las pinturas rupestres del Levante Español", Boletín de la Sociedad Española de Historia Natural, XV, Madrid, 1929, p. 527. E. HERNANDEZ PACHECO había iniciado las críticas a las dataciones y calificaciones de BREUIL en sus "Estudios de Arte Prehistórico: I, Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vella. II, Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres", Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, XVI, Madrid, 1918 y, sobre todo, en *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España*, Madrid, 1924, si bien ya se habían expuesto dudas sobre la datación paleolítica que mantuvieron también DURAN Y SEMPERE y MARTINEZ SANTA OLALLA, entre otros. MARTIN ALMAGRO a partir de su "Arte rupestre naturalista del Levante Español" en Historia de España de Menéndez Pidal, I, p. 443 y luego en numerosas publicaciones completó las críticas. En 1960 la Fundación Wenner-Gren de Nueva York financió una reunión en Burg Wartenstein, en Austria, destinada a debatir los problemas de cronología del arte paleolítico, del levantino y del Sahara, donde, en lo que nos afecta, ALMAGRO, BANDI, BLANC, BOSCH GIMPERA, BREUIL, LANTIER, PERICOT, PORCAR y RIPOLL mantuvieron o remozaron sus opiniones (en 1964 se publicaron los resultados —por desgracia, buena parte de ellos en resumen aunque se habían distribuido previamente en copias mecanografiadas—, editados por L. PERICOT y E. RIPOLL, *Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara*, Chicago, 1964). BREUIL, que al final de su vida no estaba tan seguro de la fecha paleolítica del arte levantino (p.e. se traslucía en el prólogo al librito de MEROC sobre Cognac, en las respuestas a una encuesta grabada en disco por el Dr. SAHLY y, sobre todo, por la no inclusión ni de un solo abrigo en su síntesis de *Quatre cents siècles d'art pariétal*) no llegó a rectificar sus opiniones.

6. La dispersión de las publicaciones (a veces simples notas) acerca de las pinturas rupestres de Castellón queda de manifiesto en la siguiente relación incompleta de artículos; P. BOSCH GIMPERA, *Los problemas arqueológicos de la provincia de Castellón*, Castellón, 1924, 2 páginas sobre Morella y la Valltorta; H. OBERMAIER, "Nouvelles études sur l'art rupestre du Levant Espagnol", en *L'Anthropologie* 47, 1937, p. 477 y *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*, Madrid, 1919 (y en este libro la historia de las pugnas con el Institut), J. CABRE, "Las pinturas rupestres de la Valltorta, I Desaparición de las pinturas de una de las estaciones prehistóricas de este valle" y "Escena bélica de la cova de Cevill", en *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* II, 2, 2-3, 1923, p. 107 y 1925, p. 201 respectivamente. DURAN Y SANPERE y PALLARES, "Exploració arqueològica del Barranc de la Valltorta", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1915-20, p. 444. H. KÜHN, "Die Malereien des Valltorta Schlucht", en *IPEK* 1926, y la obra fundamental de J. PORCAR, H. OBERMAIER y H. BREUIL, *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*, Madrid, 1935, mientras PORCAR publicaba diversas notas en el Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.

dad de cazadores y recolectores nómadas hasta agricultores iniciales y domesticadores de animales, sin referencias claras a un pastoreo sistemático y con atisbos de vida metalúrgica o, al menos, de caballos montados y jinetes con casco y manejando bridas (como en el Cingle de Gasulla) y restos de la cultura material de dichas épocas, hay que plantear también la posibilidad de que en una etapa determinada se diversifiquen "regiones" dentro de la relativa unidad de la "zona" levantina. Si esta especialización comarcal no siempre puede hacerse con seguridad, parece, no obstante, que podemos encontrar en El Maestrazgo una cierta uniformidad rebasando los límites provinciales (Fig. 1).

De norte a sur encontraríamos el abrigo de *El Polvorin*, sobre el río Cenia, en el límite de la provincia de Tarragona y sin duda en relación con las vecinas pinturas de La Piedad de Uldecona. La proximidad geográfica a San Carlos de la Rápita podría permitirnos buscar relaciones con las pinturas de La Moleta de Cartagena, en la sierra del Montsiá, pero la figura paleolítica que podría emparentarse con el grabado de la Taverna en la misma zona y los confusos restos de estilizaciones humanas levantinas no permiten apurar estos posibles paralelos, como tampoco resultan fáciles las relaciones con Cabra Feixet y los abrigos con pinturas estilizados o esquemáticas de la antigua desembocadura del Ebro que podrían significar el límite septentrional del área del Maestrazgo.⁷

Mas al oeste los abrigos de *Morella* (Morella la Vella, *El Roure*, *Galería de la Masía*) y el *Mas dels Ous* de *Chert* podrían ser puestos en relación con los conjuntos de Santolea y Castellote (Teruel) y los de la cuenca del Guadalope a los que podrían añadirse Val del Charco del Agua Amarga, en Alcañiz, y el Plano del río Pulido, en Caspe.

Finalmente los barrancos entre *Ares del Maestre* (*Gasulla*, *Racó Gasparo*, *Racó Molero*, *Llidoñer* y en barrancos próximos *Les Dogues*, *Mas Blanc* y *barranco del Cingle*) empalmarían con los de *Benasal* con siete covachos y con el conjunto impresionante de *la Valltorta*, entre Cerro Gordo y la apertura a la llanura litoral en los términos de Tirig y Cuevas de Vinromá por una parte y de Albocácer por otra. Este conjunto sería el más meridional, extinguiéndose los abrigos al desaparecer la serranía, salvo la figurita de *La Valltorta*, entre Cerro Gordo y la apertura a la llanura litoral en los términos de

Este gran conjunto que ocuparía parte de las actuales provincias de Tarragona, Castellón y Teruel, dejaría en su entorno zonas sin arte levantino de bastante extensión; por el norte Cogul, cerca de Lérida, al oeste Albarracín y las vecinas pinturas de Cuenca dentro del macizo del Rodeno en los montes Universales y por el sur sin yacimientos hasta la cuenca del Júcar con Dos Aguas y Bicorp.

CUESTIONES GENERALES

Indudablemente las diferencias que encontramos en los abrigos pintados que hemos denominado del Maestrazgo son importantes y en buena parte deben ser atribuidas a la diferente datación de muchas de ellas determinadas en su origen por la atribución de un carácter de santuario" a los abrigos que motivó el que se continuara pintando en ellos mismos o en otros relativamente próximos, aparte de "renovar" o "restaurar" las pinturas en el mismo color y estilo que las originales o añadir otras de estilos diferentes o simplemente pintando en lugares que mantuvieran una relación con este planteamiento "sacralizador" de un lugar.⁸ Esto plantea no pocas dificultades de clasificación cronológica de las pinturas puesto que si no tenemos elementos para una datación absoluta y hemos de recurrir a los criterios relativos entre los que pueden encontrarse el tamaño de las figuras, el color, el estilo, el movimiento y las especies re-

7. A. BELTRAN, "Avance al estudio de las pinturas rupestres levantinas de la provincia de Tarragona. Estado de la cuestión", en Homenaje a Sánchez Real, Boletín Arqueológico de Tarragona, LXVII-LXVIII, 1967-68, p. 173.

8. A. BELTRAN, "Santuarios prehistóricos", (en prensa) en Santuarios, ermitas y eremitas, Benicassim-Villarreal, 1986.

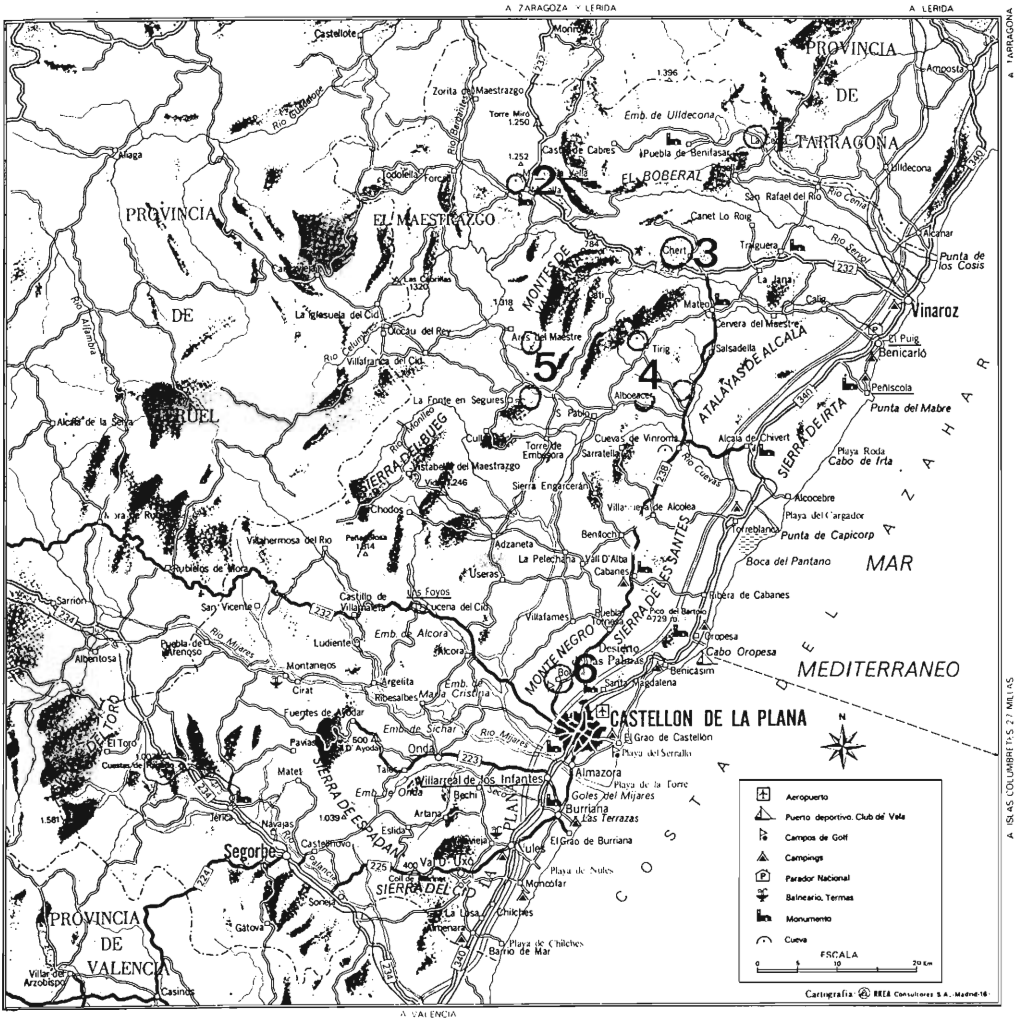


Fig. 1. Situación de los conjuntos de arte levantino en Castellón: 1. El Polvorín; 2. Morella la Vella; 3. Mas dels Ous; 4. La Valltorta; 5. Conjunto de Ares del Maestre - Benasal; 6. La Joquera.

presentadas, entre otros, aparte de las superposiciones, si encontramos figuras repintadas o simplemente copiadas, que mantienen las formas y tamaños originales, será muy difícil establecer una seriación ya que incluso encontraremos integradas en una escena figuras de estilos y tamaños muy diferentes, tal como se comprueba en el Cingle o en la Remigia y tendremos ocasión de subrayar. De aquí que los estudios de carácter excesivamente rígido, a conclusiones peligrosas. Así, por ejemplo, J. Porcar aludió al "estilo caligráfico" que no parece fácil de distinguir del de pinceladas yuxtapuestas en las tintas planas que corresponden a figuras de distintos tamaños que no tienen porqué ser de épocas distintas por este motivo.⁹ Si en la cueva Remigia comparamos las figuras de pocos centímetros que representan una ejecución humana con la gran figura de arquero de más de medio metro de altura, la diferente realización no será definitiva de épocas, sino de planteamientos. Hemos de partir de la idea de que cada fase de la pintura levantina en un covacho "organizó" el panel que iba a ser pintado y decidió el lugar y soporte y las figuras que habría de realizar el artista; en épocas posteriores se añadirían en los huecos otras figuras que complementarían las anteriores o simplemente se repintarían y renovarían las anteriores. Cuando el cambio estilístico es fundamental, por ejemplo a la llegada de los símbolos esquemáticos, pueden diferenciarse bien las etapas, pero muy difícilmente en otro caso.¹⁰

En síntesis podemos concluir que hay una zona geográfica determinada por las sierras del Maestrazgo y con vías naturales de expansión sin que podamos definir nada respecto al punto original donde se sitúan las pinturas más antiguas, que podría señalarse en el barranco de Gasulla y especialmente en las figuras de toros relativamente grandes, de color muy patinado y gruesas capas de color del Cingle; nada justificaría que asegurásemos una difusión del arte levantino de Norte a Sur, pero tampoco puede ser excluido de forma tajante y, en cualquier caso, parece que los núcleos del Maestrazgo y de Albarracín podrían ser los de arranque del arte levantino con fases evolutivas bastante bien marcadas. Dadas las condiciones naturales de los emplazamientos de los abrigos levantinos para nada nos sirven las elucubraciones sobre caminos naturales aunque nos serían de utilidad los estudios sobre el clima, el entorno vegetal como medio de vida de los animales y la dispersión y etología de las especies cazadas, sobre todo de toros, ciervos, jabalíes y cabras.

Los factores de unidad estilística dentro de cada fase y de la diversidad producida por el transcurso del tiempo y el cambio de las realizaciones permiten mantener como hipótesis de trabajo las ideas que acabamos de exponer.

Por otra parte la complejidad de las representaciones de pinturas en la zona del Maestrazgo contrasta con la simplicidad de otros abrigos. No obstante, al señalar alguna de las peculiaridades queremos hacer notar que hasta ahora no se han hallado con suficiente claridad superposiciones de figuras naturalistas sobre otras geométricas o esquemáticas, tales como las que pusimos de relieve en la cueva de la Sarga (Alcoy),¹¹ en Cantos de la Visera, la Araña, en el mal conocido conjunto de la región de Cocentaina, en Labarta (Huesca) y en el inédito abrigo de Los Chaparros, de Albalate del Arzobispo (Teruel); faltaría así mientras no se demuestre lo contrario la fase más antigua que se separa estilísticamente de la que podríamos llamar clásica.

En lo que se refiere a los tipos humanos Obermaier y Wernert simplificaron exce-

9. J. B. PORCAR, "Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo", en Reunión de la Wenner Gren, citado..., p. 159; PORCAR explica el método utilizado para el calco y sus ideas sobre la pátina, color, trazos, policromía (??) y temas, con opiniones no siempre admisibles. Sus excelentes copias fueron publicadas en la Memoria de la Junta de Excavaciones, citado, y algunas de ellas se conservan en el monasterio del Desierto de Las Palmas.

10. A. BELTRAN, *La cueva del Charco del Agua Amarga y sus pinturas levantinas*, Zaragoza, 1970. Aquí tratamos de presentar calcos independientes por colores y estilos para separar las fases cronológicas, con el más absoluto de los fracasos, puesto que las escenas se rompían y resultaban incongruentes aislamientos de figuras.

11. Véase nota 4 y A. BELTRAN, *Las pinturas rupestres prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penaguila) y El Calvari (Bocairente)*, con la colaboración de V. PASCUAL, Valencia, 1974. No obstante hay por lo menos dos casos en La Valltorta, en la cueva del Civil y en Cova Gran del Puntal.



Fig. 2. Clasificación tipológica de las figuras humanas de La Valltorta, según H. Obermaier y P. Wernert: 1. Paquípedo (Cova dels Cavalls); 2. Cestosomático (Coves del Civil); 3. Nematomorfo (Coves de La Saltadora)



Fig. 3. Escena del Abric del Roure (según Hernández Pacheco)



Fig. 4. Desfile de arqueros del Cingle (según Ripoll)



Fig. 5. Escena de una ejecución en Cueva Remigia (según Porcar)

sivamente las representaciones partiendo de la cueva del Civil, con los tipos que llamaron "cestosomático", "paquípedo" y "nematomorfo" que aparte del "realista" de Alpera deba servir para clasificar todas las figuras del arte levantino (Fig. 2). Si bien las representaciones humanas son siempre más estilizadas o menos naturalistas que las animales, la ordenación de Obermaier serviría sólo para alguno de los abrigos de La Valltorta e incluso dentro de ellos para determinados paneles. El problema está en determinar la causa de estas estilizaciones que no parece correspondan a una etapa determinada, sino a una ordenación de frisos concretos; las variaciones en la forma de la cabeza, indicación de los músculos de las piernas, forma triangular del pecho, etc., no parece que respondan tampoco a diferenciaciones antropológicas. Probablemente la cuestión hay que plantearla en la cueva del Civil donde tales tipos diferentes pueden y deben indicar un deliberado propósito, como el que hemos visto en Les Dogues.

En las escenas protagonizadas exclusivamente por hombres estas cuestiones de posibles "razas" distintas pueden complicarse incluso en la interpretación; así el supuesto "combate" del Roure, en Morella (Fig. 3), podría ser un baile de arqueros estilizados interpretado con una curiosa perspectiva circular mientras que el "desfile" del Cingle de Gasulla parece evidente (Fig. 4), sobre todo si se compara con una segunda escena en el mismo lugar y coñ el hallado en el abrigo de Voro en Quesa. Aún más complicada es la explicación de las escenas de "ejecución" que parecen aclaradas por el caso de la del Cueva Remigia (Fig. 5), ya que la víctima, asaetada, yace delante de los arqueros esquemáticos que levantan los brazos y unos simplificados arcos; otra cosa es saber si se trata de la muerte de un prisionero, de un malhechor, de un mal espíritu, etc.

El hallazgo por Viñas de un hombre muerto en Covetes del Puntal (Fig. 6), en La Valltorta, plantea una vez más la vertiente "historicista" o conmemorativa de las pintu-



Fig. 6. Figura de un hombre muerto de Covetes del Puntal (según Viñas)

ras y obliga a desechar la visión "mágica" que no permitiría figuraciones de hombres perjudicados por su imagen muerta, aunque todo dependería de a quién y con qué finalidad se pintó. Lo mismo podríamos decir del caso de la Remigia donde un arquero corre perseguido por un toro que abre la boca entre amenazador y cómico, ya que todas las escenas cinegéticas nos presentan al cazador como dominador en trance de disparar, de perseguir al animal o de seguir sus rastros o huellas.

Un caso especial es el del jinete con casco y brida del Cingle que fuerza a una datación muy tardía, después de la mitad del segundo milenio e incluso quizá después del 1200; hay que advertir, no obstante, que tanto el pigmento rojo como el aspecto de la figura e incluso la pátina se separan mucho de las otras figuras de la misma zona (Fig. 7).

Respecto de las representaciones femeninas no presentan ninguna singularidad en los abrigos castellonenses; la supuesta danza femenina de La Saltadora es, realmente, un baile de hombres como demostramos hace tiempo (Fig. 8) y solamente habría que anotar el caso rarísimo de la mujer desnuda de Covetes del Puntal que Viñas ha llamado la "Venus de La Valltorta" (Fig. 9) y para la que conocemos un paralelo —quizá



Fig. 7. Jinete del Cingle (según Ripoll)



Fig. 8. Escena de personajes de la Cueva Saltadora (según Durán y Sampere)

casos únicos— en Los Chaparros de Albalate con una diminuta mujer de 0,07 m. de alta, con pequeños senos de perfil y embarazada.

Finalmente queda el caso de Les Dogues en relación con las figuritas superpuestas del Racó Gasparo. El pequeño friso de apenas 0,50 m. de ancho contiene veintisiete figuritas de arqueros de entre 0,03 y 0,05 m. de altura, pintados en color negro, que no es el habitual de estos abrigo y dispuestos en una perspectiva diagonal, con dos bandos; el de la izquierda formado por diez hombres, casi todos con plumas en la cabeza y uno de ellos distinguido con adornos y colgantes en la cintura y otro levantando un brazo en actitud de arenga; este grupo, de individuos de cuerpo alargado y escaso movimiento soporta el ataque de otros diecisiete arqueros de cuerpo más menudo y mayor viveza de movimientos, como si estuvieran lanzados a la carrera y que parecen ser los atacantes (Fig. 10). Deliberadamente se han diferenciado las actitudes y los tipos humanos, a pesar de lo exiguo de las dimensiones, tanto en los cuerpos como en la cabeza, por lo que podríamos pensar en una escena de lucha real. En el Racó de Gasparo un hombre de cráneo muy alargado y adornado con una pluma curva en color rojo carmín está pintado sobre otro en rojo claro, con cabeza redonda, peinado piriforme sujeto con diadema y piernas, con "jarreteras" o adornos, en actitud de correr. La ordenación relativa de colores nos daría una secuencia de rojo claro a rojo carmín y a negro y por lo tanto si la superposición de este pequeño abrigo supone una



Fig. 9. Venus de las Covetes del Puntal (según Viñas)



Fig. 10. Escena bélica de Les Dogues (según Porcar)

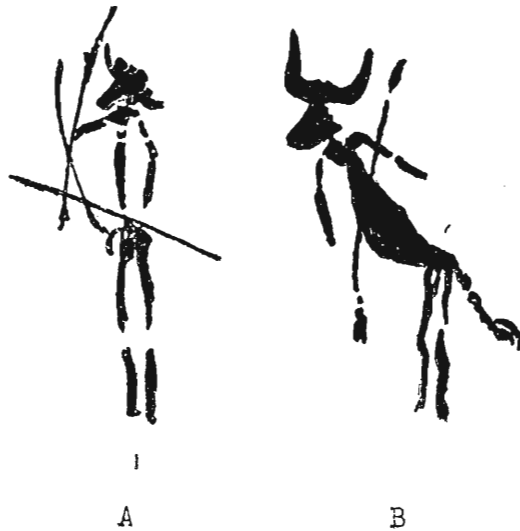


Fig. 11. Probables brujos. A) Abrigo del Racó Molero (según Ripoll)
B) Abrigo V del Cingle (según Obermaier)

sucesión de poblaciones distintas el panel de Les Dogues podría ser una rememoración historicista de un cambio de población, de una "invasión" que en el Racó Gasparo habría inutilizado la figura de un primitivo habitante de la zona, de cabeza redonda y peinado piriforme para superponerle un recién llegado de cabeza alargada.

Hemos de hacer mención también de los arqueros cuya cabeza ha sido sustituida por una de toro, tal como aparecen en el Cingle de la Remigia y en el Racó de Molero, en donde podría advertirse un rabo colgado de la cintura con lo que tendríamos una representación de enmascarados, tal vez "hechiceros", no conociendo ejemplos de otros animales, sino solamente toros (Fig. 11).

Respecto de los animales no es cuestión de volver sobre la polémica entablada respecto de la araña de la cueva Remigia que otros suponen una colmena, sin que ninguna de las dos explicaciones pueda desplazar totalmente a la otra; alrededor de esta forma hay claramente insectos que tanto podrían ser los cazados por la araña, como quería Obermaier, como las abejas de la colmena, como indicaron Porcar y Ripoll (Fig. 12). El tamaño de la supuesta araña sería descomunal, aunque no parece que el respecto

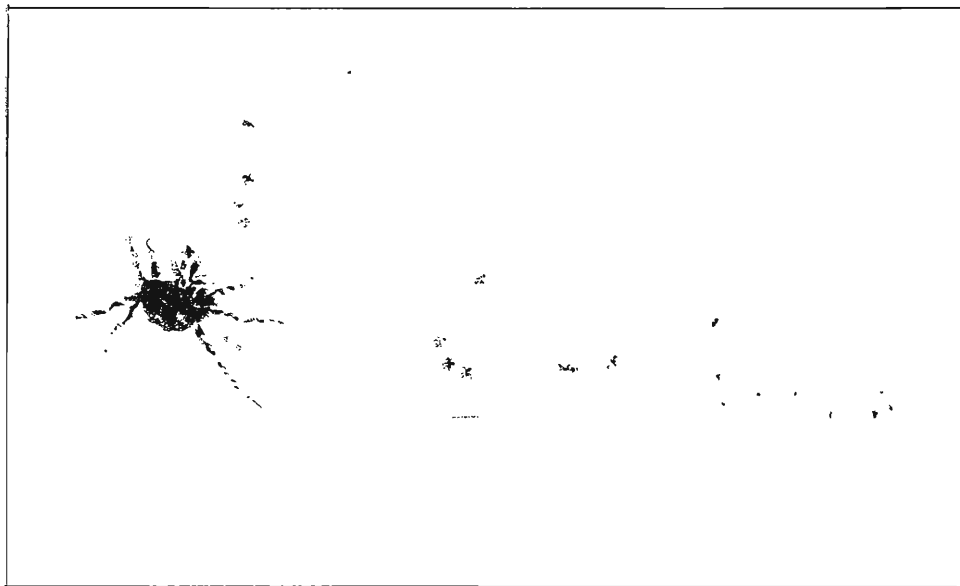


Fig. 12. Supuesta araña de Cueva Remigia (según Porcar)



Fig. 13. Supuesto alce según Breuil, aunque probablemente se trate de un cérvido (según Ripoll)

a las proporciones sea básico en el arte levantino. Por otra parte en la Remigia hay un signo espiral que también podría ser interpretado como una tela de araña, lo que dificultaría que el gran signo que comentamos lo fuese también. La figuración de panales o colmenas por medio de huecos naturales, como se aprecia en la cueva de la Araña, en varios lugares, viene a dificultar la interpretación.

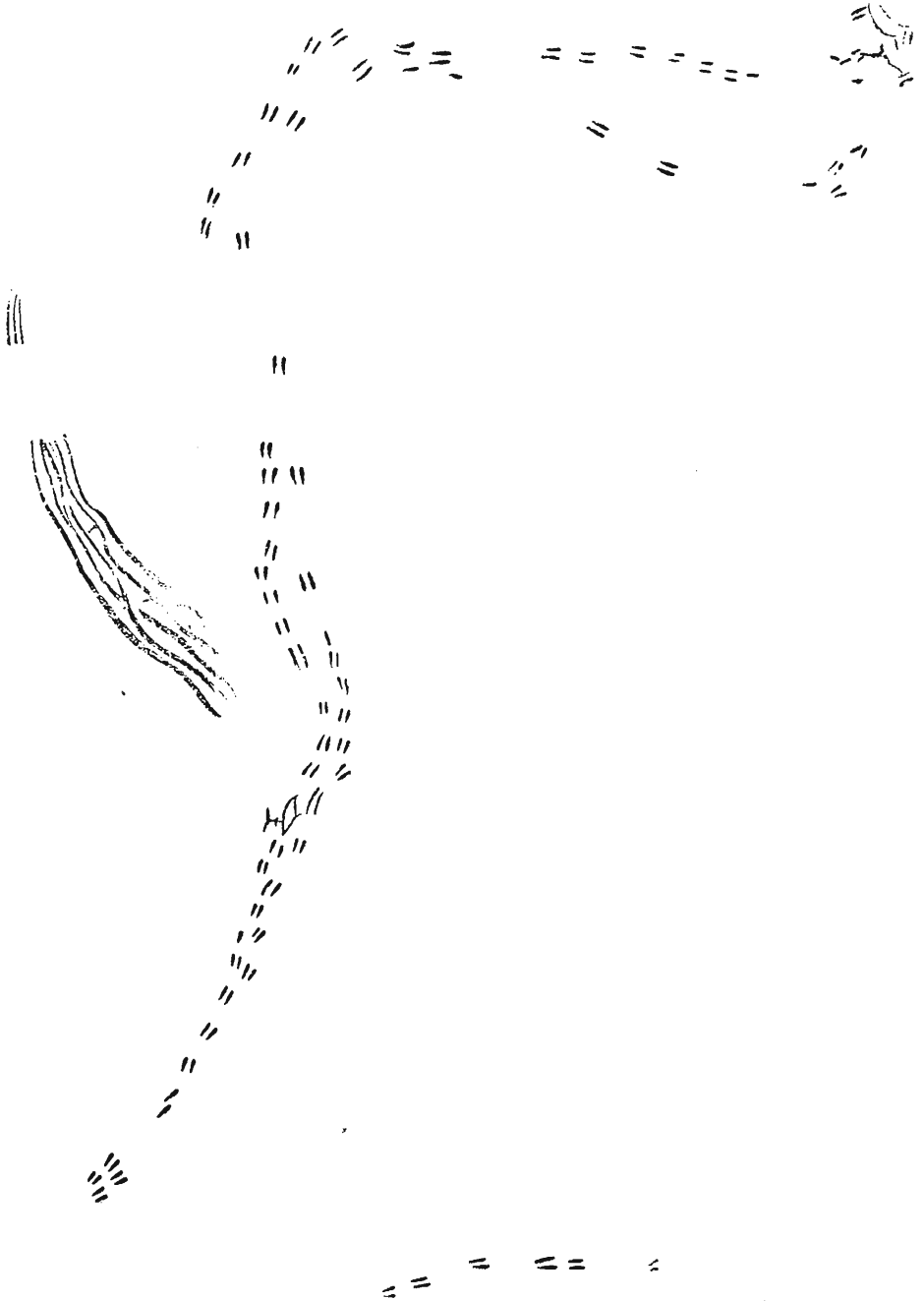


Fig. 14. Grupo de huellas animales del Abrigo IV de La Gasulla (según Ripoll)

Respecto de los animales, plantea no pocos problemas el supuesto "alce" de la cueva Remigia que fue utilizado por Breuil y Obermaier, para defender la presencia de fauna cuaternaria en el arte levantino; rechazados de plano los alces de Minateda y la cueva del Queso, de Alpera, se ha discutido el de la Remigia que para Ripoll sería "una representación de ciervo elafó que al ser pintado ligeramente en escorzo y rampante fue tratado por su autor con poco acierto", aunque le quedan dudas fundadas en "la anchura del morro y la forma general de la cabeza, la cornamenta ancha y masiva, las patas largas y diferentes las traseras de las delanteras, éstas con una posible prolongación de las pezuñas, la corpulencia del cuerpo, la forma redonda de la grupa, etc." (Fig. 13).

También hay que hacer mención de las huellas que hemos interpretado como rastros de sangre cuando se trata de puntos o como marcas de las pezuñas bisulcas designadas mediante series de dos tracitos paralelos; en la cueva Remigia tenemos ejemplos de ambos y, en un caso, un minúsculo arquero siguiendo el rastro, inclinado sobre él, lo que elimina cualquier discusión sobre su significado (Fig. 14).

LOS ABRIGOS CASTELLONENSES

En este apartado mencionaremos los abrigos conocidos en la provincia de Castellón, con las oportunas referencias bibliográficas y breves indicaciones complementarias.

Cueva del Polvorín

En el término de Pobla de Benifazá, sobre el río Genia, descubierta en 1947 y publicada por S. Vilaseca al siguiente año. Situada a 480 m. sobre el nivel del mar, en el reborde de las sierras que se prolongan hasta Beceite y Ulldecona, orientada al sudeste y situada en las proximidades de una fuente caudalosa.

Se compone de 79 figuras, en rojo carmín y algunas negras; 52 son hombres, una veintena animales y algunos signos; la fauna se compone de 5 cabras, 5 jabalíes, 4 ciervos, 2 aves y un lobo, y los signos podrían ser uno de ellos una escalera y otro un tronco de árbol.

Queremos subrayar la lucha de dos hombres de tipos físicos completamente distintos, lo que vendría a sumarse a los datos de Les Dogues y Racó de Gasparo; otro hombre está sentado; un arquero lleva un lazo con el que ha aprisionado a una cierva o cabra, dándonos un ejemplo de la caza a lazo que hemos creído ver en Selva Pascuala y otros lugares. Estilísticamente las figuras humanas pueden tener tendencia naturalista o esquemática y en aquéllas se presentan muchos detalles fisonómicos. Hay una mujer con grandes nalgas, en actitud de baile, pero no formando grupo con otras como en Cogul o Los Grajos.

Estilísticamente aparte de las dos fases denunciadas por los colores, hay un núcleo relativamente pequeño "clásico" y el resto muy evolucionado.

Bibliografía:

VILASECA, S.: *Las pinturas rupestres de la cueva del Polvorín (Puebla de Benifazá, provincia de Castellón)*, Informes y Memorias de Excavaciones Arqueológicas, 17, Madrid, 1947.

BELTRAN, A.: *Arte rupestre levantino*, citado, págs. 162-168.

Abrigos de Morella la Vella

Descubiertos por J. Senent en 1917 y estudiados inmediatamente por E. Hernández Pacheco, se hallan en terreno de altas muelas calizas y profundos barrancos, a más

de mil metros sobre el nivel del mar, en lugar de población continuada puesto que se han localizado restos de la Edad del Hierro y una ocupación de la Edad del Bronce denunciada por las pinturas esquemáticas de la *Covacha del Barranquet* y *La Viña*, la primera de ellas con una tosca figura de cabra montés. Los abrigos con pinturas levantinas fueron llamados Galería Alta de la Masía y El Roure y en el estudio de Hernández Pacheco se copiaron por Benítez Mellado las figuras del principio de la galería, quedando el final, difícilmente visible, prácticamente inédito y, por fortuna, los arqueros del Roure actualmente casi desaparecidos. En la Masía el conjunto de representaciones humanas es de figuras de pequeño tamaño de entre 0,04 y 0,10 m. con dos fases bien diferenciadas, una de estilo naturalista estilizado con movimiento bastante acusado y un grupo de hombrecillos con el cuerpo casi circular del que arrancan brazos y piernas que Hernández Pacheco pensó que "pudiera tener significación caricaturesca y despectiva de un grupo enemigo", pero que, en cualquier caso, es anómalo dentro de los esquemas humanos del arte levantino. Es singular un hombrecillo con alto sombrero y bolsa a la espalda que sigue las huellas de un animal herido formadas por rayitas paralelas dos a dos que forman una larga línea ondulada. Hay también una bandada de pájaros en vuelo, asimilable al ave con alas extendidas del Polvorín.

El color es rojo con diversos matices y en algunas figuras un negro parduzco.

En un lugar se aprecian líneas continuas onduladas y zig-zags que, hipotéticamente, podrían incluirse en el grupo de pinturas geométricas anteriores al arte levantino clásico, tal como vimos en La Sarga, Cantos de la Visera, La Araña, Balsa de Calicanto y Los Chaparros de Albalate, y habrá de aparecer en otros yacimientos; pero aquí no pudimos apreciar superposición que garantice tal cronología relativa.

En el Roure hay escenas de caza, un arquero disparando contra una cabra herida con las patas replegadas y ante ella un cabritillo huyendo de un arquero que lo acosa; con ellos otros hombres mucho más esquemáticos. Otras dos escenas muestran una cabra herida dejando un rastro de sangre formado por puntos rojos y seguido por el cazador y otra con un cazador tocado con alto sombrero y el arco colgando de la mano esperando la caída de un ciervo herido a sus pies. La escena más famosa es la de lucha o danza de siete arqueros filiformes dispuestos en perspectiva circular.

Bibliografía:

HERNANDEZ PACHECO, E.: "*Excursión de investigación prehistórica a Morella*", Boletín de la Sociedad Española de Historia Natural, XVIII, Madrid, 1917, y, "*Estudios de arte prehistórico. I, Prospección de las pinturas rupestres de Morella: la Vella. II, Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres*", Boletín de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, XVI, Madrid, 1918, reproducido en los trabajos de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Cfs. en Las Provincias, de Valencia las notas informativas de Senent y Beltrán Bigorra, citis por Hernández Pacheco.

BELTRAN, A.: *Arte rupestre*, citado, págs. 168-170.

Mas dels Ous, Chert

Descubiertas las pinturas por gentes del lugar, fueron dadas a conocer por Vicente Meseguer Folch, en 1981. Se hallan en el barranco de Barsella, donde estuvo el poblado de este nombre, a unos 520 m. sobre el nivel del mar, en un abrigo de unos 25 m. de longitud, con varios grupos de figuras muy naturalistas los animales y dentro de los convencionales cánones del arte clásico levantino el arquero. El color es rojo violáceo intenso. Las figuras más destacadas son un cuadrúpedo llamado ciervo por Meseguer, conocido por "la cabreta" por los naturales del país y con unos cuernos cortos que no son de cérvido aunque sí el aspecto del animal; lleva una flecha clavada en el vientre, cuya empuñadura muy regular y en forma de aleta queda claramente visible (total del animal 9 cm.); una cabra de 12 cm., un arquero con cabeza redonda, arco y flechas en su mano derecha y calzones rematados en ostentosas "jarreteras", quizá polainas atadas bajo la rodilla de los brazos a la altura de los codos y de la cintura sobresalen

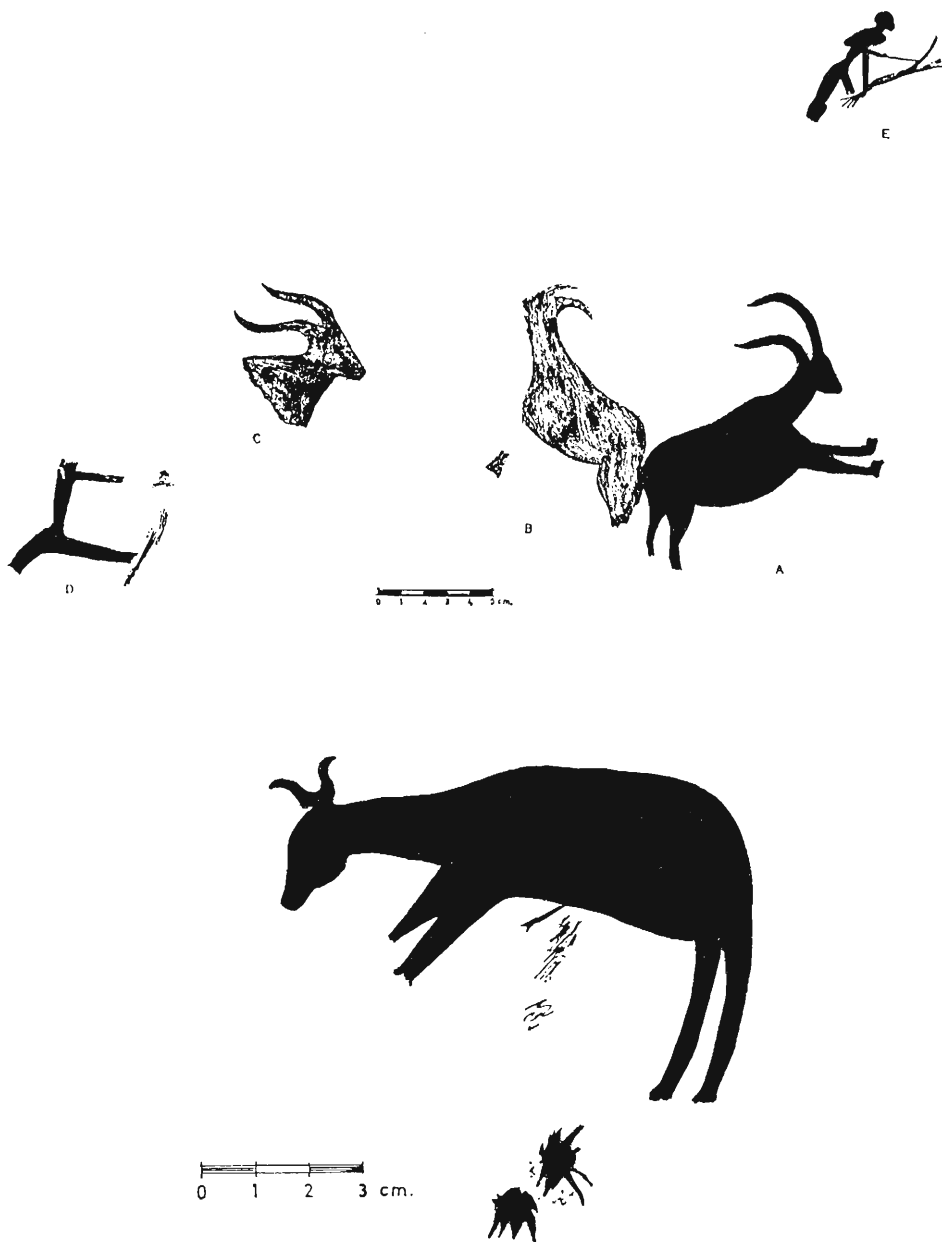


Fig. 15. Escenas del abrigo de Chert (según Meseguer)

adornos o ataduras (10 cm. de altura). Finalmente hay una escena de caza de varias cabras, de las que tres están claras, por dos arqueros. En otros puntos de la covacha advertimos restos de otras pinturas que deberán ser estudiadas para completar el trabajo previo hasta ahora realizado (Fig. 15).

Bibliografía:

MESEGUER FOLCH, V.: "Hallazgo de un abrigo con pinturas rupestres en Xert (Castellón)", Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, LVII, IV, 1981, págs. 587-601.

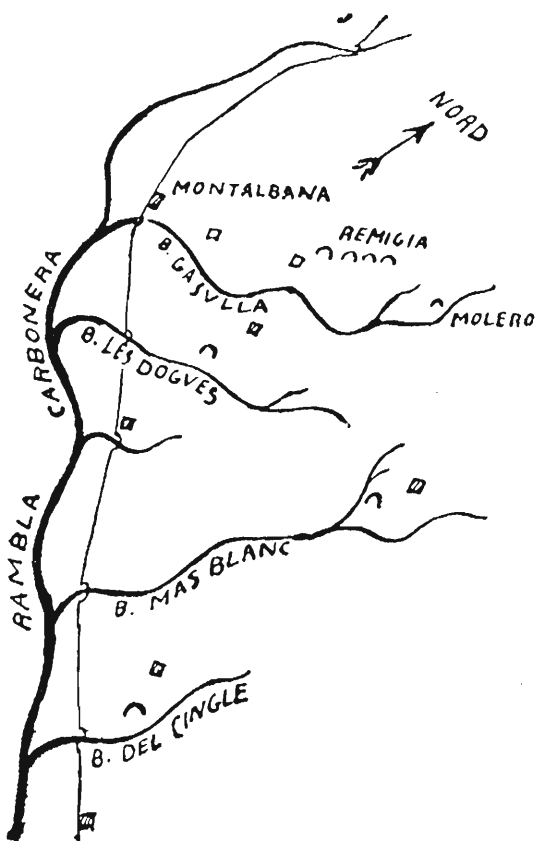


Fig. 16. Croquis de la situación de los abrigos con pinturas rupestres en Ares del Maestre (Castellón), según Juan Porcar

Barranco de Gasulla, Ares del Maestre (Fig. 16)

Este profundo y empinado barranco desemboca en la Rambla Carbonera y forma parte de una red de torrenteras paralelas bordeadas por cingles calizos acantilados y planells que alcanzan los 900 m. de altura, en la forma que se advierte en el croquis de Porcar que se reproduce. Como en otros sitios una abundante fuente, La Castella, garantizaría el abrevado de los animales y aseguraría la caza; sobre ella convergen dos cabeceras del barranco, el de *Sirerals* al Norte y el de *Molero* al sur, ambos con pinturas rupestres, y en la parte alta del barranco propiamente dicho están los importantes abrigos, contiguos, de la *Cueva Remigia* y del *Cingle de la Mola Remigia*. Cerca de la confluencia con la Rambla y en una barrancada más al norte está el *Racó de Gasparo*, también junto a una fuente. Todos los abrigos se abren hacia el sudeste y cada uno de ellos está en la parte alta de la cabecera de un barranco, mostrando una distribución preconcebida. En conjunto los yacimientos del barranco de Gasulla contienen más de 600 figuras. Por otra parte el vértice de Ares se eleva a 1.318 m. y domina el conjunto, como el Cerro Gordo hace con el grupo de La Vallorta; es interesante comprobar la conjunción de la montaña, la fuente y los barrancos con los abrigos estratégicamente situados. El Maestrazgo tiene aquí uno de los centros primordiales.

Los descubrimientos corresponden a Juan Porcar, en 1934 y 1945, dando cuenta de ellos en el "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura" y participándolos a H. Breuil y a Obermaier, con una fecunda colaboración en la que Porcar realizó los

calcos (parece que perfilando con lápiz algunas figuras para reproducirlas mejor) y estudiando sus características artísticas, en tanto que Obermaier redactaba la Introducción y el capítulo de cronología y significación del arte levantino, cerrando la Memoria el abate Breuil con unas consideraciones generales sobre el arte levantino. Por descontado que se defendía la cronología paleolítica y el "supuesto" y discutido alce de Gasulla fue uno de los principales argumentos utilizados.

En barrancos paralelos al de Gasulla, también confluentes con la Rambla Carbonera están las pinturas de *Les Dogues*, *Mas Blanc* y *El Cingle*, en tanto que a la orilla derecha de dicha rambla se abre el acceso hasta el grupo de Benasal, mucho más alejado.

Cueva Remigia

Las referencias al hallazgo pueden verse en Obermaier (*Memoria*, págs. 6-7) que cita al masovero del Mas de Modesto, Modesto Fabregat, y a Gonzalo G. Espresati que fue quien previno a Porcar y Codina, anotando también el apoyo que A. Sánchez González, presidente de la Sociedad Castellonense de Cultura, prestó a los primeros trabajos. Hemos de subrayar el capítulo V "Impresiones sobre la pintura rupestre de Ares del Maestre", de Porcar, extractado en su comunicación al symposium de la Wenner Gren y que fue muy importante en su tiempo, pues era la primera vez que se planteaban los problemas técnicos y estéticos por un pintor, que explicaba las cuestiones de composición, proporción y técnica, aunque en la actualidad estas consideraciones no conserven su interés primero. En 1963 Eduardo Ripoll publicó un excelente estudio de las pinturas del barranco de Gasulla (debe corregirse el artículo femenino, ya que Gasulla es el nombre del propietario varón de un mas) con calcos del abate Breuil, ya difunto, y la colaboración de A. Bregante y V. Tolós.

Este libro nos ahorra precisiones sobre el Cingle de la Mola Remigia y los demás abrigo del barranco. Nos limitamos a subrayar algunas cuestiones que nos parecen fundamentales. Así el color que va desde el rojo claro, al oscuro y carmín o vinoso y al negro, con algunas trazas de repintado de negro sobre rojo que es lo que movió a Porcar a hablar de "policromía"; hay también un arquero de color rojo anaranjado, inclinado sobre unas huellas que debe corresponder a la última fase del abrigo.

En síntesis las 319 figuras contabilizadas (217 hombres o instrumentos de su uso y 102 animales) miden desde 0,60 m. el arquero grande de la zona central hasta muchos microfichas de pocos centímetros. Hay que hacer notar que todas las figuras humanas son masculinas, citándose solamente dos mujeres que nos parecen muy dudosas. Es uno de los elementos más importantes de este abrigo la ordenación de la figura humana, muy variada, que no evoluciona de acuerdo con los colores ni los tamaños; pocas veces son realistas, casi nunca coinciden exactamente con la clasificación de Obermaier existiendo figuras esquemáticas que hemos de suponer de la fase final. En cuanto a los animales parecen los más antiguos los toros, solamente 4, fuertemente naturalistas, añadiéndose 25 ciervos, 15 jabalíes que aparecen en piaras con sus crías y casi todos en una sola cavidad y 21 cabras, aparte de otros muchos indeterminados.

Respecto de los objetos hay que plantear el problema de los arcos, que son de una sola curva, que suele datarse con anterioridad al de tres curvas; por su tamaño, se incluyen entre los pequeños, pero no faltan los grandes que pueden tener mayor longitud que el cuerpo de los arqueros, lo que los hace prácticamente inmanejables. La cuestión es saber si el pequeño tamaño del arquero influye en el de la representación del arco que, en muchos casos, es proporcionado a aquél y si nos hallamos ante dos tipos de arco diferenciables cronológica o culturalmente. Las flechas con punta recta tienen un ensanchamiento en la empuñadura; algunos arqueros llevan bolsa o carcaj colgados de la espalda y en algún caso están depositados en el suelo, como en un escondrijo, teniendo entonces un haz de flechas contiguo.

Ya hemos aludido al problema de las arañas o colmenas y moscas o abejas volando alrededor; para algunos estos pequeños signos podrían ser aves. El problema está en el simbolismo que significarían las abejas, de gran tamaño y poderosas patas, que podría haber llamado la atención de los cazadores por su habilidad para atrapar las moscas; pero suele afirmarse que el arte levantino no es simbólico y que concede escasa atención a los signos abstractos. Queda el signo laberíntico junto al cual se ve un insecto volando, que sería la tela de araña, lo que completaría la idea de este animal.

Respecto de las actividades cinegéticas, hay animales acosados y perseguidos, heridos, algunos derribado y muerto, otro sujeto por las patas a un palo del que cuelga para trasladarle. Son numerosas las huellas de los animales que pensamos traducen regueros de sangre cuando son series de puntos y marcas de las patas cuando presentan dos rayitas paralelas; no faltan interpretaciones de rastros "mágicos"; la presencia de arqueros siguiendo estas líneas sinuosas, como de un animal herido de andar inseguro, a veces muy largas, puede encajarse en la idea general de la caza. Son especialmente interesantes las composiciones complejas de la caza del jabalí o del ciervo uno de éstos de gran tamaño, derribado y con las patas hacia arriba y cerca un grupo de arqueros de dimensiones excepcionales, alcanzando uno los 0,56 m. Ya hemos citado la anómala persecución de un arquero por un toro y las cinco escenas en las que aparece un grupo de arqueros agitando o levantando los arcos por encima de la cabeza y, a cierta distancia, delante de ellos, otro hombre derribado, con flechas clavadas en su cuerpo.

Es interesante subrayar en los abrigos del barranco de Gasulla la secuencia relativa toro, ciervo-jabalí, cabra, que es difícil atribuir a cambios naturales que provocasen la gradual desaparición de los primeros y la sustitución por los segundos; habría que pensar en razones de un cambio de afección hacia lo que tales animales significaban, sobre todo si se tiene en cuenta que estos cazadores no representaron nunca los pequeños animales que debieron formar parte de su dieta normal, raramente las aves y mal diferenciadas, en su caso, y normalmente la gran fauna resumida en pocas especies.

El intento de Lya Dams de establecer una evolución estilística a través de la cueva Remigia y el Cingle es absolutamente convencional puesto que separa cada una de las figuras de los conjuntos, lo cual no es aceptable.

Bibliografía:

PORCAR, J., OBERMAIER, H. y BREUIL, H.: *Excavaciones en la Cueva Remigia*, Madrid, 1935.

PORCAR, J.: Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura ("*Pinturas rupestres al barranc de Gasulla*", XV, 1934, pág. 343; "*Iconografía rupestre de Gasulla y Valltorta. Danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas*", XXI, 1945, pág. 145; "*Escenas bélicas*", XXII, 1946, pág. 58; "*Representación pictográfica del toro*", XXIII, 1947, pág. 314; "*Representación de insectos*", XXV, 1949, pág. 169) e "*Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo*", Simposio de la Wenner Gren, citado, pág. 159.

RIPOLL, E.: "*El llamado alce de Cueva Remigia (Ares del Maestre, Castellón)*", Coloquio de Sigrigswil, Berna, 1984, pág. 431.

DAMS, L.: *Les peintures rupestres du Levant espagnol*, París, 1984, fig. 64.

BELTRAN, A.: *Arte levantino*, citado, págs. 171-175.

El Cingle de la Mola Remigia está a unos 60 m. hacia el Este de la Cueva Remigia, a la misma altura de 900 m. y contiene diez abrigos con un complejísimo conjunto de más de 300 figuras, de las que 185 son humanas o de utensilios manejados por hombres y 115 animales con escasos toros y predominio de cabras. El estudio básico es el de Ripoll, en 1963.

La variación de matices del rojo es muy acusada y de ella dan escasa idea las pocas ilustraciones en color publicadas y mucho menos las indicaciones convencionales que las simplifican en dos o tres tintas, tal como hace L. Dams en sus figuras. Existe

una gradación también de pátinas con alguna muy antigua como la de los grandes toros y ellas han podido influir en los tonos rosado, oscuro, carmín-violáceo y anaranjado que junto con el negro, en pocos casos y con figuras muy mal conservadas, se reparten las figuras de este importantísimo abrigo.

Debe subrayarse también el predominio absoluto de las figuras minúsculas (entre 0,03 y 0,12 m.), pero insistimos en que resulta muy difícil asignar cronologías concretas por razones del tamaño. Ciertamente que el toro patinado, seguramente repintado y estático mide 0,56 m. de largo y puede ser una de las figuras más antiguas del arte levantino clásico, pero como hemos advertido habrá que relacionar el tamaño, movimiento, color, estilo y papel dentro de la escena para poder establecer normas cronológicas relativas.

En el Cingle no aparecen mujeres, la mayoría de los hombres llevan arco, con tipos muy distintos y ausencia de rasgos fisonómicos diferenciales pero en cambio con extrema variación estilística. Gorros, uno con visera, casquetes, plumas, peinados ahuecados o piriformes, diademas, se completan con pantalones, faldellines, adornos en las rodillas y piernas y ausencia de representación del sexo o de estuche fálico, salvo en algunos de los hombrecillos más diminutos que muestran los genitales.

Ya hemos nombrado el jinete con casco que ha de ser de la Edad del Bronce muy avanzada y una pequeñísima cierva de cuerpo esquemático y retrospectivo que podría encajar dentro del "subnaturalismo" que podría resultar de una evolución del arte levantino en contraste con el arte esquemático introducido desde el exterior y cuya fecha debería fijarse no lejos de la del jinete.

Citamos algunas de las pinturas excepcionales, aunque no debe perderse de vista que las numerosas escenas responden a una notable homogeneidad. Son un brujo o enmascarado con cabeza de toro, cuerpo muy estilizado y arco en las manos, semejante al del Racó Molero; una bolsa y un mazo de flechas muy cerca de él; la lucha de dos bandos de arqueros, a cada uno de los bordes del barranco; el desfile de arqueros encabezados por uno con alto sombrero, semejante al del abrigo de Voro en Quesa, y otro análogo pero muy mal conservado debajo; un arquero barbudo adiestrando a otro más joven sobre un lance de caza del que forma parte un ciervo herido muy alejado de ellos; otro arquero está desollando una cabra. En conjunto predomina la caza, el arco figura en las manos de casi todos los arqueros y hay pequeñas flechas clavadas sobre el cuerpo de grandes animales, suponiéndose que han podido ser pintadas en una fase posterior a la de las figuras originales.

Ripoll estableció una secuencia cronológica relativa partiendo de los toros estáticos y aislados, seguida por otros menos asociados a hombres de medidas grandes y no estilizados, que evolucionarían en una fase estilizada naturalista, con figuras cada vez más pequeñas, hasta terminar en los que llama dinámico-estilizados. No hay que perder de vista que, en ocasiones, una figura grande forma parte de una escena con otras pequeñas, aunque no sabemos si señalaba como más importante, si bien podemos estar seguros que no se trata de un problema de perspectiva.

Bibliografía:

RIPOLL PERELLO, E.: *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)*, Barcelona, 1963 y *Zephyrus* XIII, 1963, pág. 91.

CODINA, E.: "*Las pinturas rupestres del Cingle de la Mola Remigia*", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXV, 1949, pág. 635.

PORCAR, J.: "*Interpretaciones y sugerencias en torno a las pinturas rupestres del abrigo X del Cingle de la Mola Remigia*", *ibidem* XXV, 1949, pág. 642, "*El trazo por incisión directa y el trazo caligráfico en el arte rupestre de Ares del Maestre*", *ibidem* XCIII, 1943, pág. 262, y, "*Sobre las pinturas rupestres de Ares del Maestre*", *ibidem* XVIII, 1943, págs. 15-16 (utensilios y armas de caza).

BELTRAN, A.: *Arte levantino*, citado, págs. 175-184.

Racó de Molero

Este abrigo, situado en el barranco de su nombre, arriba de la fuente de La Castella, contiene sólo nueve figuras, descubiertas por J. Porcar en 1934. Las figuras supuestas mujeres son hombres, uno de ellos con adorno en la pierna, junto a ellos dos cestos o recipientes con asa, una cierva con añadido de astas muy torpes en época posterior y un hechicero con cabeza de toro, con arco y flechas, como el del Cingle; finalmente una figura en forma de antorcha. En 1964 descubrimos un grabado muy firme de un toro naturalista, cosa anómala en el arte levantino si excluimos los grabados profundos del barranco del Cabrerizo en Albarracín y algunos trazos complementarios de figuras pintadas.

Els Sirelals

En la parte alta de este barranco, no lejos del Cingle de la Mola Remigia, el paraje así denominado conserva un grupo de esquematizaciones en rojo claro correspondientes a la avanzada Edad del Bronce.

Racó Gasparó

Aunque descubierto por J. Porcar en 1934 permaneció inédito hasta 1965. Se compone de ocho figuras, la mayor de 0,11 m., con tres grupos, uno con un cervatillo rojo con el cuerpo punteado y una mujer inclinada hacia adelante remotamente parecida a la del barranco de los Grajos, que debe ser puesta en relación con un cuadrúpedo con



Fig. 17. Figuras del Racó de Gasparó (según Porcar)

el que formaría escena, tal vez un rito (Fig. 17); el segundo grupo un hombre de cráneo muy alargado adornado con una pluma y de color rojo carmín se superpone a otro de color rojo claro y cabeza piriforme peinada con diádema y piernas con jarreteras, siendo inadmisibile la explicación de Porcar (una mujer raptada por un hombre, que acepta L. Dams), dándonos una secuencia cronológica de dos tipos de hombres y de color que hemos puesto en relación con los guerreros de Les Dogues.

Bibliografía:

BELTRAN, A.: "Nouveautés dans la peinture rupestre du Levant espagnol: El Racó de Gasparo et El Racó de Molero", Bulletin de l'Ariège, XX, 1965, pág. 117, y, "Breve nota sobre un grabado rupestre en el Racó Molero, barranco de Gasulla (Castellón de la Plana)", Ampurias XXV, Barcelona, 1965.

OBERMAIER, H.: "Nouvelles études sur l'art rupestre du Levant espagnol", L'Anthropologie, 47, 1937, pág. 488.

PORCAR, J.: "Las pinturas del racó de Molero", Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XLI, 1965, pág. 176; "Las pinturas del racó de Gasparo", *Ibidem*, XLI, pág. 176; "Las damas mesolíticas de Ares del Maestre", Atlantis XV, 1936-40, pág. 162.

RIPOLL, E.: *Barranco de la Gasulla*, citado, pág. 47.

Les Dogues

Ya nos hemos referido al pequeño panel de la lucha de arqueros descubierto por J. Porcar en 1934, siendo interesante anotar que una escena tan animada y que sin duda rememora un combate real esté aislada, en contraste con los complejísimos conjuntos de la Remigia y el Cingle, aproximándose al tipo de estilizaciones de la fase avanzada del Cingle y sin duda relacionado con el Racó Gasparo, donde la figurita del hombre de cabeza piriforme fue inutilizada por la del arquero de cabeza alargada.

Bibliografía:

PORCAR, J.: "Noves pintures rupestres en el terme de Ares", Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XVI, 1935, págs. 30-32, y, "Las pinturas del barranco de Les Dogues", Archivo de Prehistoria Levantina, IV, 1953, pág. 75.

RIPOLL, E.: *Pinturas de La Gasulla*, citado, pág. 45.

Barrancos del Mas Blanc y del Cingle. Abrigo de Molí Darrer y barranco del Puig

En estos lugares existen abrigos menores descubiertos por Porcar y publicados muy someramente. En el Mas Blanc un gran toro y una figura humana en color rojo oscuro; en el Cingle, bajo el humo de hogueras encendidas por los pastores, algunas figuras en rojo oscuro y la mayor parte negras con signos como escalas, manojos de cuerda, antropómorfos con aspecto de arqueros, insectos y contornos de animales además de unas figuras esquemáticas humanas, cruciformes, en color blanco, casi todo de la Edad del Bronce. En el Molí Darrer, 7 km. hacia el N. de la Remigia, signos cruciformes esquemáticos, rojos, y 5 km. al sur de la misma cueva Remigia, el barranco del Puig contiene rayas negras y signos como los del Molí Darrer.

Bibliografía:

PORCAR, J.: "Noves pintures rupestres en el terme de Ares", Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XVI, 1935, págs. 30-32 y pág. 144, solamente la cita, y, "Algunas pinturas del arte rupestre levantino atribuidas al período Eneolítico, I Congreso Arqueológico Nacional, Cartagena, 1950, pág. 53.

Conjunto de Benasal

El grupo de seis abrigos que dio a conocer González Prats en 1974 era ya conocido, por lo menos el que Chocomeli bautizó como *Els Covarjos* del que hizo copias conservadas en el Museo de Investigación Prehistórica de Valencia (ahora llamado *Racó de Nando*) con caballos de cabezas alargadas que L. Dams ha puesto en relación nada menos que con las de "bec de canard" del Solutrense de Altamira y que en los calcos



PANEL III



PANEL II



PANEL IV

Fig. 18. Escenas de los abrigos del Racó de Nando (según González Prats)

de Chocomeli muestran una importante perspectiva de las orejas. Otro de los abrigos fue dado a conocer en 1971 por Salvador Gómez Bellot (Fig. 18).

Algunos de los abrigos tienen escasas muestras de pinturas, en rojo, y otros poco definidos, como un laciforme. El panel II contiene una escena de caza de un jabalí herido por una flecha y manchas que pueden ser la sangre que mana de la herida, y junto a él dos flechas que según González Prats, van hacia el arquero que sigue al animal, porque confunde la punta con la emplumadura. Otras pinturas son de un gran ciervo rojo y otros perseguidos o agrupados con figuras humanas. El panel VII es el publicado por Chocomeli en el que dos arqueros acosan a cuatro caballos o al menos lo parecen por sus cabezas, aunque los cuerpos podrían ser de ciervo, sobre todo juzgando por sus cortísimas colas. El conjunto de ciervos y arqueros está dentro de la fase clásica del arte levantino.

Bibliografía:

GONZALEZ PRATS, A.: "El complejo rupestre del riu de Montllor", Zephyrus XXV, 1974, pág. 259.

CHOCOMELI, J.: "La labor del Museo del S.I.P. y su Museo", 1935-39, pág. 33.

GOMEZ BELLOT, S.: "Nuevas pinturas rupestres en el término de Villafranca del Cid", I Congreso de Historia del País Valenciano, 1971.

BELTRAN, A.: *Arte rupestre levantino (Adiciones 1968-1978)*, Zaragoza, 1979, pág. 27.

La Valltorta

El barranco de la Valltorta, de unos siete km. de longitud, entre el Cerro Gordo, lugar estratégico de la comarca, y la llanura litoral, tiene un trazado ondulado que le ha dado nombre y orillas escarpadas en cuyas cingleras altas y calizas, se abren numerosos covachos de los que diecisiete contienen pinturas rupestres y bastantes de ellos yacimiento con industrias. Se distribuye en los términos municipales de Tirig (Ribasals o El Civil, Tolls Alts, Rull, Cavalls, Arc, la Taruga y cingle de Mas d'en Josep), Albocácer (Coveta de Montegordo, Cingle del mas d'en Salvador, Cingle de l'Ermitá, cova Gran del Puntal y Covetes del Puntal) y Cuevas de Vinromá (Cingle dels Tolls del Puntal, Cova Alta del Llidoner, Calçaes del Matá y La Saltadora) (Fig. 19). El conjunto comprende más de 800 figuras, casi todas levantinas aunque no falten algunas esquemáticas y forman una de las más interesantes agrupaciones del arte clásico levantino.

El descubrimiento, en 1917, fue realizado en la cova dels Cavalls por Alberto Roda, de Tirig, llegó a noticia de A. Boscá, catedrático de Historia Natural, de Castellón y finalmente al Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid y a Obermaier; la cova dels Cavalls y la del Civil fueron las visitadas y la noticia, a través de J. Senent, llegó al "Institut d'Estudis Catalans, iniciando también exploraciones a las que hubo de sumarse Juan Cabré, quien calcó una serie de pinturas que comunicó al Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (Sevilla 1917). Los recelos entre los tres grupos hicieron que se dividieran los trabajos entre Obermaier y Wernert (Civil y Cavalls) traducidos en una Memoria publicada en 1919, en tanto que el Institut trazaba el croquis topográfico del barranco, verificaba el estudio de algunas pinturas y la excavación de los yacimientos, apareciendo los resultados en el Anuari de 1915-1920. La gran difusión de estos descubrimientos provocó no pocas agresiones de los visitantes, incluso el arranque de pinturas¹² hasta que se las dotó de guarda en 1942 y se produjeron estudios sobre algunos abrigos o figuras que han culminado en una monografía interdisciplinar de Ramón Viñas y numerosos colaboradores en 1982.

Los esquemas básicos originales del arte rupestre levantino partieron de los abrigos publicados por Cabré en 1915 y de los de Albarracín, Cogul, la Valltorta, la Araña

12. Cuando publicamos nuestro *Arte rupestre levantino*, dimos en la Fig. 4 la figura del Museo de Cervera que nos informaron procedía de la cueva del Civil, pero posteriormente hemos comprobado que procede de los Cavalls, debiendo rectificarse aquella noticia.

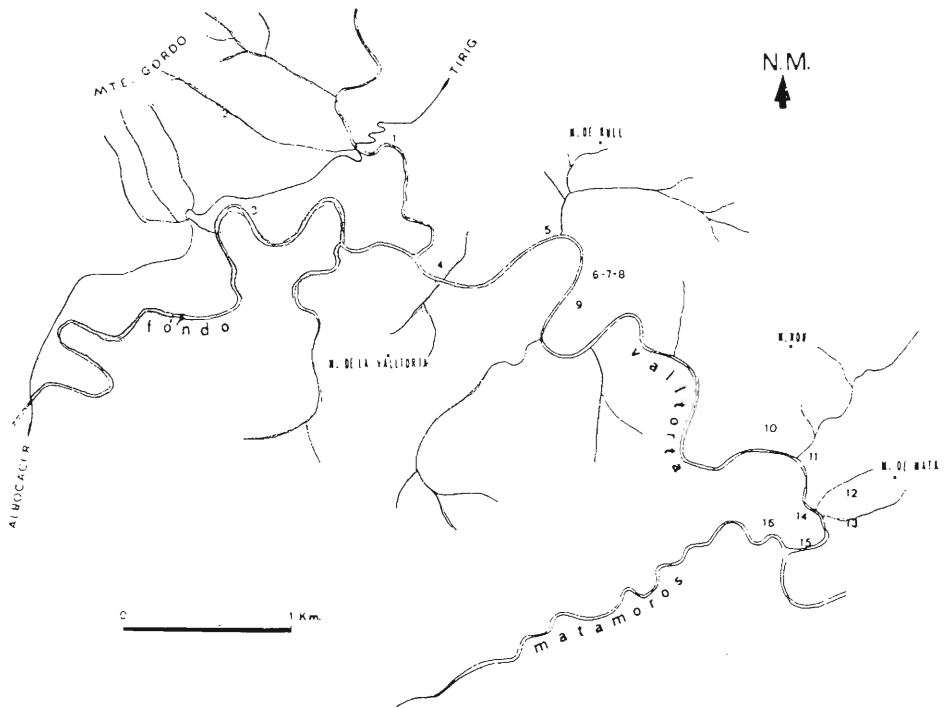


Fig. 19. Situación de los abrigos con pinturas del Barranco de La Vallorta (según Viñas):

- | | |
|------------------------------|---|
| 1. Coves de Ribesals o Civil | 10. Mas d'en Josep |
| 2. Coveta de Montegordo | 11. Cova del Lledoner |
| 3. Cingle de l'Ermita | 12. Calçaes del Matà |
| 4. Cova dels Tolls | 13. Cova de La Saltadora |
| 5. Cova del Rull | 14. Cova Gran del Puntal |
| 6. Cova dels Cavalls | 15. Cova del Cingle dels Tolls del Puntal |
| 7. Cova de l'Arc | 16. Covetes del Puntal |
| 8. L'Arc | 17. Mas del Salvador |
| 9. Cova de la Taruga | |

y Morella, a los que luego se añadió el conjunto de Gasulla. La riqueza de La Vallorta y los atentados que sus pinturas han sufrido han llevado a los Servicios Territoriales de Cultura de Castellón a la redacción de un proyecto, asumido por la Conselleria de Cultura de la Generalidad de Valencia, para crear un parque que salvaguarde con las pinturas los géneros de vida y el ambiente, cuya apertura se plantea para 1987 y que sería el primero realizado en España con plenas garantías de revitalización del territorio y conservación de los abrigos pintados.

El poblamiento del Maestrazgo, según los estudios de F. Gusi y C. Olaria en la Cova Fosca de Ares del Mestre ha dado como fecha más antigua por C14 la de 7510 ± 160 años a.C., mientras que otra del nivel inmediato superior sería de 6930 ± 200 , continuándose la secuencia cultural en el Neolítico del mismo yacimiento del VI milenio. Para el Eneolítico hay noticias de 1935 de un enterramiento al pie del escarpe de la Mola Remigia, saqueado y removido, con puntas de tipo losángico y otras de pedúnculo y aletas. En el Forat de Cantallops también en Ares y en 1975 se encontraron materiales eneolíticos tardíos de fines del III milenio y comienzos del II a.C. Los yacimientos fueron mayores en número con el aumento de la población a partir de la Edad del Bronce. Queda, como

siempre, la duda de la coincidencia exacta de las industrias con los abrigos pintados próximos, que no puede asegurarse, al menos con carácter absoluto. En La Valltorta se habló de "talleres al aire libre" hallándose hachas pulimentadas, puntas de flecha de sílex y cerámicas a mano. El Institut exploró la Cova Gran del Puntal, el Forat de l'Estèr, la cueva de la Rabosa, la Cova de la Pipa y la del Trenc, pero los trabajos no muy cuidadosos y mal publicados dieron pocas e inseguras informaciones, salvo las especies animales recuperadas, cabra, ciervo, conejo y toro. En la cueva de la Rabosa o dels Melons la publicación de los datos por Martín Almagro permitió delimitar ocho estratos desde la época ibérica hasta una capa con cerámicas a mano, industria de sílex, punzones de hueso y fauna diversa. Maluquer publicó los microfósiles de este yacimiento. Los materiales de los "talleres" proceden de una "lejana tradición epipaleolítica de tipo geométrico" (Gusi), que evolucionó introduciendo elementos tecnológicos neolíticos e incluso eneolíticos, aunque las pinturas sigan denunciando un tipo de vida de cazadores y recolectores pudiendo pensarse en una pugna entre grupos neolitizados y los autóctonos mesolíticos, que tendrían campamentos estacionales donde se producirían los talleres y cuya pugnas tal vez sean las que aparecen en Les Dogues o en las pinturas donde se superponen hombres de distintas épocas. Las excavaciones de 1975 realizadas por Gusi y su equipo en el Cingle de l'Ermità han detectado una ocupación precerámica con industrias de tipo epipaleolítico geométrico, dentro de una fase neo-eneolítica y otro cerámico, con utilización del metal; en cuando a Mas d'Abad, es una cueva sepulcral colectiva con fechas de 1010 ± 85 a.C. y en el nivel inferior de 1460 ± 90 , dentro del Bronce medio y final.

Las descripciones del libro de Viñas, al que remitimos, nos ahorran el hacerlas aquí, limitándonos a unas breves apostillas a lo allí escrito.

La *Coveta de Montegordo* (600 m. sobre el nivel del mar) con un grupo de figuras rojas centradas sobre un arquero filiforme, con curioso sombrero.

El *Cingle del Mas del Salvador*, descubierto en 1980, con un personaje trepador, en rojo, sobre un posible árbol, relacionado con los trepadores del Cingle o Alacón, y a su alrededor cinco aves o insectos, semejantes a los de otros abrigos como la Remigia y el cingle de l'Ermità o la Araña; otra escena de recolección y un espléndido toro naturalista con los cuernos en perspectiva torcida, completan este conjunto. El *Cingle de l'Ermità* con varias cavidades, hoy incomunicadas entre sí, y escenas de caza individual, figuras humanas con arco y animales aislados, todas de pequeño tamaño y en color rojo o rojo castaño; hay también aves o insectos volando alrededor de hombres. A subrayar, una hermosa cierva lanzada a la carrera, del abrigo 2, un jabalí atravesado por una sola flecha, aunque Viñas supone que son dos, una en el lomo y otra en el vientre, pero parece tener la punta hacia abajo y la emplumadura saliendo hacia arriba; otra complicada escena podría ser de danza.

La *Cueva del Civil* o de *Ribasals*, es una de las más conocidas y más degradadas; en la obra de Viñas se han corregido algunos de los dibujos de Obermaier por obra de F. Monzonís; señalemos en la parte superior derecha la figura de jabalí estático y cerca de él la representación de una sola pierna de un hombre que se ha hecho famosa por su misteriosa significación; aunque con menos claridad que en otros sitios, tanto que no nos atrevemos a afirmarlo con seguridad, aquí se notan por debajo de esta composición restos de líneas y trazos esquemáticos en color rojo castaño que podrían corresponder a la fase "prelevantina" no documentada aún en la provincia de Castellón. Más hacia abajo están los arqueros negros y en el centro los que llamaron "cestosomáticos". Otro dato interesante aparece en el extremo derecho donde hay una figura humana pintada, que más tarde en un desconchado recibió un ciervo de tendencia esquemática. Una superposición de arqueros en rojo castaño sobre un ciervo en rojo vivo muestra también la sucesión estilística. Finalmente hay un gran arquero de 0,40 m. de altura sobresaliendo del amplio conjunto. Hay que subrayar el predominio de las figuras humanas de diversos tipos, sobre las animales. No hemos logrado ver (tampoco Obermaier lo hizo) el supuesto perfilado de blanco que indicó Cabré y que hubiera resultado anó-

malo, aunque conozcamos algún caso en la pintura esquemática de la provincia de Salamanca.

Els Tolls Alts o charcas naturales tiene una escena de caza en la que dos arqueros lanzados a la carrera siguen las huellas de una cabra herida, desaparecida después del calco de Cabré. La *cueva del Rull*, con las figuras muy destruídas, conservándose parte de un arquero con plumas en la cabeza con las puntas dobladas hacia abajo, una cierva naturalista y restos de otras figuras.

La *Cova dels Cavalls*, situada en un emplazamiento espectacular, en la roca de les Estabigues, con acceso por un estrecho cortado en la roca y luego por un angosto reborde sobre el abismo, tuvo un conjunto muy importante de figuras conocidas como caballos por las gentes del lugar, actualmente en un lamentable estado de degradación. Entre las escenas y figuras queremos subrayar la de una mujer con falda acampanada y cierto aire ritual; arqueros; la famosa escena de la caza de cérvidos que corren hacia sus cazadores alineados verticalmente frente a ellos. La mala conservación ha hecho que las observaciones se hayan realizado sobre el calco de Benítez Mellado, pero parece evidente que la escena se repintó sobre otra anterior y que se añadieron figuras que hicieron confluir diferentes estilos en una sola escena. Otro de los conjuntos tenía también superposiciones con dos ciervos, un gran bóvido y tres figuras humanas; el problema está aquí en saber cual es la figura más antigua, que ya planteó a Obermaier y Wernert problemas cuando redactaron el capítulo de "Composiciones y superposiciones" de su obra y que sería necesario estudiar de nuevo y detenidamente.

Escasos restos quedan en la *Cova de l'Arc*, apenas dos figuras y luego un conjunto de puntos rojos dispersos. En la *Cova de la Taruga*, descubierta por Viñas en 1975, hay restos de figuras entre ellas de una cierva naturalista.

Otro conjunto importante es el de *Mas d'en Josep*, conocido de antiguo, pero todavía sin un estudio completo, con figuras muy naturalistas entre las que sobresale la caza de un jabalí, perseguido por un arquero con las piernas horizontales, con pantalones y jarreteras y colgantes de la cintura; enfrente un trepador con bolsa a la espalda, sobre una soga y un conjunto de figuras entre las que sobresalen una posible mujer, un cánido y un jinete rodeado de cabras, que resulta singular dentro del arte levantino clásico, indicando domesticación del caballo y por lo tanto fecha tardía para esta figura. La más famosa escena se compone de dos ciervos perseguidos por un cazador, en perspectiva diagonal, el arquero mostrando el sexo, lo que no es frecuente, y los ciervos, uno completo con flechas clavadas en el vientre y un signo curvado sobre los cuartos traseros que podría ser interpretado como un palo arrojado o "boomerang" y el otro pintado sólo en la parte delantera y ambos con estilos de realización distintos (tinta plana y relleno de líneas yuxtapuestas) que podría hacer pensar en una escena completada aunque resulte enigmático que solamente se represente una parte del animal. Se advierten trazas de rojo claro en las figuras que pudieron ser repintadas de rojo carmín. Una serie de rayas cruzadas delante de la escena de la caza del jabalí podría ser interpretada como una trampa, real o teórica.

La *Cueva Alta del Lidoner*, verdadera cueva de 4 m. de profundidad, con numerosos restos de pintura, en rojo vivo y una cacería de dos cabras perseguidas por cuatro arqueros mientras que otros tres están preparados para cortarles el paso o quizá forman parte de los ojeadores o acosadores. Hay además un ciervo naturalista con la misma técnica de líneas paralelas que encontramos en Mas d'en Josep, pero también en Alpera, la Sarga, Cañaica, etc.

Algunas figuras rojas hay en *Calçaes del Matà*, con una escena formada esencialmente por un arquero y una cabra y un personaje con un extraño objeto en la mano que podría ser una antorcha.

Con el nombre de *Cuevas de la Saltadora* se conoce una larga serie de abrigos que contienen unas 250 figuras, mal publicadas hasta ahora y de contenido complejo distribuido en 26 cavidades o paneles. Anotados de norte a sur se encuentran un grupo de cápridos y un cazador a la carrera con plumas en la cabeza, cápridos rampantes, cier-

vos y cazadores de pintura muy patinada; cabras y ciervos se repiten, uno de éstos en color rojo claro y solamente la cabeza y el cuello y las cabras con gruesos y curvados cuernos característicos de la "capra pyrenaica"; los arqueros de muy diversos tipos, con predominio de los estilizados que Obermaier llamó "nematomorfos" muestran algunos detalles fisonómicos, uno lleva barba, en otros se aprecia la nariz y a pesar de la simplificación de las formas los calzones y adornos en las piernas, el arco y las flechas, éstas con distinción de las puntas simples y las emplumaduras; frecuentes peinados sujetos con diadema. En la zona más al sur, después de un vacío de una treintena de metros, la primera figura bien definida es un toro en rojo castaño, naturalista, en tinta plana y con los cuernos en perspectiva torcida, el famoso arquero herido con gran tocado de plumas en la cabeza, entre un grupo de animales y hombres. Muy cerca hay un cuadrúpedo, cáprido o toro que, según recogió Viñas, fue pintado por el pintor Roda, de Tírig y junto a él una muy destruida cacería de ciervos; además la escena de danza o de iniciación de tres hombres en color negruzco. Finalmente un grupo de ciervos rojos y negros, uno de ellos bajo una potente caída estalagmítica que se ha citado como ejemplo de antigüedad de las pinturas levantinas cuando ésta se discutía. Muchos detalles como adornos en la cintura, carcaj colgando de la espalda, un gorro con altas antenas, un tridente como arma, flechas de punta de arpón, etc., completan la complejidad de estos ricos abrigos que necesitarán de un más profundo estudio.

En el cerro del Puntal, el *Cingle dels Tolls del Puntal* contiene dos figuras masculinas y una de mujer con larga falda y dos ciervos, todo muy mal conservado; la *Cova Gran del Puntal* tiene un arquero en posición horizontal, como el de los Callejones de Albarracín y una cierva con evidentes muestras de repintado y bajo un arquero estilizado unas barras que para Viñas podrían representar una mano y que podrían incluirse, con reservas, entre las pinturas "prelevantinas", geométricas, a las que nos hemos referido en numerosas ocasiones. Finalmente *Les Covetes del Puntal* descubiertas por Viñas y prácticamente inéditas, contienen pinturas de excepcional interés, tales como puntos como los del Arc o els Cavalls, una mujer desnuda, sentada y con los senos de perfil, para la que no conocemos más que un remoto paralelo en la mujercita desnuda y embarazada de Los Chaparros de Albalate; en la parte superior un hombre a la carrera en color negro y un cáprido en rojo castaño y finalmente hombres estilizados, uno con una bolsa a la cintura; cerca otra figura humana rodeada de aves o de insectos y debajo un hombre definido por Viñas como en "posición fetal" con la cabeza hacia abajo, con vientre globuloso como el arquero grande de los Chaparros, pudiendo representar un individuo muerto y un caso de inhumación o al menos en posición de sueño.

Bibliografía:

- BELTRAN, A.: *Arte levantino...*, citado, págs. 188-200.
 DEL ARCO, L.: "*Descubrimiento de pinturas rupestres en el barranco de la Valltorta (Castellón)*", Boletín de la Real Academia de la Historia, LXXXI, 1917, pág. 5.
 Barón de ALCAHALI, "*Frescos prehistóricos de Tirig*", Archivo de Arte Valenciano, III, Valencia, 1917, pág. 3.
 OBERMAIER, H. y WERNERT, P.: *Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta (Castellón)*, Madrid, 1919.
 DURAN Y SANPERE, A. y PALLARES, J.: "*Exploració arqueològica del Barranc de La Valltorta*, Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, 1915-1920, VI, pág. 451.
 CABRE, J.: "*Las pinturas rupestres de la Valltorta. I. Desaparición de las pinturas de una de las estaciones prehistóricas de este valle*", Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, II, 2, 2-3, 1923, pág. 107, y, "*Las pinturas rupestres de la Valltorta: Escena bélica de la Cova de Cevil*", *Ibidem*, 1925, pág. 201.
 KÜHN, H.: "*Die Malereien der Valltorta Schlucht*", IPEK, 1926.
 EICKSTEDT, "*Die Sauhatz von Valltorta*", Homo, III, 3, 1952, pág. 123.
 BELTRAN, A.: "*Nota sobre el grupo de tres figuras negras del abrigo de la Saltadora, en el barranco de la Valltorta (Castellón)*", Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, III, 9, 1965, pág. 89.
 VIÑAS, R. et alii: *La Valltorta*, Barcelona, 1982, ("Prehistoria", F. Gusi).
 VIÑAS, R.: "*La Valltorta y el seu conjunt rupestre*", Butlletí de l'Associació Arqueològica de Castelló, 3, 1983, pág. 13.

La Joquera, Borriol

En la zona de areniscas triásicas rosadas de Borriol y cerca del mar en el antiguo trazado del litoral se halla esta pintura, excepcional por su situación hasta el descubrimiento de las pinturas de La Higuera y de las Arañas del Carabás. Se halla muy aislada de los demás conjuntos y cerca de las pinturas esquemáticas del *Castillo de Villafamés*. Descubierta y publicada por J. Porcar, se conoce desde 1930. Se trata de un hombre en color rojo oscuro, de 0,11 m. de altura, cuerpo grueso, con alto sombrero de dos picos, bolsa o carcaj colgando de los hombros y venablo a flecha en la mano; camina hacia unas manchas, restos quizá de animales, y algún hombre más. Cerca encontró Porcar una pieza triangular de sílex.

Bibliografía:

PORCAR, J.: "*La pintura rupestre de La Joquera*", Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XIII, 1932, pág. 228.

BELTRAN, A.: *La cueva de Ussat les Eglises y tres nuevos abrigos con pinturas de la Edad del Bronce*, Zaragoza, 1969, "*Las pinturas esquemáticas y abstractas del Castillo de Villafamés (Catellón)*".

CONCLUSION

Dentro del convencional término "arte rupestre levantino" parece formar un conjunto relativamente homogéneo el grupo de pinturas del Maestrazgo, donde Morella, Gasulla y Vallorta significan una de las bases esenciales del que hemos llamado "arte levantino clásico", independientemente de la evolución que a través de los tiempos se ha producido. No nos atreveríamos a asegurar que pudo ser el núcleo original de este arte, junto con el de la Serranía de Albarracín, pero se marcan con precisión los distintos momentos del mismo.

La fase I o "prelevantina" deberá ser estudiada con cuidado en los diferentes abrigos castellonenses, pues los dos casos en los que aparecen superposiciones de arte naturalista sobre temas geométricos en el Civil y Cova Gran del Puntal no son tan claros como en otras zonas. En cualquier caso parece muy posible que esta etapa anterior al 6000 deba documentarse aquí.

La fase II, antigua o naturalista, de grandes animales rojos estáticos, entre el 6000 y el 3500 está clara en los grandes toros del Cingle y en los arqueros de gran tamaño y tendencia realista de la Remigia.

La fase III, de plenitud, a partir del 4000 tiene ejemplos de gran belleza en Mas d'en Josep y en casi todos los abrigos de Castellón, con predominio de ciervos, cabras, jabalís y abundantes figuras humanas.

La fase IV, de desarrollo del dinamismo, entre el 3500 y el 2000 contemporánea del Neolítico litoral, pero aun con vida de cazadores, tiene abundantes ejemplos de animales corriendo y hombres lanzados a la carrera, con disminución del tamaño y progresiva estilización. La transición entre la fase II y la III, pero sobre todo la III y IV, se documenta muy bien en los abrigos de la provincia.

La fase final V, con regreso al estatismo y tosquedad de realización aparte de la estilización y la llegada de elementos esquemáticos es menos potente en estos abrigos. Sería posterior al 2000 y la figura clave es el jinete del Cingle.

Abundantes repintados y repetición de figuras muestran la persistencia de presencia humana en los abrigos.

Quedan en el aire muchos interrogantes: porqué apareció el arte levantino y posible continuidad de las influencias paleolíticas y azilienses y de la fase geométrica que denuncian las plaquetas grabadas de La Cocina; influencia de los desplazamientos neolíticos y presencia de las industrias neo-eneolíticas halladas en el Maestrazgo; estudio a fondo y coordinado de los abrigos imperfectamente publicados y redacción de un gran Corpus gráfico y descriptivo de todos ellos como base para un estudio sistemático y total.