

Algunas consideraciones sobre el arte rupestre en Castellón

Vicent Baldellou Martínez*

Resumen

Se intenta aplicar a la provincia de Castellón el método de trabajo empleado en Aragón, consistente en relacionar las estaciones pintadas con los yacimientos arqueológicos, con el fin de establecer conexiones culturales y cronológicas entre unas y otras. Aunque no se han podido obtener datos categóricos, en líneas generales parece que se puede confirmar el parentesco existente entre el neolítico y el arte esquemático, quedando mucho menos claro el que pudiera haber entre el arte levantino y el horizonte epipaleolítico de facies geométrica.

Abstract

We try to apply to the province of Castellón the method used in Aragon, consistent in relating the painted stations with the archaeological sites, with the purpose of establishing cultural and chronological connections between some and others. Although they have not been possible to obtain categorical data, in general terms it seems that we can confirm the existent relationship between the Neolithic one and the schematic art, being much less clear the one that could have between the Levantine art and the geometric epipaleolithic horizon.

Se ha podido constatar en estos últimos años un considerable incremento en la cantidad y calidad de las publicaciones dedicadas al estudio del arte rupestre prehistórico, en especial en lo que se refiere a las etapas post-paleolíticas del mismo. No obstante ello, la eterna cuestión de la cronología y de la adscripción cultural de las representaciones parietales sigue haciendo correr ríos de tinta y no acaba de encontrar una respuesta que satisfaga a todos los especialistas del tema. Tal circunstancia no deja de resultar frustrante y, tal vez a causa de dicha frustración, tomé la decisión de encarar el problema desde otras perspectivas, desde otros puntos de vista que fueran más allá de la mera investigación de los documentos pictóricos propiamente dichos.

Uno de los métodos que me propuse aplicar fue el de valorar las convergencias y divergencias que se producían cuando se ponían en relación las estaciones pintadas de un determinado territorio

con los yacimientos arqueológicos que compartían con ellas el mismo entorno geográfico. Lo que empezó casi como un juego, como un simple “divertimento” mucho más encaminado a “ver qué pasaba” que a obtener resultados concretos, ya ha dado lugar a la redacción de tres artículos en los que he expresado mis ideas al respecto (Baldellou, 1999; Baldellou, 2000; Baldellou, Utrilla, 1999). Quizás sean demasiados a la vista de la fragilidad de algunos argumentos y del carácter hipotético de buena parte de ellos, o de la provisionalidad de unas deducciones basadas -a veces en exceso- en datos negativos y del limitado valor geográfico de las mismas, las cuales se restringen a los confines del Aragón actual, sin pretensiones de que puedan extrapolarse a otras tierras o lugares.

A pesar de todo, tampoco hay que desdeñar el interés que encierran ciertas conclusiones un tanto anómalas, ni menospreciar el bagaje que constituyen muchas de las informaciones

* Museo de Huesca. Pza. Universidad, s/n. 22002 - Huesca

utilizadas, extraídas de parajes aragoneses amplia y meticulosamente prospectados, bien estudiados en términos arqueológicos y capaces, por lo tanto, de proporcionar antecedentes sólidos y fiables para ejercer la tarea que me había propuesto.

ARAGÓN

DIFERENCIAS ARTÍSTICAS Y ARQUEOLÓGICAS

Como ya he indicado en incontables oportunidades, el arte rupestre en Aragón no compone un núcleo homogéneo, sino todo lo contrario; los conjuntos conocidos nos muestran una evidente dispersión, una densidad muy variable en cuanto al número de abrigos y de pinturas e, incluso, serias discrepancias en lo que atañe al contenido artístico de cada uno de ellos.

Por ejemplo: de las tres provincias que integran la región, la de Zaragoza representa un vacío casi total en testimonios rupestres, pues los esquematismos de Moncín (Borja) y de Mequinenza son dudosos en lo que a su antigüedad incumbe y, en todo caso, no se corresponden con las características formales del arte esquemático estrictamente prehistórico. Por otro lado, las figuraciones naturalistas del Plano del Tío Pulido (Caspé), aunque no permitan dudas de ninguna clase ni sobre su edad, ni sobre su pertenencia al arte levantino, están situadas muy cerca del Bajo Aragón de Alcañiz y del Matarraña, ya en Teruel, y deben ser encuadradas en el mismo contexto físico y cultural que es propio de ambas comarcas, al margen de las divisiones administrativas vigentes.

Por consiguiente, Huesca y Teruel acaparan prácticamente al completo el patrimonio rupestre aragonés, ofreciendo, además, una cantidad similar de sitios pintados en sus respectivos ámbitos territoriales, con una cifra que ronda o supera en poco los 70. Sin embargo, a la hora de encasillar éstos dentro de lo levantino o de lo esquemático, las disonancias se hacen patentes de inmediato:

Arte levantino.- Teruel: 78 por ciento.
Huesca: 15 por ciento.

Arte esquemático.- Teruel: 22 por ciento.
Huesca: 85 por ciento.

Es decir, los porcentajes no sólo aparecen notablemente desequilibrados entre uno y otro tipos de arte en una y otra provincia, sino que

llegan a invertirse respecto a la posición mayoritaria de cada uno de ellos en cada una de ellas. Dicho de otro modo: en Huesca hay mucho esquematismo y poco naturalismo, mientras que en Teruel acaece todo lo contrario.

Esta incoherencia, bastante llamativa por cierto, comporta otros aspectos que, aunque sean consecuencia lógica de los índices expresados, no dejan de merecer un comentario: en Teruel el arte levantino no sólo es más abundante, sino que es más rico y variado desde un punto de vista estilístico; puede decirse que las manifestaciones naturalistas turolenses abarcan todas las fases gráficas y cronológicas señaladas en las distintas clasificaciones al uso, sea cual sea la validez que cada uno quiera atribuirles a las mismas. Por demás, son relativamente frecuentes los repintados de levantino sobre levantino, en ocasiones redibujando el diseño original como si desearan “restaurarlo” para dilatar su vigencia, en otras modificándolo, trocando el estatismo en movimiento -o viceversa- y hasta “disfrazando” ciertos cuadrúpedos con el fin de convertirlo en otro tipo de animal, como si les guiase el objetivo de “actualizarlos” y adaptarlos a unas nuevas exigencias que desconocemos. Todo ello viene a indicar que la “funcionalidad” de las figuras quería ser prolongada en el tiempo, que se pretendía hacerla duradera.

En cambio, en la provincia oscense no existen sobre el arte levantino otras interferencias que no sean las esquemáticas, estando éstas generalizadas a todas las estaciones naturalistas, bien en las paredes del propio abrigo, bien en sus proximidades inmediatas. Faltan los repintados y las “reconversiones” ejecutadas en el mismo estilo levantino, de igual modo que en Teruel están casi ausentes las intromisiones esquemáticas en sus covachos decorados. Naturalmente, la escasez levantina en el alto Aragón tiene su consonancia en una mucho menor variabilidad gráfica en sus manifestaciones, las cuales apenas pueden incluirse en más de una de las fases establecidas.

Así pues, tendríamos un arte levantino en Teruel extenso en cantidad y en morfología, con presencia de pautas evolutivas que ponen de manifiesto una larga pervivencia y una continuada utilización de sus “santuarios”, cosa que no se repite en Huesca, donde esta forma de expresión artística parece relegada a unos pocos puntos y a una duración a todas luces más limitada.

Para intentar explicar la disparidad de contenidos rupestres entre ambas provincias, no encontré otro camino que recurrir a los datos

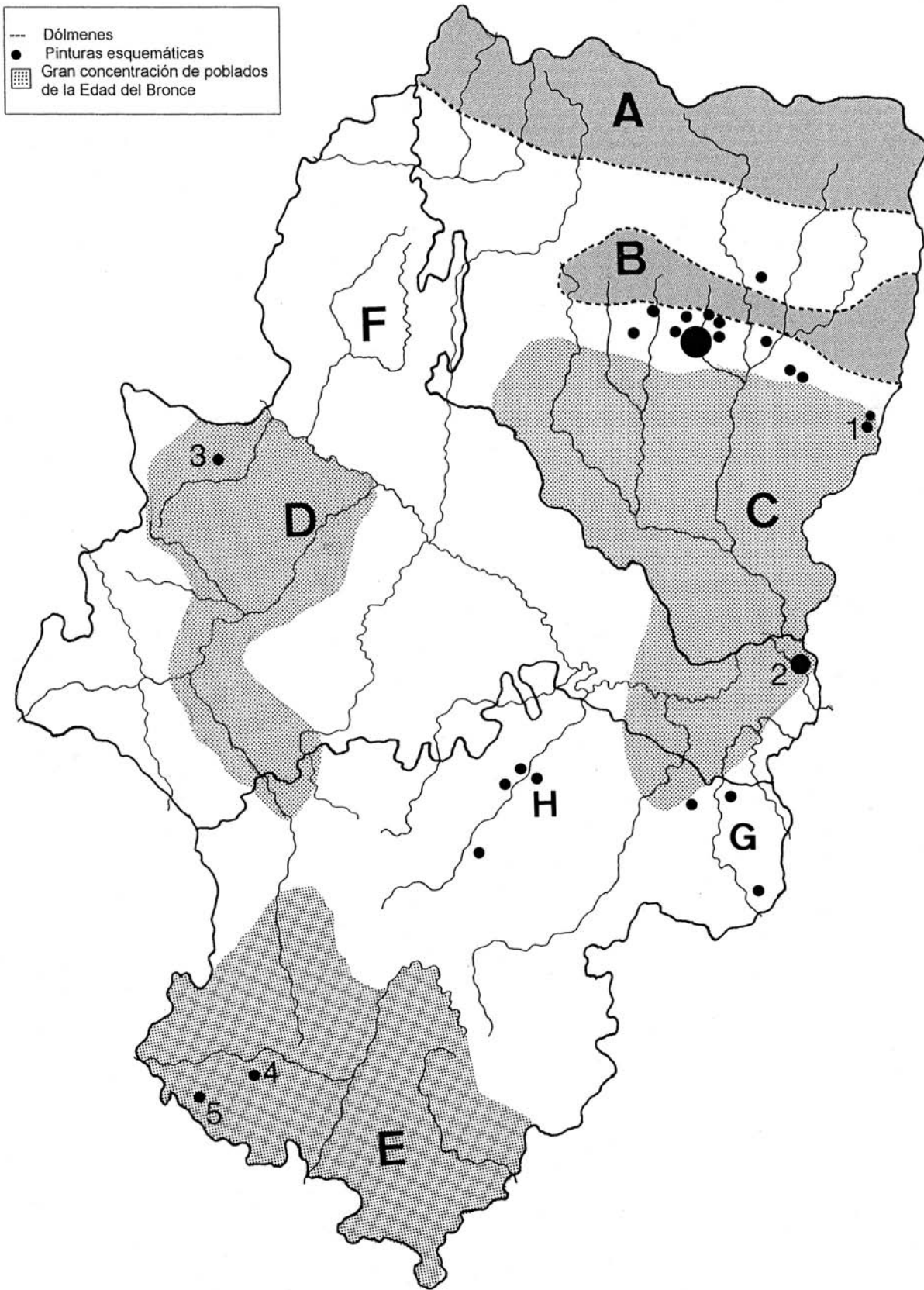


Figura 1. Distribución del arte rupestre en Aragón (dibujo Pedro Ayuso).

arqueológicos que pudieran suministrar los yacimientos localizados en los alrededores de los conjuntos pintados. ¿Habría algo que justificase la larga vida del arte levantino en tierras turolenses y su pobre implantación en las oscenses? ¿Por qué el arte esquemático prolifera tanto en los paisajes altoaragoneses y se muestra tan cicatero en los meridionales? Un panorama tan diverso en cuanto a lo artístico tendría que tener su correspondencia en tanto a lo cultural.

Manejando las informaciones disponibles, cabe comprobar que en Teruel cunden los asentamientos epipaleolíticos de facies geométrica, circunstancia que no se reitera en Huesca. Tales lugares empiezan a recibir la “aculturación” neolítica a partir del 4500 aC (fecha sin calibrar), sin que las aportaciones materiales obtenidas signifiquen la adopción de una nueva conducta económica, la cual, al parecer, no echará raíces hasta una época más avanzada, entrado el IV milenio. Por el contrario, en Huesca existe un neolítico antiguo con dataciones de la primera mitad del V, con un solo caso de “aculturación” que tuvo lugar a inicios del mismo, es decir, quinientos años antes que sus congéneres del bajo Aragón. Según esto, sería posible decir, en principio, que donde hay epipaleolítico geométrico -“aculturado” o no- hay arte levantino y que donde hay neolítico antiguo hay arte esquemático.

Siguiendo el hilo de esta hipótesis y como hechos que sirven para confirmarla, tengo que indicar que se han constatado algunos casos en los que se produce una relación directa entre yacimiento arqueológico y arte rupestre, tanto en sitios oscenses como turolenses; así, tenemos que el epipaleolítico y el levantino coinciden en la misma cavidad en Secáns, Tío Pulido, Cocinilla del Obispo y El Angel, mientras que comparten una estrecha cercanía geográfica en algunos sectores del Matarraña, de Albarracín y de los ríos Martín y Guadalope, todo ello en la zona de Teruel. En la de Huesca, la coincidencia se da entre el neolítico antiguo y el arte esquemático, en emplazamientos como Chaves, Miranda, Remosillo y Huerto Raso, con un dato de especial interés que se ha documentado en el primero de los lugares citados: la presencia de cantos rodados con esquematismos pintados en los niveles del neolítico antiguo, fechados a lo largo de todo el V milenio (Utrilla, Baldellou, 1999). En consecuencia, todo parece señalar hacia estas dos combinaciones concurrentes: epipaleolítico geométrico/levantino

en Teruel y neolítico antiguo/esquemático en Huesca.

Con los pies apoyados en esta idea de que en Teruel hay más arte levantino porque hay más epipaleolítico y de que en Huesca hay más arte esquemático porque hay más neolítico antiguo, se podrían entender las abismales diferencias cualitativas que se observan en una y otra provincias entre uno y otro artes. Ahora bien, dando otro paso hacia delante, también cabría decir que donde hay poco neolítico antiguo hay poco esquemático y que donde hay poco epipaleolítico geométrico -“aculturado” o no, repito- hay poco levantino. Esto, que parece sin duda una perogrullada, no deja de tener cierto poder explicativo: ¿por qué hay poco levantino en Huesca?; probablemente porque su neolitización es precoz, muy anterior a la de las comarcas turolenses, y el neolítico “pleno” representa una ruptura en los usos culturales, económicos y artísticos. ¿Por qué hay poco esquemático en Teruel?; porque la neolitización es tardía y porque las “impregnaciones” neolíticas en los yacimientos “aculturados” no rompen con las tradiciones anteriores. Si estas apreciaciones son ciertas, el arte levantino de la provincia de Teruel tuvo ocasión de desarrollarse durante mucho más tiempo que el de la provincia de Huesca, durante un espacio tal vez superior a los mil años, lapso que parece transcurrir entre la primera presencia de grupos humanos plenamente neolitizados en el alto Aragón y la definitiva generalización de las prácticas económicas de producción en territorio turolense.

BREVE REPASO GEOGRÁFICO

Así las cosas, la hipótesis de trabajo que defiendo considera que el neolítico “aculturado” no implica un cambio de arte, en oposición con el neolítico “puro”, que sí acarrea la substitución de lo levantino por lo esquemático. No obstante, la instauración de este neolítico “puro” en Teruel pudo llevar consigo la desaparición de las manifestaciones naturalistas, pero no parece comportar también la expansión simultánea y global de las tendencias pictóricas esquematizantes. Lo curioso del asunto -y lo importante y sorpresivo, si es que hay que dar crédito a lo que estoy escribiendo- es que dicha expansión no se genera ni entonces ni, por lo visto, nunca más, siquiera durante el calcolítico o la edad del bronce, cuya riqueza arqueológica y pujanza demográfica en tierras turolenses no tienen reflejo en la

pobreza de representaciones esquemáticas que nos depara su vasto solar.

Y es que, por chocante que parezca, esta suposición es la que prevalece cuando repasamos los contenidos artístico y arqueológico de las diferentes comarcas aragonesas, bien que haya que tener en cuenta que no todas ellas han sido igualmente estudiadas y batidas y que, por lo tanto, algunas resultan más significativas que otras.

Contemplando lo que ilustra el mapa de la figura 1 y empezando por el norte de Aragón, tendríamos un primer sector centrado en la cordillera pirenaica (A en Fig. 1), el cual aglutina el grupo más numeroso de sepulcros megalíticos de la región, extendidos por la práctica totalidad de sus valles. Pues bien, esta remarcable condensación de dólmenes no se traduce en la existencia de testimonios de arte esquemático prehistórico, pues éstos están absolutamente ausentes; las pinturas de Añisclo, de la Hoz de Biniés y de Revilla, así como algunos grabados dispersos y poco abundantes, parece seguro que pertenecen a épocas posteriores, con cronologías encajables de lleno en nuestra Era.

Los monumentos dolménicos son mucho menos copiosos en las Sierras Exteriores prepirenaicas de Huesca (B en Fig. 1) y suelen ubicarse en la vertiente septentrional de la cadena. En esta ocasión, las pinturas esquemáticas resultan especialmente profusas, aunque se encuentran casi todas ellas en las laderas meridionales, donde se asientan asimismo los principales yacimientos del neolítico antiguo altoaragonés. Existen de igual modo vestigios habitacionales en cueva asignables al calcolítico y a la edad del bronce, por lo que se complica la verificación de relaciones entre lo arqueológico y lo artístico ante tan opulento y variado patrimonio prehistórico: hay también paleolítico, epipaleolítico, neolítico medio, edad del hierro y arte levantino. Un sector complejo que, sin embargo, es donde se documentan de mejor manera los casos de imbricación directa entre neolítico antiguo y arte esquemático (Chaves, Miranda, Remosillo y Huerto Raso).

Al oeste de las Sierras Exteriores, en las Cinco Villas de Ejea de los Caballeros y ya en la provincia de Zaragoza (F en Fig. 1), aparece un apiñado enclave de poblados de la edad del bronce en un área de reducida superficie, en cuyo

seno no se ha localizado ninguna estación con representaciones esquemáticas.

Una de las concentraciones más abigarradas de yacimientos calcolíticos y del bronce se sitúa en la tierra baja oscense, a lo largo del curso medio y bajo de los ríos Alcanadre y Cinca, prolongándose hacia el sur por los términos de Caspe y Mequinenza (Zaragoza) y de Alcañiz (Teruel) (C en Fig. 1). La extraordinaria exuberancia de poblados de época metalúrgica equivale a otra extraordinaria escasez de arte esquemático. Además, las pinturas que se contienen en el perímetro trazado merecen algún comentario: todas ellas ocupan una posición claramente marginal y mientras las de Monderes y Baldellou (1 en Fig. 1) están más conectadas con el mundo serrano, en cuyas estribaciones permanecen, que con el de las planicies que albergan tan próspera cantidad de asentamientos, las de Mequinenza (2 en Fig. 1) ofrecen, como ya he señalado, serias dudas en lo que se refiere a su cronología prehistórica.

Otra vez hacia el oeste, en el Somontano del Moncayo, en parte de las cuencas del Jalón y del Jiloca y en la totalidad de la del Huecha, se percibe otra floreciente agrupación de yacimientos calcolíticos y de la edad del bronce (D en Fig. 1), sin que éstos se vean acompañados por ninguna representación esquemática segura; las ya citadas de Moncín (3 en Fig. 1) son atípicas desde todos los puntos de vista, tanto por sus extraños diseños, como por su propia situación, en las galerías interiores de la caverna y alejadas de la luz del sol.

La cuenca del río Martín (H en Fig. 1) constituye un territorio ampliamente dominado por las manifestaciones de tipo levantino, las cuales cabría poner en contacto con el abrigo de Los Baños, con niveles epipaleolíticos de extracción geométrica. Las pinturas esquemáticas, en franca minoría, no se pueden referir, de momento, a ningún yacimiento neolítico, mas hay que hacerse cargo de que sus agrestes paisajes se encuentran todavía en fase de prospección integral e ignoramos los resultados finales que se puedan obtener de la misma. No faltan los documentos de las edades del cobre y del bronce, pero ninguno de ellos permite una relación directa con los contados esquematismos conocidos.

También predomina el arte levantino en la cuenca del río Matarraña (G en Fig. 1), a caballo entre las provincias de Teruel y de Zaragoza, participando del espacio junto con abundantes lugares que han proporcionado materiales del epipaleolítico

geométrico, casi todos “aculturados” a partir del 4500 BC; incluso llegan a compartir el propio abrigo dichos registros arqueológicos con los vestigios pintados naturalistas. La “aculturación” neolítica connotó, por razones que no acabamos de explicar, la casi despoblación de la zona, que sólo mantuvo algunas ocupaciones residuales. No hay, pues, testimonios fehacientes del neolítico “pleno”, aunque la comarca volvió a alcanzar unos índices de habitación bastante considerables durante el calcolítico y la edad del bronce. La ausencia casi completa de pinturas esquemáticas concordaría con esa ausencia de sitios neolíticos “puros”, pero no con la notable proliferación de los de era metalúrgica. Y hablo de “ausencia casi completa” porque las desparecidas estilizaciones de las Caídas del Salbime, insertadas en un contexto artístico de clara raigambre levantina, no pueden tenerse como claramente esquemáticas y porque las pinturas de La Fenellosa, si bien no demasiado alejadas, se emplazan en un entorno geográfico muy distante en términos físicos, en los abruptos escarpes de los Puertos de Beceite. Por consiguiente, si hubieran tenido que ser los grupos neolíticos “plenos” los que pintasen los esquematismos, la falta de éstos estaría bien justificada, pero si les atribuimos a las sociedades inmediatamente posteriores la autoría, aunque fuera parcial, del arte esquemático, tal vacío resultaría incomprensible.

Otra circunstancia similar se reproduce en otro de los conjuntos más ricos y densos en hallazgos de las edades del cobre y del bronce, en el que se centra en la parte meridional de la provincia de Teruel y que está constituido por las altas cuencas del Jiloca, el Alfambra, el Turia y el Mijares (E en Fig. 1). De nuevo, la pletórica cifra de asentamientos tiene su contrapartida en una ínfima cantidad de estaciones esquemáticas, lo que resulta más pasmoso si tenemos en cuenta que dentro de estos límites se encierra Albarracín con toda su serranía, zona profusamente pintada durante el desarrollo del arte levantino. Es decir, unos parajes ubérrimos en manifestaciones naturalistas pasan a ser un auténtico desierto respecto a los esquematismos rupestres. ¿Vuelve a concordar esta escasez con la escasez de yacimientos neolíticos “plenos”?, así parece, aunque lo que es seguro es que no concuerda en absoluto con la abundancia de lugares de la edad de los metales.

Por otro lado, uno de los dos únicos lugares con representaciones esquemáticas se trata de la

Cueva de Doña Clotilde (4 en Fig. 1), la cual es, a su vez, el único punto de la provincia de Teruel en el que se ha identificado un nivel del neolítico antiguo del V milenio y es también el único covacho turolense donde cabe establecer una relación directa entre neolítico antiguo y arte esquemático, al hallarse el depósito arqueológico al mismo pie del panel pintado. El segundo covacho esquemático es la Peña de la Moratilla (5 en Fig. 1).

En consecuencia, tendríamos un solo caso en el que las pinturas esquemáticas no encuentran ninguna conexión con el neolítico antiguo y podrían hacer pensar que conciernen a épocas metalúrgicas: la cuenca del río Martín, sector, como ya he dicho, en el que falta por prospectar mucho terreno y que todavía tiene que enriquecer notablemente su acervo arqueológico conocido. Otra zona en la que cabría albergar dudas de correspondencia, esta vez por lo contrario, por su riqueza en yacimientos prehistóricos, es la de las sierras exteriores oscenses, pero habría que reincidir en que es allí precisamente donde el acoplamiento de los esquematismos con los asentamientos neolíticos se ha atestiguado mejor y con mayor contundencia.

Se ha podido hacer lo mismo en el área de Albarracín, como acabo de indicar al hablar de la Cueva de Doña Clotilde, aunque hay que subrayar que todas estas interrelaciones entre neolítico y arte esquemático se dan de manera específica cuando el primero se enmarca cronológicamente a lo largo del V milenio o en los albores del IV. Así, de momento, parece constatar en la comarca de Alcañiz, en la que se han localizado numerosos establecimientos del neolítico medio, cuya antigüedad difícilmente alcanzaría el 4000 aC, o incluso ni siquiera eso si juzgamos por las fechas radiocarbónicas obtenidas: 3620 para Las Torrazas y 3100 para Los Ramos, punto situado algo más hacia el norte. Pues bien, frente a esta relativa abundancia neolítica, los vestigios esquemáticos se reducen a los escasísimos diseños de Val del Charco, lugar con excepcionales manifestaciones levantinas, o a las sencillas puntuaciones de la Cuesta de Pel.

Si aceptamos que el megalitismo se desarrolló en Aragón a partir del neolítico medio, es decir, en el transcurso del IV milenio (Andrés, 1998; Rodanés, Ramón, 1995), no puede decirse en absoluto que las sociedades de aquel entonces fueran, al menos en cuanto al dolmenismo

altoaragonés, demasiado dadas a expresarse en términos pictóricos, ya que los monumentos funerarios pirenaicos, los que constituyen el grupo más fecundo de enterramientos, se ofrecen totalmente huérfanos de representaciones pintadas que puedan atribuírseles.

Claro está que tal orfandad seguiría manteniéndose aunque asignáramos una datación calcolítica -o incluso del bronce inicial- a los dólmenes oscenses, circunstancia ya compulsada, como hemos visto, en otros parajes aragoneses, donde las más densas concentraciones de yacimientos de las edades del cobre y del bronce se ven acompañadas de una ausencia prácticamente total de estaciones esquemáticas.

Tal vez podría argumentarse que determinadas áreas geográficas fértiles en poblaciones metalúrgicas muestran un entorno físico poco favorable al arte rupestre, pero cavidades susceptibles de ser pintadas existen en todos los ámbitos y la inmensa mayoría de zonas las tienen a raudales (Pirineo, Somontano del Moncayo, Serranía de Albarracín, Bajo Aragón de Alcañiz, Matarraña, etc.), sin que se hayan decidido a hacer uso de ellas sus ocupantes, ni durante el calcolítico, ni durante la edad del bronce.

Como he expresado más arriba, las conclusiones que cabe extraer de lo que antes he llamado "divertimento" son realmente sorprendentes; además de las ya señaladas, que asocian lo levantino con el epipaleolítico geométrico en Teruel y los esquemáticos con el neolítico antiguo en Huesca y Albarracín, cabría añadir otra que, según las nociones tradicionales, encierran evidentes anomalías: el arte esquemático se separa, escasea o está del todo ausente, del neolítico medio, del megalitismo, del calcolítico y de la edad del bronce.

No cabe duda de que dicha hipótesis comporta una serie de aspectos conflictivos, en disonancia con ciertas ideas atávicamente instaladas en el mundo de la investigación del arte rupestre: la pintura esquemática viviría su auge durante un espacio de tiempo mucho más restringido del que se ha venido estimando (V milenio y primera mitad del IV), lo que implicaría una antigüedad superior a la hasta ahora supuesta para su momento de máximo desarrollo y un ocaso tan temprano que no le permitiría alcanzar ni el calcolítico ni la edad del bronce, de la cual muchos consideraban que era el tipo de expresión artística más representativo, en particular en lo

que respecta a sus temas más abstractos. Ya he dicho que algunos de ellos han aparecido en los cantos pintados de la Cueva de Chaves y han sido fechados, por lo tanto, en pleno neolítico cardial.

CASTELLÓN

Las disquisiciones teóricas que acabo de verter, limitarían su vigencia -en caso de tenerla- al estricto territorio del actual Aragón, pero dada la ocasión que se me brinda de presentar un artículo para "*Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*", he decidido efectuar un ensayo de aplicación del mismo sistema de estudio a las tierras castellonenses. Naturalmente, el conocimiento que tengo de la prehistoria de la provincia septentrional de la Comunidad Valenciana es mucho más exiguo que el que poseo respecto de las aragonesas, y casi todo él ha sido adquirido de modo indirecto, es decir, a través de las publicaciones disponibles. Es por lo que tengo que manifestar aquí mi más sincera gratitud a Francesc Gusi, a Carme Olària, a Rafael Martínez Valle y a Norberto Mesado, a los cuales he ido pidiendo insistentemente informaciones de primera mano y también fondos bibliográficos de los que no disponía en Huesca. Gracias a estos amigos he podido manejar datos todavía inéditos, mediante largas conversaciones preñadas de preguntas -las mías- y de respuestas -las suyas- y de intercambios de opiniones y de ideas variadas, hasta el punto de que varias de ellas que voy a expresar en este trabajo ya no sé si son propias o ajenas -de las personas citadas, claro-.

ARTE RUPESTRE Y YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS: EL ARTE LEVANTINO

Para este apartado y los siguientes he utilizado como fuente básica una excelente obra de síntesis sobre la prehistoria de Castellón (Gusi, 2001), que representa una puesta al día de la documentación recogida prácticamente hasta la fecha y contiene las publicaciones fundamentales a consultar con referencia a este tema.

A simple vista, da la sensación de que existen claras concomitancias entre Castellón y Teruel en lo que atañe al contenido en arte rupestre de ambas provincias. Las dos nos brindan un panorama ampliamente dominado por las manifestaciones levantinas, con un número mucho más parco en lo tocante a las esquemáticas. Con todo, Castellón, con un área superficial más reducida que Teruel,

proporciona una más alta cantidad de estaciones con esquematismos rupestres. Volveré sobre este asunto más adelante, ya que me gustaría empezar el capítulo siguiendo una estructura cronológica que sirva para poner algo de orden en una exposición que, presumo, va a resultar bastante deslavazada.

Sin embargo, estas supuestas consideraciones son engañosas, puesto que algunas similitudes no lo son tanto como pudieran parecer, mientras que otras aparentes discrepancias tal vez lo sean menos de lo previsto. Así, lo primero que llama la atención es que a la profusión de estaciones naturalistas no le corresponde una cantidad análoga de yacimientos epipaleolíticos geométricos y que, por consiguiente, la consabida ecuación entre geométrico y levantino no es nada fácil de establecer (Fig. 2).

En efecto, dicha equivalencia sólo cabe documentarla en Gasulla (1 en Fig. 2), concretamente a través de la presencia de un asentamiento como Mas Nou, el cual presenta dos fases de ocupación que, en realidad, dejan traslucir un “*continuum*” poblacional: la primera fase es precerámica y entrega una industria de geométricos de retoque abrupto, mientras que la segunda se ve “impregnada” por aportaciones alfareras, entre ellas las cardiales, sin que parezca que se produzcan modificaciones de otro tipo, ni materiales ni económicas. Otro yacimiento cercano al sector sería el Racó de Nando, siempre y cuando pudiera confirmarse por completo la facies geométrica de su contenido lítico.

Otra posibilidad de interrelación se produciría tal vez en el barranco de la Valltorta (2 en Fig. 2), donde existen microlitos geométricos en los diversos “*planells*” que jalonan el recorrido de su cauce, aunque casi siempre mezclados con utensilios de distinta índole y de diferente datación (Gusi, 1982). Se podría citar también el segundo abrigo del Cingle de l’Ermità, el cual, a pesar de la pobreza de su registro arqueológico, ha sido clasificado dentro del epipaleolítico con geométricos por algunos autores.

De todas formas, si seguimos el discurso de Carme Olària (1999), no resulta del todo normal excluir de cualquier verosimilitud los potenciales contactos entre el arte levantino de Gasulla y un yacimiento tan importante como Cova Fosca, con todo y carecer en sus sedimentos de utillaje emparentable con los complejos geométricos

(Olària 1988). Hay varias razones que pueden llevar a plantearnos esta cuestión:

La propia proximidad geográfica de la cavidad en cuanto al conjunto de Gasulla en general y de determinadas estaciones en particular: Racó Molero queda a unos 200 metros y Cova Remigia y el Cingle a alrededor de un kilómetro.

Los vestigios de pigmento de ocre que se han recuperado a lo largo de toda su secuencia estratigráfica, lo que implica un conocimiento del mismo y un uso para otros menesteres no exactamente pictóricos en cada una de las fases de habitación de la gruta.

En un estudio comparativo entre la fauna pintada del Cingle de Gasulla y la consumida en Cova Fosca, se observa que la desviación se reduce a un ocho por ciento respecto de las especies identificadas (Viñas, Sarriá, 1978; Olària, 1999).

Olària considera que las gentes que vivían en Mas Nou eran las mismas que residían en Cova Fosca, o que, al menos, había íntimas afinidades culturales entre ambos sitios (Olària, Gusi, Díaz, 1987-1988). De ser así -y sus razones tendrá la citada autora para decirlo, puesto que fue ella la que dirigió las excavaciones de los dos lugares- no se encontrarían demasiados argumentos para atribuir la autoría de las representaciones levantinas de Gasulla a los moradores de un asentamiento y no a las del otro. Sin embargo, permítame el lector que manifieste aquí ciertas dudas personales en lo que a esta idea concierne, ya que se me hace un poco raro que un grupo con una larga tradición lítica de raigambre microlaminar la troque en geométrica al ocupar un emplazamiento distinto; creo que es un cambio demasiado radical y demasiado instantáneo si no viene dado por alguna circunstancia concreta, como podría ser la de adopción de una nueva actividad, lo que no se refleja en el registro arqueológico que se ha dado a conocer.

En todo caso, aceptar por las buenas una relación entre el arte levantino y el epipaleolítico microlaminar constituye un paso hartamente difícil de recorrer, bien que Olària y Gusi opinen lo contrario; en primer lugar porque, tal y como están las cosas, representaría un modelo inédito, anómalo y excepcional que entraría en contradicción con lo que se ha detectado diáfano en Teruel y en otros territorios y que, en consecuencia, acaecería exclusivamente en Cova Fosca y en Gasulla; en segundo tér-

mino, porque se alejaría en exceso de la opinión generalizada que mantienen los especialistas del tema, los cuales no disponen de comprobaciones empíricas que les lleven a suscitar esta eventualidad como posible. En la misma línea, uno de los investigadores que han defendido hasta hace poco tal idea (Aparicio, Morote, 1999), me comunicó, en una reciente conversación personal, que sus últimos estudios le habían convencido para desestimarla de manera definitiva.

Y es que, aunque sea cierto que en Castellón escasean los yacimientos geométricos y que abundan en mayor medida los microlaminares, también lo es que, si cotejamos en un mapa éstos últimos con las estaciones pintadas, las respectivas localizaciones geográficas tampoco coinciden casi nunca (Fig. 2); además, cuando dicha coincidencia se produce, como ocurre en Gasulla y en La Valltorta (1 y 2 en Fig. 2), se da la curiosa casualidad de que aparecen asimismo indicios de presencia de industrias geométricas que pueden reclamar para sí las teóricas correspondencias. De forma similar, la concurrencia física que se podría hacer patente entre Cova Matutano y el abrigo de La Joquera (3 en Fig. 2), resulta que se da con un asentamiento que sus excavadores no consideran estrictamente microlaminar, al defender para sus industrias post-paleolíticas la denominación de "epimagdalenenses" y al achacarles una posición cronológica como fase de transición entre el magdalenense propiamente dicho y el epipaleolítico inicial (Olària, Gusi, Watson, 1997).

Así pues, las dificultades de interconexión del arte levantino con los yacimientos epipaleolíticos castellanenses se producen de igual modo sean éstos de "facies" microlaminar o geométrica. Si la hipótesis que estoy manejando tiene algunos visos de certidumbre, debería decir aquí que las futuras prospecciones irán rellenando las lagunas existentes y que los complejos geométricos van a ir apareciendo en los alrededores de los covachos naturalistas. Sin ánimo de arrogarme cualidades adivinatorias, creo que hay que dar tiempo al tiempo.

Con todo, dado que algunos investigadores que trabajan precisamente en tierras valencianas abogan por una cronología neolítica para las manifestaciones levantinas, no he sabido sustraerme de aplicar el juego de las ubicaciones a éstas, colocándolas en referencia a los lugares con neolítico antiguo. Tampoco eso ha sido muy sencillo, ya que el panorama que nos ofrece el citado período en Castellón es más bien heterogéneo y bastante con-

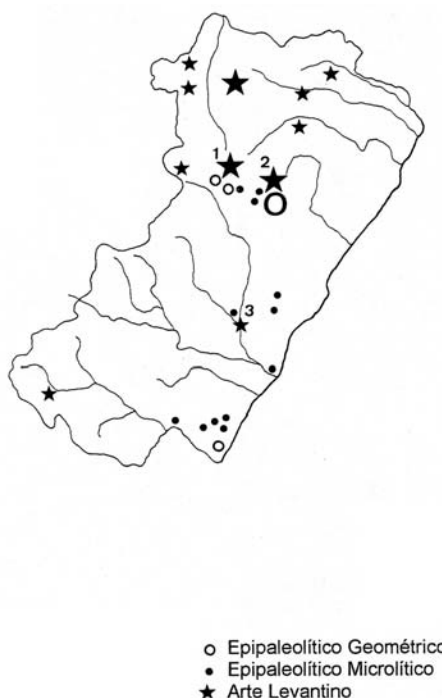


Figura 2. Arte levantino y epipaleolítico en Castellón (dibujo Pedro Ayuso).

fuso, sobre todo porque hay que manejar materiales muchas veces escasos y, muchas veces también, carentes de datos estratigráficos.

Siguiendo un criterio poco restrictivo, he encontrado tan sólo ocho lugares que pueden clasificarse con relativas garantías dentro de este neolítico antiguo (Fig. 3). Con un criterio más riguroso, dicho número se vería notablemente reducido. Así, he incluido los abrigos de Agua Viva (1 en Fig. 3), bien que se trate del hallazgo aislado y fortuito de un fragmento con decoración cardial y el yacimiento permanezca sin excavar; de igual forma, el poblado de El Tirao (2 en Fig. 3) sería fácilmente descartable porque su cronología es más que dudosa, aunque la aparición de segmentos con retoque a doble bisel nos podría llevar a una datación del V milenio; sigue habiendo serias dudas respecto de la Cova del Petrolí (3 en Fig. 3), pues a pesar de la mención de la existencia de cerámicas cardiales en su depósito, los resultados de las dos campañas de excavación efectuadas recientemente por el SIAP de Castellón no lo han podido constatar, al sacar a la luz un débil nivel con producciones impresas fechadas por carbono 14 en el 6020 ± 40 BP y sin decoraciones hechas con conchas; algo parecido ocurre con la Cova de la Seda o de la Selda (4 en Fig. 3), pero en esta oportunidad sí ha sido posible confirmar la

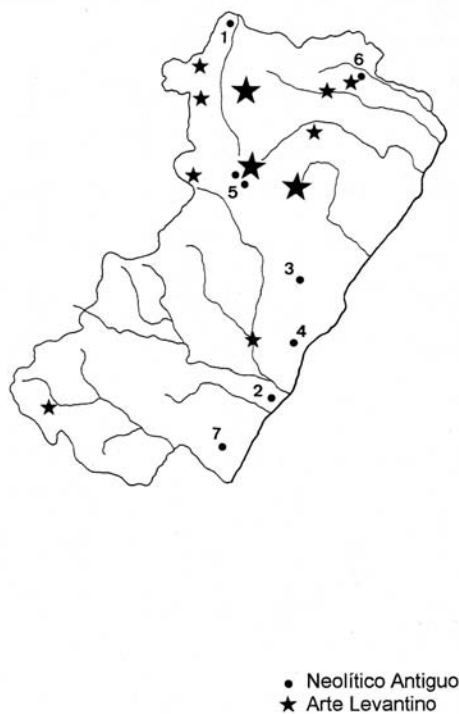


Figura 3. Arte Levantino y neolítico antiguo en Castellón (dibujo Pedro Ayuso).

recuperación en ella de varios trozos de alfarería cardial; no hace falta aludir aquí a las fuertes controversias que han originado las elevadas fechas neolíticas de Cova Fosca (5 en Fig. 3), tal vez sin tener en cuenta que las anomalías arqueológicas lo son hasta que dejan de serlo y que varias de ellas han sido posteriormente explicadas y ratificadas; porque, hace algún tiempo, también habría sido inaudita la data de 4510 aC de la Cova de les Bruixes (6 en Fig. 3) para un neolítico antiguo sin ornamentaciones de conchas, mientras que ahora no sorprende casi a nadie por conocerse paralelos análogos; más ortodoxas serían las informaciones obtenidas en los covachos de Can Ballester (7 en Fig. 3) o en el Cingle del Mas Nou (5 en Fig. 3), donde las etapas culturales con cardial se encuadran cronológicamente a inicios del V milenio.

Es decir, el soporte documental referido a los emplazamientos castellonenses del neolítico antiguo es más bien endeble y, en ocasiones, incluso incierto en cuanto a una atribución inequívoca de los registros; en cualquier circunstancia, es también considerablemente limitado en sus cifras, hasta el extremo de resultar a todas luces insuficiente para que puedan establecerse comparaciones y conexiones con el copioso mundo del arte levantino de la provincia, cuya riqueza en testimonios no encaja en absoluto con la pobreza cuantitativa de tales yaci-

mientos. Por demás, los casos de concordancia territorial son tan poco expresivos como los señalados para el epipaleolítico, reduciéndose al de los sempiternos Mas Nou y Fosca en cuanto a Gasulla y añadiéndose como posible el de la Cova de las Bruixes en cuanto a Rossegadors o Polvorí (6 en Fig. 3).

Así las cosas, debo reconocer que el sistema de las contingencias geográficas no ha sido nada fecundo en referencia al arte levantino de Castellón, o dicho de otro modo, que mi hipótesis basada en datos aragoneses no ha podido ser confirmada satisfactoriamente en las tierras septentrionales valencianas. Sin embargo, tampoco puede decirse que haya sido desmentida o contradicha. La escasez de bases arqueológicas sólidas no permite la adopción de posiciones firmes en ningún sentido, por lo que me siento autorizado para seguir manteniendo mis ideas al respecto, relacionando lo levantino con lo geométrico -“puro” o “aculturado”- antes que con lo microlaminar o neolítico y quedando a la espera de que se cumplan los vaticinios antes emitidos.

EL ARTE ESQUEMÁTICO

Dicho lo dicho y según mi propia teoría, tampoco resulta demasiado coherente que al menguado panorama del neolítico antiguo de Castellón le corresponda otro de arte esquemático que, sin ser ni mucho menos tan cuantioso como el del levantino, no deja de mostrar un guarismo bastante estimable, como mínimo superior al de la más extensa provincia de Teruel.

Claro que a los yacimientos neolíticos hasta ahora utilizados se los podrían añadir otros más, pero también es verdad que, como ya he indicado, no sería difícil eliminar algunos de los citados porque no dejan de ser dudosos. En realidad, todos ellos serían más tardíos y muy pocos los susceptibles de ser incorporados con seguridad a la lista, si es que hacemos caso del repertorio disponible (Olària 1980; 1988; 1992): tal vez Cueva Negra, el hallazgo casual de Vila-real, sin contexto de ningún tipo, o la necrópolis del Argilagar del Mas de García (a, b y c en Fig. 4). La Coveta del Sou no ha recibido una datación precisa, aunque la presencia de “*triangles hachurés*” la asociaría a un horizonte tardío, quizás ya del calcolítico. También nos llevarían a un momento similar los fondos de cabaña de Les Santes, los escasos restos de Cova Redona o del pantano de Ulldecona y los materiales de Santa

Bárbara. La Cueva de la Torre del Mal Paso cabalga de lleno a lomos de la indefinición, tanto en lo concerniente a la existencia o no de un enterramiento neolítico en sus niveles inferiores, como en lo que incumbe a la cronología concreta del mismo. Así pues, si quisiéramos aumentar la relación ya conocida, las posibilidades de hacerlo con ciertas garantías quedarían restringidas a tres nuevos sitios, ni más ni menos.

Ahora bien, ¿qué pasaría si empleamos el mismo rasero restrictivo a las estaciones pintadas con representaciones esquemáticas?, ¿se mantendría incólume la misma cantidad de manifestaciones o asistiríamos a una drástica disminución de la cifra?. Como veremos a continuación, los hechos se inclinan preferentemente hacia esta última opción.

Desde hace muchos años, el arte esquemático se ha convertido en una especie de cajón de sastre en el que suelen meterse determinados conjuntos rupestres o determinadas figuras que, por sus caracteres formales, no acaban de encajar en ninguno de los ciclos artísticos prehistóricos conocidos. Cuando los diseños presentan rasgos estilísticos “toscos”, “raros” o “diferentes”, cuando nos parece arriesgada su inclusión en uno u otro tipo de arte, es decir, cuando su imprecisión comporta que no sepamos exactamente de qué se trata, las clasificamos como esquemáticas y nos quedamos tan tranquilos. Y eso que el arte esquemático puede y debe estar tan bien definido como los restantes y si ahora cabe percibir cierta indefinición en sus normas gráficas, ésta emana precisamente de dichas atribuciones erróneas, de dicha tendencia a considerar como tal lo que no son esquematismos propiamente dichos; de este modo, se ha dado vía libre a que se introduzcan en un mismo saco representaciones claramente pertenecientes al arte esquemático junto a otras de diversa extracción, aspecto y cronología, las cuales no hacen más que enmascarar o adulterar un estilo pictórico específico, hasta convertirlo en un género de amasijo confuso, creado mucho más por nuestro mismo desacierto que por la naturaleza intrínseca de esta forma de expresión pictórica. Apercíbese el lector de que estoy utilizando la primera persona del plural al emitir estas observaciones críticas.

Así pues, opino que es mejor no tratar de encasillar a toda costa lo incierto que contribuir a enrevesar una perspectiva ya demasiado embrollada, aunque el embrollo se haya creado artificialmente. Con arreglo a este criterio, no estará de más que efectuemos un breve repaso a

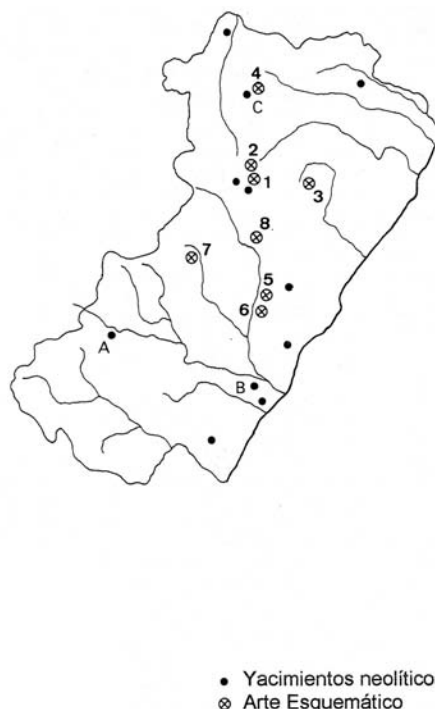


Figura 4. Arte esquemático y yacimientos neolíticos en Castellón (dibujo de Pedro Ayuso).

las estaciones pintadas castellonenses que han sido catalogadas como esquemáticas, con el fin de averiguar si la citada calificación ha sido correcta. Para ello he contado con la amable colaboración de Rafael Martínez Valle, Director del Museo de La Valltorta, quien se ha prestado a corroborar como espectador directo lo que yo había intuido como simple consultor a distancia de las publicaciones aparecidas al respecto.

Para no perder la costumbre, podemos iniciar la tarea con el complejo de Gasulla, metiéndonos de lleno en un “territorio levantino” en el que la pujanza y la variedad de las representaciones naturalistas han podido dar lugar a ciertas vacilaciones a la hora de adjetivar alguna de las figuraciones rupestres. Antes de entrar en harina, quizás convenga reiterar algo que, a pesar de ser sobradamente conocido, no siempre se aplica cuando se procede a la filiación artística de algunas obras “poco canónicas”. Los artes levantino y esquemático se diferencian tanto por cuestiones técnicas y temáticas como por razones conceptuales. Dentro de las primeras, podríamos citar el empleo de plumas de ave para la ejecución de las pinturas (Grimal, 1982), factor exclusivo del arte levantino y, por lo tanto, distintivo de sus dibujos, por muy estilizados o “esquemáticos” que éstos nos parezcan; dentro de las segundas, el ambiente cazador que los paneles levantinos transmiten, siendo escasísimos y dudo-

los que pudieran contener indicios de prácticas agrícolas o pastoriles; finalmente, dentro de las terceras, el tan manido fondo descriptivo y naturalista de un estilo, frente a los tintes abstractos y simbólicos del otro. Hay más cosas, pero no es éste un artículo didáctico y creo que lo señalado es suficiente para dar soporte a las apreciaciones que siguen a continuación.

Desde que Eduardo Ripoll publicó su monografía (Ripoll, 1963), se ha mencionado la existencia de varios esquematismos en Gasulla, bien que dicho autor prefiera muchas veces el vocablo de “semiesquemático” cuando describe determinadas figuras. Estos diseños “semiesquemáticos” estarían presentes en casi todos los abrigos del Cingle (en I, II, III, IV, V, VI, IX y X), así como en Racó Molero. No obstante, un somero análisis de las representaciones sirve para reducir en gran medida la cifra de estas “esquemalizaciones”:

El arquero “semiesquemático” del Abrigo I, designado con el número 2, está ejecutado con trazo de pluma y entra de lleno en la temática más característica del arte levantino, incluso por su típica posición de disparo. Lo mismo puede decirse del arquero número 5, esta vez caminando y sin tensar el arco. El mayor o menor grado de estilización constituye un hecho secundario.

La imprecisa figura humana número 1 del abrigo II también es de trazo fino, está corriendo, tiene uno de los pies perfectamente dibujado y parece que muestra restos de adornos corporales o de vestimenta. Todo ello inconfundiblemente levantino y aplicable asimismo al ser humano número 1 del abrigo III.

Lo que Ripoll llama “arañas” en el abrigo IV son unos signos subcirculares con apéndices en forma de rayo que les infunden un aspecto esteliforme. Que no los sepamos identificar no significa que les podamos atribuir un contenido abstracto; aunque no abundan demasiado, tampoco faltan en el arte levantino los diseños irreconocibles para nosotros que, a buen seguro, no hacen otra cosa que revelar nuestra incapacidad para averiguar de qué objeto se trata y que, de ninguna manera, deben servir para cuestionar la idiosincrasia narrativa de sus pinturas. A la vista de la finura de las líneas que componen dichas “arañas”, el uso de las plumas parece claro, por lo que hay que incluirlas dentro de las técnicas pictóricas levantinas.

En el mismo abrigo IV y en el V, se describen dos arqueros como “semiesquemático” (IV número 21) o “algo esquemático” (V número 3); para los

mismos valen los comentarios vertidos en los dos primeros apartados.

En el abrigo VI se estudian un grupo de figuras que se salen de la tónica general de los pigmentos imperantes (carmín y rojo vinoso) y de la extracción levantina de las imágenes restantes. Me refiero a un ramiforme horizontal de color ocre anaranjado (número 37), que morfológicamente cabría que fuera clasificado como esquemático, y a un antropomorfo (número 35) y un zoomorfo (número 36) de color rojo vivo, cuya técnica y tipología no encajan en absoluto en ninguno de los dos estilos artísticos que aquí nos ocupan. De todos modos, la circunstancia de que se encuentren por encima de la pátina de humo que cubre las manifestaciones levantinas es posible que abogue por una cronología relativamente tardía para tales dibujos.

En el abrigo IX, Ripoll describe otro ramiforme (número 51) “...de color rojo vivo fuerte, que destaca entre los restos de pintura que hay en esta parte del friso” y que considera “...una representación esquemática, arboriforme, de época más moderna que las otras pinturas.” (Ripoll, 1963, 40). Sólo tengo que añadir que me parece una clasificación correcta.

Los animales “algo esquemáticos” del abrigo X, por el contrario, me parecen técnica, temática y conceptualmente levantinos, lo que no se repite con el famoso jinete designado con el número 58; lleve o no lleve casco, la técnica pictórica no parece levantina, la apariencia formal tampoco y la temática mucho menos, porque, si realmente estamos ante una escena de monta, nos sugeriría una actividad de domesticación que, como ya he dicho, sería muy difícil de encajar al ambiente histórico del arte levantino (Alonso, Grimal, 1994). Tan sólo su cualidad descriptiva y su incierto cariz naturalista lo relacionarían vagamente con el mismo, si bien incluso los que defienden una datación más avanzada para esta variante artística están de acuerdo en excluir esta figura de ella, pues “...no es sólo una excepción temática sino también tipológica.” (Martí, Hernández, 1988, 41). Si parece evidente que no es una obra levantina, también lo es que, bajo ningún concepto, hay que tenerla como esquemática.

Como tampoco hay que tener como tal el “brujo” (número 7) del Racó Molero, hecho con trazo de pluma y con un profundo porte cinegético, tanto por las armas que empuña como por el tocado zoomorfo que exhibe. En cambio, un antropomorfo descubierto hace algunos años y ejecutado en negro (Viñas *et alii*, 1979), es posible

que pertenezca al arte esquemático, lo que no me atrevo a decir de los grabados localizados cerca de la cavidad, de aspecto mucho más reciente y con la representación de lo que parecen dos ballestas.

Así pues, la utilización de términos como “tosco”, “semiesquemático” y “algo o muy esquemático” responde más bien a impresiones personales en cuanto a las cualidades externas de las figuras que a una intención real de clasificación o de atribución estilística. Salvo el antropomorfo de Molero y los ramiformes de los abrigos VI y IX del Cingle, que quizás constituyen los únicos ejemplos esquemáticos de todo lo visto, el resto de testimonios pictóricos a los que se aplica tales denominaciones se mueven dentro de un ámbito de recio linaje levantino y son perfectamente susceptibles de ser incorporados en las catalogaciones iconográficas establecidas (Alonso, Grimal, 2001).

Por lo tanto, hemos visto cómo el supuesto contenido esquemático de Gasulla se ha visto tajantemente rebajado cuando se ha adoptado un criterio estricto y alejado de las sensaciones visuales imprecisas. Incluso los dos arboriformes citados podrían albergar ciertas dudas en cuanto a su correcta filiación, sobre todo el del abrigo VI, cuya situación por encima del hollín de humo de la pared revelaría un grado de modernidad difícil de determinar. En consecuencia, la aparición de Gasulla en el mapa que recoge las estaciones castellonenses con arte esquemático (Fig. 4), se debe casi más a una concesión de deferencia que a una realidad categórica e indiscutible (1 en Fig. 4).

Tampoco está exenta de vacilaciones la estirpe esquemática de las figuras del Codolar del Mas del Cireral de Ares (2 en Fig. 4), con un posible oculado y otros signos abstractos (Sarrià, 1983), aunque se incluyen en el mapa porque, sin haberlas visto “in situ”, no acabo de aventurarme a descartarlas de manera terminante.

Las dudas se extienden también hacia el magnífico grupo de estaciones pintadas del barranco de La Valltorta. Metidos de nuevo en un importantísimo espacio dominado por el arte levantino, los escasos esquematismos identificados no siempre permiten una segura clasificación dentro del arte rupestre prehistórico. Me refiero, claro está, a las manifestaciones parietales publicadas, pues me consta que la intensa labor protectora del Museo de La Valltorta está dando resultados positivos y que habrá que añadir nuevos sitios a los que aquí yo pueda comentar. De todas formas, y para curarme en salud, el

exiguo contenido esquemático del conjunto se reúne en el mapa en un solo punto (3 en Fig. 4).

Como en Gasulla, algunos diseños “esquemáticos” de La Valltorta hay que dejarlos permanecer dentro de las variantes estilísticas del arte levantino, con la única y nada clara excepción del ciervo en rojo que se superpone a un grupo de arqueros en las Cuevas de Ribasals o del Civil (Viñas, 1982, 123, fig. 166), el cual podría encajarse perfectamente en una de las citadas variantes. Claramente esquemáticas, en cambio, serían las barras en color castaño de la Cova Gran del Puntal (Viñas, 1982, 160, fig. 236).

Otro “territorio levantino” estaría constituido por los abrigos de los alrededores de la masía de Morella la Vella. Valdrían para el mismo los comentarios emitidos para Gasulla y La Valltorta, en el sentido de que hay que poner en tela de juicio las descripciones subjetivas en referencia a “estilizaciones” o “tosquedades” varias y ceñirse a una catalogación concreta de las pinturas. Así, cabría rechazar como esquemático lo citado en ocasiones como tal en la Galería Alta, en la Coveta del Roure, en el Abric de la Vinya y, con menos certeza, en la Coveta del Barranquet, con su conocida cabra montés “bellamente estilizada”.

No así respecto del friso de digitaciones con un ancoriforme y un antropomorfo acéfalo de la Galería de la Partició (Sarrià, 1986-1987), enclave con los suficientes rasgos definidores como para ser circunscrito dentro del arte esquemático más evidente (4 en Fig. 4).

Fuera de estos tres núcleos paradigmáticos dentro de las tendencias artísticas naturalistas, los testimonios esquemáticos del resto de las tierras de Castellón siguen siendo precarios. Se podrían aceptar con poco margen para el error el antropomorfo de Les Roques de Mallasens (5 en Fig. 4), en Vila-famés (Mesado, 1973), los signos del Abric del Castell (6 en Fig. 4), en el mismo término municipal (Beltrán, 1967), las abstracciones de la Cova de Gargán (7 en Fig. 4), en Xodos (Viñas et *alii*, 1983) y, muy posiblemente, las figuraciones de la Cova d'en Rampau (8 en Fig. 4), en Culla.

Más allá de lo mencionado, cunden las incertidumbres. Los cruciformes -y hasta el ramiforme- del Moli d'Ares, en Ares del Maestre (Viñas et *alii*, 1979, 103, fig. 6), tienen una apariencia pastoril bastante acusada, lo que las llevaría a épocas más modernas; algo similar puede decirse de los 11 cruciformes de Forés de Dalt o Roca del Migdia, en Benassal (González, 1976), pues si bien en el arte esquemático no faltan los signos en forma de cruz, éstos suelen aparecer junto a otros diseños abs-

tractos y cuando salen solos, conformando el único elemento temático de un covacho, resultan especialmente sospechosos en lo que atañe a su antigüedad, más aún habiendo en sus alrededores, como es el caso, otras cruces de cronología reciente. Igualmente dudosos son los vestigios pictóricos de los Abrics del Puig, asimismo en Ares, probablemente tardíos, los de La Covassa, en Culla, y los de la Roca del Senallo, otra vez en Benassal (Viñas et alii, 1979, 103; figs. 3-5), de época histórica los de color blanco y con características gráficas “extrañas” los de color negro, poco encuadrables en la plástica esquemática propiamente dicha.

Son más fáciles de desechar los antropomorfos de la Roca de Vilaroges, en Ares del Maestre (Gusi, Olària, 1974), de nuevo un buen ejemplo de confusión entre lo “tosco” y lo “esquemático”, aunque lo uno no tenga nada que ver con lo otro; la circunstancia se repite en la figura humana del Racó de Nando, en Benassal (González, 1974), donde otro aspecto “raro”, diferente al del contexto levantino imperante, se considera “esquemático” pese a no encajar en absoluto en la imaginería general del tipo de arte de referencia. Otro trastocamiento entre los conceptos de “tosquedad” y “esquemática”.

Tampoco encajan en su tipología normativa los animales de la Coveta Jussana de la Moreria, en Coves de Vinromà -entre ellos la inaudita representación de un ave rapaz-, los cuales se citan como esquemáticos en algunas publicaciones, bien que su descubridor los relacione más con el arte levantino (Esteve, 1988), con el que, evidentemente, tampoco guardan ninguna conexión. Debo reconocer mi incapacidad para clasificar dichas figuras, pero no por el hecho de no ser levantinas tiene que dárseles la consideración de esquemáticas y meterlas, como otras tantas, en el mismo y eterno cajón de sastre. Así parece suceder una vez más con los anómalos restos pictóricos de la Cova de Sant Josep, totalmente indeterminables y, por ende, de complicada inclusión en los modelos generalizados del arte esquemático, como con acierto señalan los autores que los dieron a conocer (González, Viñuela, 1995).

Comentario aparte merecen las manifestaciones rupestres del Cingle del Mas del Pou de Nosca, en Albocácer (Martínez, Oliver, 1995); a ellos me refería más arriba cuando decía que no siempre es seguro que algunos esquematismos de La Valltorta puedan pertenecer al arte rupestre prehistórico: estoy de acuerdo en que una parte de los signos

que muestra el abrigo se ajustan a los arquetipos esquemáticos habituales, por lo que en esta ocasión no cabe hablar de fallos de atribución en cuanto a las características morfológicas, pero la visión directa del aspecto del conjunto, la distribución de los motivos sobre la pared, el hecho de que parezcan más dibujadas que pintadas por causa de la finura del trazo y la presencia de otros diseños -todos ellos “plasmados en un mismo momento”, según los autores- que se salen de la tónica propiamente esquemática, me hacen albergar un escepticismo inconcreto, casi intuitivo, en lo que incumbe a su cronología prehistórica. Esta misma desconfianza se barrunta, por cierto, en la misma publicación de las pinturas, donde se plantea la posibilidad de una datación histórica, “presumiblemente medieval” (Martínez, Oliver, 1995, 49).

Efectuado este somero repaso, tal vez dotado de excesivas connotaciones subjetivas, la conclusión que yo quiero exponer es que el contenido en arte esquemático de la provincia de Castellón es todavía más limitado que lo que en ciertas oportunidades se ha manifestado y que el número de estaciones conocidas y citadas, el cual se ha hecho que supere a veces la quincena, queda reducido hasta ocho si se adopta una pauta rigurosa y se incluyen solamente las seguras en cuanto a su antigüedad. Por supuesto que todo lo expresado se refiere exclusivamente a las pinturas rupestres, ya que no me atrevo en absoluto a meterme en el intrincado mundo de los grabados; si es difícil y complicado pronunciarse con garantías sobre la datación de las manifestaciones pictóricas, admito mi más total incompetencia para hacer lo mismo con las grabadas, otro baúl sin fondo de contenido aún más complejo que el del arte esquemático pintado, al menos en los territorios en los que he tenido ocasión de trabajar.

ALGUNOS COMENTARIOS

Visto lo visto, lo primero que tengo que admitir es que en las comarcas castellonenses no existe ningún ejemplo de relación directa entre neolítico antiguo y arte esquemático como los detectados en la provincia de Huesca. Asimismo, si consultamos el mapa de la figura 4, comprobaremos que tampoco se dan demasiados casos de contacto geográfico entre los yacimientos del primero y las estaciones del segundo; están próximas entre sí la necrópolis del Mas de García y los esquematismos de la Gale-

ría de la Partició (4 en Fig. 4), mas las fechas tardías de los enterramientos, según mi teoría, deberían convertir esta cercanía en una simple casualidad; también comparten terreno Mas Nou y Fosca con los contadísimas figuras esquemáticas de Gasulla y las dudosas del Cireral (1 y 2 en Fig. 4), si bien la insuficiencia de unas y la indeterminación de las otras no dan muchos pretextos para las elucubraciones; guardan igualmente cierta vecindad los covachos de Mallasens y del Castell de Vilafamés (5 y 6 en Fig. 4) con la Cova del Petrolí y, aunque no tanto, con la Cova de la Selda, lo cual sí conviene a mis ideas si es que realmente apareció cerámica cardial en los sedimentos de ambas cavidades.

No obstante, debo señalar que no son las coincidencias puntuales con mis hipótesis lo que aquí más me interesa resaltar, sino el panorama general que puede construirse a través de las observaciones que he ido expresando.

Es innegable que la provincia de Castellón constituye un foco secundario en arte esquemático, por no decir marginal, que es lo que en efecto parece. No hay conjuntos importantes y las estaciones localizadas se erigen como indicios aislados, a veces de equívoca atribución. En un magnífico artículo de síntesis (Torregrosa, Galiana, 2001), se alude a los esquematismos castellonenses indicando que *“...no parecen responder a las directrices concretas que marca la manifestación esquemática de cronología neo-calcolítica.”* (página 154), se subraya su carácter heterogéneo frente a la homogeneidad de otros grupos zonales y se hace patente la ausencia en sus cavidades de muchos de los motivos pictóricos que son típicos del estilo en cuestión.

Tales argumentos abren un profundo abismo entre lo esquemático y lo levantino en tierras de Castellón, pues esta situación de confusión y de penuria en un arte contrasta en grado sumo con la opulencia y el esplendor en las manifestaciones naturalistas del otro. Ahora bien, las mencionadas confusión y penuria concuerdan a la perfección, casi exactamente, con los defectos que nos revela el neolítico antiguo en el mismo ámbito, igual de enmarañado y falto de cohesión, excepción hecha de Cova Fosca y del Cingle de Mas Nou, que, no hay que olvidarlo, se trata de dos asentamientos “aculturados” en los que perduran los usos económicos de índole depredadora. Así pues, lo que se hace difícil de sacar mediante una deducción positiva quizás podamos lograrlo por la vía negativa: la pobreza en yacimientos del neolítico antiguo “puro” equivale a la

pobreza en estaciones esquemáticas de época prehistórica, lo que viene a confirmar de otra manera la supuesta relación directa que tantas veces he defendido.

De hecho, lo que ocurre en Castellón conoce su parangón en los parajes turolenses, donde sectores como los de Albarracín y el Matarraña, profusamente pintados durante la vigencia del arte levantino, se verán casi faltos de representaciones esquemáticas en lo sucesivo, repitiéndose el contraste entre ambos estilos y también la concordancia con la falta de emplazamientos neolíticos “plenos”, pues los del Matarraña son “aculturados” y en Albarracín están prácticamente ausentes, con la salvedad de la Cueva de Doña Clotilde, lugar en el que -por si es preciso refrescar la memoria- conviven los vestigios de este período con las pinturas esquemáticas.

Si algo no se corresponde de ningún modo es la precariedad del arte esquemático con el derroche cuantitativo que ostentan en Castellón los yacimientos del calcolítico y de la edad del bronce. He desistido de hacer un nuevo mapa con la ubicación de los mismos porque el dibujo hubiera resultado ilegible a causa de la profusión de puntos a colocar. Hay que tener en cuenta que, según la obra citada de Francesc Gusi, en la que sólo se marcan en sus mapas los sitios mentados en el texto, se deberían incorporar al gráfico más de una setentena de referencias; es por ello que no tengo más remedio que preguntarme: ¿no son muchos yacimientos para sólo ocho estaciones con arte esquemático? La desproporción es brutal, es por ello que se me hace muy cuesta arriba, como en Aragón, relacionar esos horizontes culturales con este tipo de expresión pictórica. En todo caso, tendríamos que pensar que si las florecientes poblaciones castellonenses -y aragonesas- del calcolítico y del bronce pintaban, la verdad es que pintaban muy poco.

Con arreglo a mis opiniones, la identificación entre arte esquemático y edad del bronce se produce a partir de lo que la investigación arqueológica dio como válido, en un momento dado, para el área meridional de la península Ibérica, pero ello no debería implicar que análogas conclusiones puedan extrapolarse a la totalidad de las otras regiones, donde las cosas tal vez funcionen de otra guisa. Más aún cuando, en la propia Andalucía, lo que antes se consideraba enteramente del bronce se va convirtiendo progresivamente en neolítico, hasta el extremo

que dicha época metalúrgica ve cada vez más menguado el contenido rupestre que se le puede adscribir.

Pensamientos similares manejan Palmira Torregrosa y M^a. França Galiana en el trabajo antedicho, cuando consideran que el Momento 4 de su seriación cronológica “...se gestaría a partir de la edad del bronce con la aparición de manifestaciones puntuales de difícil adscripción y encuadre dentro del arte esquemático.” (página 170), lo que viene a significar que dejan a la pobre edad del bronce sin un arte esquemático que llevarse a la boca, como mínimo en lo que respecta a sus representaciones más características, es decir, a lo que yo llamo “arte esquemático propiamente dicho”. Conformidad absoluta con lo que yo he formulado con insistencia en algunos de mis trabajos (Baldellou, 1999; 2000; Baldellou, Utrilla, 1999), en mi caso circunscribiendo tales inferencias a lo que en la actualidad constituye el solar aragonés.

Circunscrita también al mismo ámbito geográfico se encuentra la teoría según la cual el neolítico avanzado y el calcolítico no son períodos cuya implantación en un territorio determinado comporte una expansión paralela del arte esquemático sobre éste. Resulta muy expresivo el hecho de que el núcleo oscense con mayor número de sepulcros megalíticos se halle carente de estaciones con esquematismos y que dicha circunstancia se repita en los parajes turolenses con yacimientos calcolíticos abundantes y con asentamientos neolíticos posteriores al 4000 aC. Además, parece que análoga coyuntura se produce en la provincia de Castellón, aunque la inseguridad y el desconcierto de algunos datos no permita una confirmación terminante. Sin embargo, parecería raro que, si esto no fuera así, a un número de yacimientos superior a los 50 -los que Gusi cita como neo-eneolíticos y calcolíticos- les correspondiera una tan exigua cantidad de esquematismos pintados, todavía más cuando una parte de ellos se distribuyen por los alrededores de focos artísticos como Gasulla y La Valltorta, pródigos en arte levantino y, en cambio, muy cicateros en cuanto a la presencia de testimonios esquemáticos: algo idéntico a lo que acaece en las citadas comarcas de la provincia de Teruel.

Esta aparente concurrencia de acontecimientos entre las tierras aragonesas y castellanenses no denota que sea posible ampliar las generalizaciones a otras zonas con arte rupestre, pues, como ya he dicho, cada una de ellas puede encerrar pecu-

liaridades diversas. Parece claro que existe un arte megalítico en vastas regiones peninsulares, el cual viene siendo estudiado durante estos últimos años por autores como Primitiva Bueno o Rodrigo de Balbín (Bueno, Balbín, 1997), así como parece asimismo probado que varias representaciones esquemáticas son atribuibles al neolítico final y al calcolítico, tanto en el mediodía español como en otras áreas valencianas (Torregrosa, Galiana, 2001, 170; Torregrosa, 2000). Ambas eventualidades no tienen por qué contradecir la particularidad de que no poseamos un arte megalítico en el grupo dolménico oscense, ni la de que topemos con serias dificultades para adscribir los esquematismos aragoneses y castellanenses a los estadios culturales antes citados.

Ahora bien, tal vez sí que cabría establecer otra última comparación utilizando el término de “territorio cardial” (Martí, Juan-Cabanilles, 1997) como elemento revelador de ciertas presencias y ausencias. En Aragón, la aparición de cerámica cardial tiene lugar única y exclusivamente en dos sectores bastante bien delimitados: las Sierras Exteriores del Prepirineo de Huesca, con un yacimiento impresionante como es la Cueva de Chaves, y, mucho más al sur, la cuenca del río Matarraña, a caballo entre las provincias de Zaragoza y de Teruel. No obstante, mientras que en el primer sector la aplicación del concepto de “territorio cardial” es idónea por tratarse de asentamientos del neolítico antiguo con una economía de producción perfectamente asentada, en el segundo no ocurre lo mismo, pues estamos ante unos registros arqueológicos en los que la alfarería decorada con conchas representa una “intrusión” en un contexto de fuerte tradición epipaleolítica, donde su presencia no rompe con las conductas económicas ancestrales. Pues bien, en el “territorio cardial” oscense proliferan las estaciones pintadas con arte esquemático, en tanto que en el Matarraña, que no permitiría su consideración como tal, éstas están prácticamente ausentes.

Tampoco a Castellón le resulta demasiado apropiada la estimación de “territorio cardial”, pues este tipo de cerámica es más bien escasa, de carácter aislado, cuando no pasa de ser un mero síntoma de “aculturación” sin consecuencias económicas (Mas Nou y Cova Fosca). Es muy posible que sea por ello que escaseen también las manifestaciones esquemáticas.

Aunque signifique salirme de los límites del enunciado de este trabajo, debo decir que el reverso de la moneda lo tendríamos al sur del río Júcar, en

el densísimo conjunto de emplazamientos enmarcados por las sierras de Aitana, Mariola y Benicadell y las costas del cabo de La Nao: "territorio cardial" por excelencia, en el que se aglomeran a partes iguales los yacimientos neolíticos y los documentos artísticos, sobre todo los de índole esquemática. Si en este entramado físico abunda más lo esquemático que lo macroesquemático y si incluso en los paralelos muebles de Cova de l'Or siguen teniendo ventaja, en riqueza y variedad, los que corresponden al primero en relación a los que atañen al segundo, me parece harto problemático seguir manteniendo que el arte macroesquemático es el paradigma rupestre capital de la expresión pictórica de las poblaciones cardiales, más aún cuando en otros ámbitos, en los que existen éstas y no existen las representaciones macroesquemáticas, serían las simplemente esquemáticas las que tendrían que jugar este papel.

Es por ello que me muestro totalmente de acuerdo con Palmira Torregrosa y França Galiana cuando reclaman para el arte esquemático la calificación de "indicador" del "territorio cardial" (página 168) tanto o más que para el arte macroesquemático, el cual sería contemporáneo del otro y perteneciente a la "misma entidad sociocultural" de las "primeras comunidades neolíticas cardiales", pero de duración mucho más limitada, ya que sería el arte esquemático el que prevalecería, ampliando "su territorio y su elenco figurativo" en épocas posteriores (pág. 169). En resumidas cuentas, piensan que el arte macroesquemático se debería entender como una variante local, de corta pervivencia y reducida difusión, del arte esquemático, que es el que se erigiría en modelo y patrón de las pinturas parietales del neolítico antiguo. En el mismo estilo habría que incluir los paralelos muebles cerámicos de cariz animalista de Cova de l'Or, los cuales se usaron anteriormente para fechar el arte levantino en un momento avanzado dentro del neolítico antiguo (Martí, Hernández, 1988) pese a que sus caracteres formales se encuentran próximos a los de los zoomorfos esquematizantes, sobre todo en lo que atañe a los cérvidos impresos e incisos del citado yacimiento.

De una u otra manera, y aun siguiendo métodos de estudio diferentes, parece que las comprobaciones empíricas con que trabajan diferentes investigadores del arte rupestre coinciden en establecer estrechas conexiones entre los grupos humanos del neolítico antiguo y los esquematismos prehistóricos. A partir de ahí, la perduración de

éstos en épocas posteriores puede depender del territorio concreto que estemos estudiando, ya que en cada uno de ellos cabe que se produzcan variaciones cronológicas y culturales y que dichas representaciones artísticas se asocien o no con otras sociedades de otros períodos más avanzados.

Abril de 2002

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1994): *El Arte Levantino o el "trasiego" cronológico de un arte prehistórico*. Pyrenae, 25. Barcelona.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (2001): *Arte Levantino en Castellón*. Millars. Espai i Història, XXIV. Castelló de la Plana.
- ANDRÉS, T. (1998): *Colectivismo funerario neoneolítico. Aproximación metodológica sobre datos de la cuenca alta y media del Ebro*. Zaragoza.
- APARICIO, J., MOROTE, J. G. (1999): *Yacimientos arqueológicos y datación del A.R.L. Cronología del Arte Rupestre Levantino*. Valencia.
- BALDELLOU, V. (1999): *Cuestiones en torno a las pinturas rupestres post-paleolíticas en Aragón*. BARA, 2. Zaragoza.
- BALDELLOU, V. (2000): *Art Rupestre a l'Aragó: noves línies d' investigació*. Cota Zero, 16. Vic.
- BALDELLOU, V., UTRILLA, P. (1999): *Arte Rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias*. Bolskan, 16. Huesca.
- BELTRÁN, A. (1967): *Las pinturas esquemáticas y abstractas del Castillo de Villafamés (Castellón)*. Caesaraugusta, 29-30. Zaragoza.
- BUENO, P., BALBÍN, R. de (1997): *Ambiente funerario en la sociedad megalítica ibérica: Arte Megalítico peninsular*. Actas do Coloquio Internacional "O Neolítico Atlántico e as orixes do Megalitismo". Santiago de Compostela.
- ESTEVE, F. (1988): *Una pintura rupestre a la Moreia de les Coves de Vinromà*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, LXIV. Castellón de la Plana.
- GONZÁLEZ, A., VIÑUELA, A. (1995): *Sant Josep y el arte rupestre de nuestros antepasados*.

- Aigualit, Revista del Centre d'Estudis Vallers, 2. La Vall d' Uixó.
- GONZÁLEZ, A. (1974): *El Complejo Rupestre del "Riu de Motllor"*. Zephyrus, XXV. Salamanca.
- GONZÁLEZ, A. (1976): *El Complejo Rupestre del Riu de Montllor, II. Los cruciformes de Forés de Dalt-Benassal (Castellón)*. Zephyrus, XXVI-XXVII. Salamanca.
- GRIMAL, A. (1992): *Consideracions tècniques pictòriques de la pintura rupestre post-paleolítica i la seva relació amb la cronologia*. Actes del IX Col.loqui Internacional d' Arqueologia de Puigcerdà (Puigcerdà, 1991). Estat de la investigació sobre el Neolític a Catalunya. Andorra.
- GUSI, F. (1982): *Prehistoria. La Valltorta*. Arte Rupestre del Levante español, 190 pp. Editorial Castells. Barcelona.
- GUSI, F. (2001): *Castellón en la Prehistoria. Memoria de los tiempos del ensueño*. SIAP. Diputación. 366 pp. Castelló de la Plana.
- GUSI, F., OLÀRIA, C. (1974): *Nuevas pinturas rupestres en Ares del Maestre (Castellón)*. Miscelánea Arqueológica. XXVI Aniversario de los Cursos Internacionales de Prehistoria y Arqueología en Ampurias. Barcelona.
- MARTÍ, B., HERNÁNDEZ, M. (1998): *El Neolítico Valenciano. Art Rupestre i cultura material*. València.
- MARTÍ, B., JUAN-CABANILLES, J. (1997): *Epipaleolíticos y neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la Península Ibérica*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología, 10. Madrid.
- MARTÍNEZ, M^a. I., OLIVER, A. (1995): *El abrigo pintado del Pou de Nosca (Albocácer, Castellón)*. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 16. SIAP. Diputación. Castelló de la Plana.
- MESADO, N. (1973): *El Eneolítico de Vilafamés*. Revista Penyalgosa, 10. Castellón de la Plana.
- OLÀRIA, C. (1980): *Aportaciones al conocimiento de los asentamientos neolíticos en la provincia de Castellón*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses, 7. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- OLÀRIA, C. (1988): *El neolítico en las comarcas castellonense*. El Neolítico en España. Madrid.
- OLÀRIA, C. (1992): *Estat de la investigació del neolític a les comarques septentrionals del País Valencià i les relacions amb Catalunya*. IX Col.loqui Internacional d' Arqueologia de Puigcerdà (Puigcerdà, 1991). Estat de la investigació sobre el Neolític a Catalunya. Andorra.
- OLÀRIA, C. (1999): *Arte, hábitat y territorio en el Mediterráneo peninsular durante el postglaciar: un modelo de interpretación en el norte del País Valenciano*. Bolskan, 16. Huesca.
- OLÀRIA, C., GUSI, F., DÍAZ, M. (1987-1988): *El asentamiento neolítico del Cingle del Mas Nou (Ares del Maestre, Castellón)*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses, 13. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- OLÀRIA, C., GUSI, F., WATSON, J. (1997): *El asentamiento Magdaleniense de Cova Matutano (Vilafamés, Castellón, España) en el contexto crono-cultural del Würm final del área mediterránea peninsular*. Col.loqui "El món mediterrani després del pleniglacial (18.000-12000 BP)" (Banyoles, 1995). Sèrie Monogràfica, 17, Centre d'Investigacions Arqueològiques. Girona.
- OLÀRIA (1988): *Cova Fosca. Un asentamiento meso-neolítico de cazadores y pastores en la serranía de l'Alt Maestrat*. Monografies de Prehistòria i Arqueologia Castellonenses, 3. SIAP. Diputación Provincial. Castelló de la Plana.
- RIPOLL, E. (1963): *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*. Barcelona.
- RODANÉS, J. M^a., RAMÓN, N. (1995): *El Neolítico antiguo en Aragón: hábitat y territorio*. Zephyrus, XLVIII. Salamanca.
- SARRIÀ, E. (1983): *Las pinturas del Barranc dels Cirerals, Ares del Maestre (Castellón de la Plana)*. Zephyrus, XXXVI. Salamanca.
- SARRIÀ, E. (1986-1987): *Las pinturas esquemáticas de la Galería de la Partició (Morella la Vella, Castellón)*. Actas del I Congreso Internacional de Arte Rupestre (Caspe, 1985). Bajo Aragón, Prehistoria, VII-VIII. Caspe.
- TORREGROSA, P. (2000): *La pintura rupestre esquemática en el Levante de la Península*

- Ibérica*. (Tesis Doctoral inédita, Universidad de Alicante).
- TORREGROSA, P., GALIANA, M^a. F. (2001): *El Arte Esquemático del Levante Peninsular: una aproximación a su dimensión temporal*. Millars, XXIV. Castellón.
- UTRILLA, P., BALDELLOU, V. (1999): *Cantos pintados neolíticos de la Cueva de Chaves (Bastarás, Huesca)*. Salduie, 2. Zaragoza.
- VIÑAS, R. (1982): *La Valltorta. Arte Rupestre del Levante español*. 190 pp. Editorial Castells. Barcelona.
- VIÑAS, R., SARRIÀ, E. (1978): *Las representaciones faunísticas del término de Ares del Maestre (Castellón de la Plana)*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses, 5. SIAP. Diputació. Castellón de la Plana.
- VIÑAS, R., SARRIÀ, E., ALONSO, A. (1983): *La Cova de Gargán, Xodos (Castelló de la Plana)*. Zephyrus, XXXVI. Salamanca.
- VIÑAS, R., SARRIÀ, E. y MONZONÍS, F. (1979): *Nuevas manifestaciones de arte rupestre en el Maestrazgo (Castellón de la Plana)*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses, 6. SIAP. Diputació. Castellón de la Plana.

