



UNIVERSITAT
JAUME·I

M I L L A R S

ESPai I HISTÒRIA

XXIV

ANY 2001

Departament d'Història, Geografia i Art

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàriques

MILLARS : Espai i Història. - T. 1 (1974). - Castelló de la Plana :
Publicacions de la Universitat Jaume I, [1974]-

v.; 24 cm

Anual

Es continuació de : Millars

Descripció basada en: n. 17 (1994)

ISSN 1132-9823.

I. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat
Jaume I

05

Director: Dr. En Carles Rabassa Vaquer.

Secretari: Dr. En Joan Feliu Franch.

Consell de redacció:

Dr. D. Manuel Chust Calero.
Dra. Dña. Carmen Corona Marzol.
Dr. D. José Escrig Barberá.
Dr. D. Juan José Ferrer Maestro.
Dr. D. Diego López Olivares.
Dr. D. Victor Mínguez Cornelles.
Dra. Dña. Rosa Monlleó Peris.
Dr. D. Enrique Montón Chiva.
Dra. Na Carme Olària Puyoles.
Dr. En Vicent Ortells Chabrera.
Dr. D. José Antonio Piqueras Arenas.
Dr. D. José Quereda Sala.
Dr. D. Wenceslao Rambla Zaragoza.
Dr. D. José Sánchez Adell.
Dr. En Vicent Sanz Rosalén.
Dr. Dña. Rosalia Torrent Esclapés.
Dr. En Javier Soriano Martí.

Consell Assessor:

Dra. Dña. Carmen Alfaro Giner (Universitat de València).
Dr. D. Manuel Ardit Lucas (Universitat de València).
Dr. En Josep María Fulbla Pericot (Universitat de Barcelona).
Dr. D. Antonio Gil Olcina (Universitat de Alicante).
Dr. N'Enric Guinot Rodríguez (Universitat de València).
Dra. Dña. Mary Nash (Universitat de Barcelona).
Dr. En Joan Vilà Valentí (Universitat de Barcelona).
Dr. D. Rafael García Mahiques (Universitat de València).

MILLARS. Espai i Història no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles publicats. Prohibida la reproducció total o parcial dels articles sense l'autorització prèvia.

Depòsit legal CS-84-96

SUMARI

ESTUDIS

Aníbal y los griegos, per <i>Pedro Barceló</i>	9
Botines e indemnizaciones, la economía romana de guerra entre Cartagena y Pidna, per <i>Juan José Ferrer Maestro</i>	25
La vía romana de Saguntum a Caesaraugusta en la comarca del Alto Palancia: estudio arqueológico, per <i>Ramón Járrega Domínguez</i>	35
La concentració industrial taulellera de la plana: factores de localització i de desenvolupament, Per <i>Joan Carles Membrado i Tena</i>	59

DOSSIER: LAS PINTURAS PREHISTÓRICAS POSTPALEOLÍTICAS AL AIRE LIBRE

Presentació, per <i>Carme Olària Puyoles</i>	83
Acerca del estudio del Arte Levantino, per <i>Alexandre Grimal i Anna Alonso Tejada</i>	87
Arte Levantino en Castellón, per <i>Anna Alonso Tejada i Alexandre Grimal</i>	111
El arte esquemático del Levante peninsular: una aproximación a su dimensión temporal, per <i>Palmira Torregrosa Giménez i María-Francia Galiana Botella</i>	153
La interpretación del arte rupestre, per <i>Ramón Viñas, Roberto Martínez i Ernesto Deciga</i>	199
Exploracions i exploradors de l'art rupestre llevantí. Uns breus apunts sobre pioners i dibuixants. per <i>Àngels Casanovas i Romeu i Jordi Rovira i Port</i>	223
Curricula	229
Abstracts	232

ESTUDIS

ANÍBAL Y LOS GRIEGOS

Pedro Barceló
Universitat Potsdam

Al formular el tema "Aníbal y los griegos" pensamos en primer lugar en la fase final de su agitada biografía. Es a partir del año 195 a.C. cuando el insigne estratega cartaginés, acorralado por sus enemigos y bajo la tremenda presión de Roma, se ve obligado a abandonar Cartago definitivamente para dirigirse al exilio. Este le llevará a recorrer gran parte de la cuenca del mediterráneo oriental. Efectivamente durante una docena de años Aníbal reside en el mundo griego-helenístico, se implica profundamente en sus avatares políticos, consigue integrarse a él, formando parte de esta civilización amenazada por los implacables apetitos territoriales de Roma. Sin embargo y como a continuación vamos a esbozar el epílogo griego en la vida de Aníbal sólo es comprensible si lo enlazamos con sus anteriores fases no menos impregnadas del mismo espíritu.

Pasemos inicialmente a observar detenidamente los pasos de Aníbal desde el momento que huye apresuradamente de Cartago. Al cabo de un largo viaje en barco pleno de peripecias, llega a Éfeso haciendo escala previamente en Tiro (metrópoli fundadora de Cádiz y Cartago), donde fue bien acogido, así como en Antioquía. En Éfeso se reúne con el rey Antíoco III (otoño del año 195 a.C.), descendiente directo de Seleuco, legendario general de Alejandro Magno, fundador de la dinastía seléucida, cuyo dominio territorial se extiende sobre Siria y gran parte del Asia Menor. Con seguridad, el monarca seléucida se alegra de recibir en su corte al famoso rival de los romanos; esperaba obtener de él información de primera mano sobre la situación política en el Mediterráneo occidental. Apenas puede disimular el gran interés que tiene por hacerse una idea del potencial político y militar romano.¹ Antíoco III mantiene desde hace tiempo relaciones tensas con Roma. Recientemente, los romanos, en la conferencia de Lisimaquia, le habían conminado a renunciar a sus derechos de soberanía sobre unas ciudades conquistadas por el monarca seléucida, que habían estado anteriormente en poder de los Antigonidas, respectivamente de los Tolomeos. Antíoco III considera la manera de proceder de Roma como una intromisión injustificada que no tiene porqué tolerar. Es fácil imaginarse cómo Aníbal intenta cimentar su actitud crítica hacia Roma: moviliza todo su poder de persuasión para convencer al rey seléucida sobre la necesidad de actuar

1. Sobre la estancia de Aníbal en la corte del rey Antíoco III, véase LANCEL, S. *Hannibal*. Eine Biographie, Düsseldorf-Zürich 1998, 318-338.

preventivamente respecto a Roma para disuadirla de cualquier actividad imperialista en el Mediterráneo oriental.

Aníbal ve la oportunidad de abogar por un nuevo ataque contra Italia que obligue de una vez por todas a los romanos a retirarse a su propio territorio. En este sentido, presenta a su anfitrión un proyecto de guerra, esto es por lo menos lo que asegura Tito Livio, según el cual, el rey seléucida concedería a Aníbal los recursos necesarios para que al frente de una armada se dirigiera hacia Cartago, con la misión de fomentar la guerra en la retaguardia de Roma.² Entre tanto, Antíoco debería ocuparse de iniciar las hostilidades en Grecia y de estar preparado para invadir Italia en el momento más oportuno.

Este plan llega a conocerse en Cartago, donde los enemigos del partido bárquida se apresuran a sacar provecho de la situación. Convencen a las autoridades cartaginesas de que manden una delegación a Roma con el objetivo de desvelar los proyectos de Aníbal y de su socio, el rey Antíoco III. De esta forma quieren ganarse la confianza de los romanos. Esperan obtener como compensación apoyo contra las pretensiones de Massinisa, que no cesa en presentar exigencias territoriales inaceptables para Cartago y que sigue contando con la benevolencia de Roma.³

Los romanos reaccionan ante tales noticias despachando dos misiones diplomáticas. Una, a la que pertenecía Publio Cornelio Escipión, se dirige a Cartago con el fin de recabar informaciones más detalladas así como para intimidar a los miembros del partido bárquida con su presencia y exhortarlos a que se distancien de los planes de Aníbal.⁴

Los otros emisarios romanos se desplazan a la corte del rey seléucida, Antíoco III. Cuando llegan los embajadores romanos, éste no se halla en Éfeso, sino en Pisidia, donde lleva a cabo una campaña militar. Sin embargo, los romanos encuentran en Éfeso a otro interlocutor no menos interesante: Aníbal.⁵ La delegación romana utiliza el encuentro para sembrar la discordia entre Aníbal y Antíoco III, lo que consigue en parte. A causa de esto la situación de Aníbal en la corte de Antíoco III se está haciendo cada vez más complicada.⁶ Si las dos grandes potencias consiguen estipular un acuerdo, esto significaría para Aníbal el inminente peligro de ser sacrificado ante el altar del entendimiento romano-seléucida. El fugitivo cartaginés se mueve en un terreno pantanoso, debe andar con cuidado y extremar la precaución. El acreditado estratega se halla de pronto en el centro de un ovillo de intrigas difícil de deshacer. Por suerte para él, la delegación romana no logra colmar sus objetivos y tiene que regresar a Roma, dejando el contencioso sin resolver.

2. Véase LIVIO XXXIV 61,1.

3. LIVIO XXXIV 61, 16.

4. HOLLEAUX, M., *Rome, la Grèce et les monarchies hellénistiques*, Paris 1927, 184 ss.

5. LIVIO XXXV 14, 2-3.

6. POLIBIO III 11, 2.

Al fracasar el último intento de llegar a un acercamiento de posiciones, la guerra entre el reino seléucida y Roma es un hecho inevitable. Aníbal se encargará, según su plan, de incitar a la rebelión contra el dominio romano en el norte de África. Acompañado de una pequeña flota, zarpa primeramente hacia Cirene. Desde allí quiere informarse de la situación política de Cartago. No tarda en percatarse de que en el seno de la ciudadanía púnica los ánimos están divididos, ya que los enemigos de los Bárquidas demuestran interés en llegar a un acuerdo con Roma y no quieren arriesgarse a una guerra que a su parecer tiene pocas posibilidades de éxito.

Pese a la indecisión reinante dentro de las clases dirigentes, Aníbal no pierde la esperanza de que se presente otra oportunidad más propicia para cambiar el panorama político de Cartago. Tanto más cuanto la respuesta que obtiene a una consulta del mítico oráculo libio de Amón, que ya fue visitado por Alejandro Magno antes de su batalla decisiva contra el imperio persa, le había sido favorable; lo que le da ánimo para seguir porfiando. Como por el momento no tenía nada que hacer en el norte de África, regresa a Asia para participar al lado de Antíoco III en las inminentes campañas contra Roma (192 a.C.).

Sin embargo, los próximos sucesos se desarrollan de manera muy diferente a los deseos de Aníbal. La largamente planeada invasión de Grecia está siendo puesta en práctica por un Antíoco III poco entusiasmado en el menester. A falta de una concepción política y estratégica clara, el ejército expedicionario, absolutamente insuficiente y mal preparado, se dispersa en numerosas acciones inconexas que no logran el éxito deseado.⁷ El gran proyecto diseñado por Aníbal de acosar a su rival desde el norte de África, mientras Antíoco III desde Epiro controla el territorio griego y amenaza simultáneamente el sur de Italia, quedará muy lejos de poder ser realizado. Pese a eso, tales planes no pasan desapercibidos, y la opinión pública griega, que toma partido fervoso por tan sugestivos proyectos, registra la beligerancia de Aníbal contra Roma con simpatía y benevolencia. Un ejemplo de ello es la profecía de Boupalos, según la cual, el airado Zeus acabaría con la dominación romana. Flegón de Tralles⁸ cuenta cómo el hiparca Boupalos, varias veces herido en las Termópilas, se pone en camino hacia el campamento romano para comunicarles el mensaje divino y conminarlos a desistir de su empeño de hacer la guerra en suelo griego.

La expedición de Antíoco III a través de Grecia, mal dirigida y peor llevada a cabo desde su comienzo, fracasa estrepitosamente. Las tropas seléucidas son derrotadas en las Termópilas por las legiones del cónsul Manlio Acilio Glabrio (191 a.C.). Como consecuencia del grave descalabro tienen que abandonar Grecia y retirarse al Asia Menor. Una sola batalla había bastado para expulsar a Antíoco III de Europa y frustrar sus sueños de grandeza. Los romanos, por su parte, desisten en perseguir al enemigo;

7. LANCEL, S., *Hannibal*, 328 ss.

8. FGrHist 257 F 36 III

y así Antíoco III gana un tiempo precioso que le permite preparar la defensa en Asia Menor ante el inminente avance romano.

Aníbal no participa activamente en la campaña de Grecia. Es enviado a Fenicia con la misión de requerir una flota para la protección de Asia Menor. Antes de llegar a Side se produce un combate entre la armada seléuquida y la rodia, que ganan los rodios, aliados con los romanos.⁹ Desde luego Rodas no era cualquier enemigo. Hacia tiempo que la dinámica ciudad desempeñaba un importante papel en el Mediterráneo oriental. Su comercio era el más activo del mundo helenístico. Sólo los ingresos anuales en derechos portuarios superaban el millón de dracmas. Dado que esta cifra constituía cerca del dos por ciento del valor de las mercancías que pasaban anualmente por el puerto de Rodas, su importe global estaría en el orden de unos cincuenta millones de dracmas, es decir 8.300 talentos de plata,¹⁰ lo que nos da una idea aproximada de los recursos y el poderío de la ciudad, comparable a Cartago en sus mejores tiempos.

Resulta incomprensible el hecho de que Antíoco III encargue a Aníbal la dirección de una operación marítima, en lugar de conferirle un importante mando al experimentado estratega, o, por lo menos, incorporarlo a su estado mayor como asesor en la decisiva batalla terrestre de Magnesia, en la que el ejército romano pisará por primera vez el suelo asiático (189 a.C.).

Durante el transcurso del conflicto romano-seléuquida, Cartago, estado vasallo de Roma, no permanece con los brazos cruzados. Cumpliendo fielmente los preceptos de la alianza contraída con Roma a través del tratado del año 201 a.C. Cartago pone seis barcos a disposición del almirante romano Cayo Livio Salinator. Además, los cartaginenses suministran a las tropas romanas cereales. También se ofrecen, a pagar de una vez, las cantidades que adeudan en concepto de reparaciones de guerra. Teniendo en cuenta de que se trataba de una exorbitante suma, cabe pensar que las reformas fiscales puestas en vigor en Cartago durante el periodo del gobierno de Aníbal (196 a.C.) habían surtido efecto y conseguido además sanear rápida y eficazmente la finanzas del estado cartaginés. Sin embargo, los romanos rechazan esta oferta de liquidación de los plazos pendientes. Parece ser que con ello querían seguir haciendo recordar a los cartagineses lo dependientes que eran de Roma.

Tras el triunfo de las legiones romanas sobre el ejército seléuquida en Magnesia, ratificado posteriormente por el tratado de paz de Apameia (188 a.C.), el general romano Lucio Cornelio Escipión exige de Antíoco la entrega de Aníbal. Pero el monarca seléuquida no se muestra dispuesto a cumplir el requerimiento que hubiera supuesto traicionar a su antiguo aliado. Al percatarse que no puede mantenerlo más tiempo en su corte, le facilita la huida.

9. LIVIO XXXVI 23, 2.

10. POLIBIO XXX 31.

Unos cinco años después de salir apresuradamente de Cartago, se reanuda la odisea de Aníbal. El legendario enemigo de Roma vuelve a convertirse en fugitivo. El número de lugares en los que aún podía exiliarse había disminuído considerablemente merced a los progresos de la expansión romana en el Mediterráneo oriental. ¿Qué ciudad, qué gobernante iba a osar entrar en conflicto con los romanos concediéndole a él el derecho de hospitalidad?

En el puerto de Side, en Asia Menor, Aníbal zarpa en un barco que le llevará hasta Creta, donde se detiene en la ciudad de Gortyn (verano 189 a.C.). De su estancia allí nos enteramos a través del famoso episodio sobre el oro de Aníbal. Cornelio Nepote nos ha legado la siguiente crónica de los eventos: "Él (Aníbal) llenó varias ánforas de plomo pero cubrió el borde con una fina capa de oro. En presencia de las autoridades cretenses las llevó al templo de Artemisa, e hizo como si le encomendara su fortuna en fe y fidelidad. Después de haberles engañado de esta forma, llenó estatuas de bronce, que había traído consigo a la isla, y las dejó en el antepatio de la casa donde habitaba como si no tuvieran ningún valor."¹¹

Dado el fuerte componente anecdótico de la narración, que oscila entre la leyenda y la realidad, es bastante problemático pretender indagar su fondo de veracidad. Además, el episodio aparece impregnado de lugares comunes: los astutos cretenses, quienes tenían fama de rapacidad, y el prototipo del hombre púnico, ávido de riquezas, son los ingredientes de una trama cuyo mensaje histórico, si es que lo tiene, es imposible descifrar.

En cualquier caso, Aníbal no permanece mucho tiempo en Creta, ya que la presencia romana en la región aumenta constantemente y esto le hace sentirse amenazado. Antes de finalizar el año 189 a.C., se pone en camino hacia Armenia.¹² El lejano país situado entre el Caúcaso y Mesopotamia había conseguido, bajo el reinado de Artaxias, independizarse del imperio seléucida. Es posible que Aníbal hubiera trabado amistad con el monarca armenio a través de una común estancia en la corte de Antíoco III. Al llegar a Armenia, Artaxias le encarga la superintendencia de las obras públicas del reino, lo que implica la construcción de la nueva ciudad residencial Artaxata. El proyecto se materializa siguiendo los bocetos de Aníbal, que es quien diseña los planes del nuevo centro de la monarquía armenia. Sin embargo, esta novedosa faceta en la vida del renombrado cartaginés (quien a sus méritos de estrategia y estadista suma ahora el de técnico en urbanismo) no durará mucho. Sobresaltado por el aumento de la influencia romana en Asia Menor, Aníbal decide abandonar el país y buscar un refugio más adecuado, capaz de proporcionarle mayor protección contra el hostigamiento de Roma.

11. CORNELIO NEPOTE, *Aníbal* 9.

12. ESTRABÓN XI 14, 6; PLUTARCO, *Vida de Luculo* 31, 4-5.

Este lo encuentra en Bitinia, rica y apacible región lindante con el Mediterráneo y el Mar Negro, cuyo soberano Prusias estaba enemistado con los romanos a causa de su conflicto permanente con el mejor amigo de Roma en Asia Menor, el rey de Pérgamo. Tan pronto como llega allí, Aníbal se verá envuelto en los conflictos entre Bitinia y Pérgamo, y de nuevo, vuelve a ser requerido su talento de experto militar. Como ya hizo en Armenia, también en Bitinia, siguiendo una orden del rey Prusias, Aníbal esbozará los planos de la ciudad de Prusa (Bursa) convertida en la nueva residencia real (184 a.C.).¹³

El último episodio de la vida de Aníbal comienza en el momento en que aparece el emisario romano Tito Quintio Flaminio en la corte del rey Prusias de Bitinia (183 a.C.). Había llegado allí como árbitro, para mediar en el secular conflicto entre Pérgamo y Bitinia, pero pronto la cuestión sobre el futuro de Aníbal, residente en Bitinia, llegará a acaparar la atención del representante de Roma que no dejará escapar esta ocasión para ajustar las cuentas con el fugitivo cartaginés. Sobre los hechos que a continuación suceden, nos han llegado varias versiones. Según la interpretación que se les quiera dar, la responsabilidad de la muerte de Aníbal recae en el rey Prusias de Bitinia o en el embajador romano Tito Quintio Flaminio.¹⁴

Como hemos podido observar, esta última y dramática fase de la vida del ilustre cartaginés aparece intimamente ligada a todo lo que sucede en el mundo griego.¹⁵ Aníbal se desenvuelve en él como si estuviera en casa propia, actúa en nombre de estados griegos y siempre parece haber gozado de vastas simpatías en la opinión pública helena. No son pocos los griegos que ven en Aníbal un dique de contención contra las imperiosas pretensiones de Roma, la cual aspira en convertirse en el árbitro de todo el mundo mediterráneo.

Esta última fase de la biografía de Aníbal lejos de ser la primera toma de contacto entre el estratega púnico y el mundo helenístico es más bien la culminación lógica de un proceso cuyos inicios hay que buscarlos en su juventud. Aníbal crece en Cartago, una dinámica ciudad en plena fase de helenización. La predominancia de las influencias culturales griegas es enorme. Una muestra de ello la obtenemos al observar la educación que recibe el joven noble cartaginés. Sosilo de Esparta, un acreditado historiador es su principal maestro. Le imparte enseñanzas en lengua griega que Aníbal llegará a dominar perfectamente. Su formación se desarrolla entre el campamento de su padre Amílcar y la república de las letras griegas. No es por tanto extraño que cuando Aníbal se lance a desafiar a Roma le siga un

13. PLINIO, *Historia natural* V 148.

14. LIVIO XXXIX 51, 9.

15. La llamada "carta de Aníbal a los atenienses" es de interés en este contexto ya que no faltan las interpretaciones que consideran su texto como una expresión de la conmoción que produce la muerte de Aníbal en la opinión pública griega. Véase BRIZZI, G., *Annibale. Strategia e immagine*, Perugia 1984, 101.

núcleo de intelectuales griegos adictos a su causa. Para valorar debidamente el peso específico del mundo político y cultural griego en las concepciones de Aníbal debemos remontarnos al momento cuando se origina la gran crisis a raíz de la conquista de Sagunto (primeros meses del año 218 a.C.).¹⁶

En medio de la agitada situación reinante, en la que la declaración de guerra por parte de Roma puede acontecer en cualquier instante, Aníbal toma una determinación irreversible. La iniciativa de retar al temible adversario partirá de él y de nadie más que él. Inmediatamente hace fletar una embarcación con la que, a pesar de las adversidades de la estación, pues estamos en pleno invierno, se traslada a la atlántica ciudad de Cádiz. El viaje sólo dura unos pocos días; los indispensables para reponer provisiones y hacer escala en algún puerto del trayecto. Urgía llegar cuanto antes a la meta prevista.

Será allí, semanas antes de ponerse al frente de su ejército en la mediterránea Cartagena para emprender el camino hacia Italia, donde se iniciará el conflicto bélico de mayor envergadura visto hasta entonces. El escenario escogido es el santuario de Melqart. A este famosísimo templo de indiscutible prestigio acude Aníbal para obtener la aprobación divina a sus ambiciosos planes.¹⁷ Pero su visita al santuario gaditano encierra un significado mucho más complejo. El dios fenicio-cartaginés Melqart estaba desde hacía mucho tiempo equiparado a la deidad griega Herakles (Hércules).¹⁸ Al rendir homenaje a Melqart/Herakles, que gozaba de amplia aceptación y popularidad en el mundo fenicio-griego, Aníbal se aseguraba las simpatías de sus venerantes. Sabemos que el recinto sacro del Melqart gaditano estaba adornado por una estatua dedicada a Alejandro Magno, emblemático símbolo de la unidad cultural del mundo griego, y personalización de la exitosa conclusión de empresas audaces. Lo que a primera vista parece un mero acto de devoción religiosa se revela como un llamamiento a la solidaridad que alude a medio mundo mediterráneo. Esta hábil maniobra, con seguridad debidamente premeditada y luego divulgada por doquier, está revestida de una connotación política considerable. Poco antes de estallar las hostilidades, Aníbal se estiliza como campeón de la civilización fenicio-griega y aliado natural de los múltiples pueblos pertenecientes a ella, fortaleciendo con la exaltación de la deidad común los lazos existentes. Al mismo tiempo, la visita al santuario gaditano encierra un mensaje y una propuesta de adhesión dirigida a todos aquellos que estaban enemistados con Roma. En este sentido, la llamada segunda guerra púnica comienza en Cádiz.

16. BARCELÓ, P., "Rom und Hispanien vor Ausbruch des 2. Punischen Krieges", en: *Hermes* 124 (1996) 45 ss.

17. LIVIO XXI 21, 9.

18. HUSS, W., "Hannibal und die Religion", en: *Studia Phoenicia* IV 1986, 229; LÓPEZ CASTRO, J. L., *Hispania Poena. Los fenicios en la Hispania romana*, Barcelona 1995, 29-31.

La ofensiva ideológica precede a la militar. Al utilizar motivos religiosos e insertarlos en su dispositivo propagandístico, Aníbal obra como ya antaño lo hicieran una serie de célebres predecesores. Del mismo modo también había actuado Alejandro Magno al desafiar al imperio persa. De una edad comparable a la de Aníbal, Alejandro, siguiendo los pasos de Herakles e imitando al mítico Aquiles, después de ofrendar un sacrificio en Aulis, se lanzó a la aventura de la conquista del oriente.¹⁹ Al igual que Alejandro, quien había redimido a los griegos del Asia Menor de la dominación persa, Aníbal, provisto del bagaje ideológico de su legendario antecesor, incita a los griegos de occidente a liberarse del yugo romano. Aprovechándose de la leyenda de Gerión, Aníbal transmite un mensaje inequívoco a sus contemporáneos. Según ese popular mito, el enérgico Hércules, después de perseguir al gigantesco Gerión hasta los confines del mundo, le vence, se apodera del ganado robado y lo traslada recorriendo Hispania y Galia hasta Italia, donde ajusticiará al ladrón Caco.

En la mente de este joven estratega cartaginés, de apenas 28 años, se fragua un proyecto temerario. Se trata nada menos que de convocar una movilización global contra Roma, y es justamente en la lejana y antigua ciudad de Cádiz donde se pone por primera vez de manifiesto. Allí se diseñan las líneas maestras de actuación de un conflicto armado cuyo desenlace marcará la pauta de la nueva orientación política del mundo mediterráneo.

El pronunciamiento a favor de Herakles/Melqart es el signo más destacado de la campaña ideológica que orquesta Aníbal contra Roma. Será un senador romano, miembro de una de las más prestigiosas familias patricias de la ciudad, el que acometerá la tarea de contrarrestar la ofensiva ideológica cartaginesa. Quinto Fabio Pictor esboza el primer tratado de historia contemporánea escrito por un autor romano, pues esta materia hasta entonces era privativa de la erudición griega, y en la misma relata el conflicto de Aníbal con Roma utilizando el idioma griego para publicar su obra, que impregna de argumentos justificatorios de la actuación romana. No escribe en latín porque a los propios compatriotas no hace falta convencerles, son las élites dirigentes del mundo griego occidental (hay ciudades helenas en Hispania, Galia, Sicilia, Italia y África) a las que apela Quinto Fabio Pictor, pues parece ser que muchas de ellas acogieron con buenos ojos el mensaje de Aníbal.²⁰ La reacción romana evidencia a Aníbal como hábil experto en el arte de la diplomacia y captación de voluntades. Los dardos que lanzó por primera vez en la milenaria ciudad fenicia de Cádiz dieron en el centro de la diana.

19. HUTTNER, U., "Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum", en: *Historia-Einzelschriften* 112, Stuttgart 1997, 86-123.

20. Véase BUNG, P., FABIO PICTOR, Q. *Der erste römische Annalist*, Colonia 1950.

Desde que pisaran el territorio hispano, los Bárquidas tuvieron buen cuidado de legitimar sus pasos.²¹ Sus realizaciones quedan plasmadas en una serie de monedas acuñadas en el sur de Hispania, especialmente en las cecas de Cádiz y Cartagena, durante las décadas de los años 30, 20 y 10 del III siglo a. C. Se trata del principal testimonio contemporáneo disponible. El análisis de su contenido nos permite evaluar los mensajes que las monedas transmiten. Casi la totalidad del material numismático muestra la efigie de una figura masculina y en sus reversos aparecen símbolos típicos de las emisiones púnicas, tales como palmera, caballo parado, elefante, o proas de barco. Respecto a la valoración de la iconografía se discutió largamente si los rostros nos muestran retratos de los Bárquidas o mas bien deidades como sugieren los atributos que les rodean: piel de león, bastón hercúleo, etc. A mi parecer, aunque todo apunta a ver en las figuras de las monedas bárquidas representaciones de dioses del panteón púnico-griego, entre los que sobresale Melqart/Herakles, la distinción entre personajes divinos o humanos es secundaria. Fuera del hecho de que la Antigüedad desconoce la distancia abismal que separa la esfera divina de la humana, no es nada descabellado suponer que al acuñar monedas siguiendo el patrón helenístico, los Bárquidas invitaban a la ambigüedad. Ateniéndonos a esta línea de interpretación es fácil descifrar la línea de gobierno que las monedas proclaman. Los Bárquidas, al igual que Herakles, al frente del estado hispano-cartaginés resaltan su capacidad resolutive equiparándose con la deidad que lo simbolizaba.²² La conquista de Hispania es definida por sus protagonistas como epopeya hercúlea. La voluntad de conservar los logros alcanzados y defenderlos contra cualquier impugnación con energía y tenacidad es el programa iconográfico que las diferentes emisiones transmiten a sus usuarios. El culto de Melqart/Hércules, canalizado por la propaganda púnica como símbolo de la victoria, constituirá el arma ideológica más expresiva y eficaz del imperialismo bárquida.²³

Como la mayoría de los más excepcionales figuras del mundo helenístico también Aníbal establece una relación especial con un dios concreto o un determinado grupo de dioses cuya invocación permite subrayar los más característicos rasgos de su personalidad y actuación pública. El acercarse a una determinada deidad propiciaba poner en marcha un complejo proceso de intercambios, iniciaba una serie de apropiaciones, equiparaciones o identificaciones mutuas. Poderes divinos adornaban a los

21. BARCELÓ, P., "Beobachtungen zur Entstehung der barkidischen Herrschaft in Hispanien", en: *Studia Phoenicia X* 1989, 167 ss.

22. VIVES ESCUDERO, A., *La moneda hispánica*, Madrid 1926, láms. IX-X, LXXIV-LXXVII, LXXXI-LXXXIII; PICARD, C., G. CH., *Hercule et Melkart, Hommages à Jean Bayet*, Bruselas 1964, 568-578; GROTANELLI, C., "Santuari e divinità delle colonie d'Occidente", en: *La religione fenicia. "Matrici orientali e sviluppi occidentali"*, en: *Atti d. Colloquio die Roma 1979*, Roma 1981, 109-133; BONNET, C., "Le dieu Melqart en Phénicie et dans le bassin méditerranéen: culte national et officiel", en: *Studia Phoenicia III* 1983, 195-207.

23. LÓPEZ CASTRO, J. L., *Hispania Poena*, 82.

humanos que se relacionaban con sus depositarios. Por otra parte el escenificar hechos inéditos nobilitaban a la deidad que los patrocinaba.

Este era el caso concreto del plan de campaña de Aníbal: llevar por vía terrestre un ejército desde Hispania a Italia para decidir la guerra allí, era algo parecido a escenificar una gesta hercúlea, plena de audacia y riesgo. La magnitud del empeño hacía recordar la marcha de Alejandro Magno hacia oriente realizada igualmente sobre una enorme masa territorial, girando en torno a un aguerrido ejército guiado por un carismático general dispuesto a todo.

La pretensión de querer librar la guerra en terreno enemigo era, ante todo, y debido a las peculiaridades geopolíticas, un planteamiento brillante. Si a ello se sumaba el factor sorpresa, el descabellado intento podía convertirse en una exitosa realidad. De una manera similar debía pensar Aníbal al concebir su extraordinario proyecto. La victoria cartaginesa dependía ante todo de la concienzuda puesta en práctica de las previsiones estratégicas. Nada debía fallar, todo tenía que funcionar a la perfección. El requisito imprescindible lo formaba una esmerada preparación que no dejara nada a la improvisación y tuviera de antemano en cuenta posibles reveses para subsanarlos rápidamente en cuanto éstos acontecieran. Antes que nada urgía poner en funcionamiento un complejo aparato logístico capaz de transportar, alimentar y proporcionar vía libre al ejército en su marcha por Hispania, Galia e Italia. Mensajeros cartagineses se apresuran en concertar tratados de amistad con los pueblos que habitaban a lo largo de la ruta prevista. Unidades especiales de ingeniería militar se encargan de facilitar el acceso al ejército en regiones o parajes inhóspitos. Un cuerpo de intendencia enviado con antelación se preocupa de establecer vías de suministro, erige almacenes para deponer víveres, armas, forraje y pertrechos en los puntos neurálgicos del trayecto. Embajadores púnicos se ocupan de atraerse a los pueblos celtas de la cuenca norte del Po, tradicionales enemigos de Roma, hacia la causa de Aníbal.

Iniciativas de este tipo adquieren durante los primeros meses del año 218 a.C. carta de naturaleza. Desde su cuartel general de Cartagena, Aníbal las inspira y coordina imprimiéndoles su inconfundible sello personal. A la movilización logística y diplomática se le va a añadir ahora un fuerte componente propagandístico. Ha llegado el momento en que Aníbal, en medio de los preparativos de la guerra, se dirige a Cádiz al santuario de Melqart para hacerla estallar en medio mundo mediterráneo. Al implorar la ayuda del dios fenicio-griego Melqart-Herakles, Aníbal formulaba una propuesta de alianza a todos los enemigos de Roma sirviéndose del manto protector de esta deidad invocada como vínculo y punto de referencia ideológico común. Emulando los trabajos de Hércules y compárandose a Alejandro Magno, Aníbal ensalza su proyecto de guerra y lo eleva a la altura de una gesta dotada de la aprobación divina y planteada como desquite contra la altanera Roma. Durante toda su campaña, Aníbal siempre llevará una estatuilla

de Hércules que ya perteneció a Alejandro Magno, ganándose con ello la simpatía del mundo griego que no tardará en prestarle apoyo (Macedonia, Siracusa, Tarento). Arropado de una elocuente orquestación ideológica, Aníbal asume desafiar a Roma. Actúa en nombre propio, como representante de Cartago, así como valedor de todos aquellos que tenían cuentas pendientes con Roma. Son de manera especial estos últimos a quienes Aníbal exhorta a cerrar filas para equilibrar conjuntamente la balanza geopolítica en el Mediterráneo occidental que en su opinión estaba excesivamente inclinada a favor de Roma.

Al prestar sus votos en el templo del Melqart gaditano, Aníbal pone ostensiblemente su expedición bajo el manto protector de una deidad altamente popular. En el transcurso de la empresa y en la medida que se sucederán sonadas victorias, este vínculo divino, es decir la convicción de servir a una causa justa, plenamente avalada por la voluntad de los dioses, se irá acentuando más. Sirva como prueba de ello, la ejecución de plegarias por parte del ejército de Aníbal antes de la batalla de Cannas, en las cuales, los cartagineses dan gracias por anticipado a los dioses que habían logrado traer a las legiones romanas a un terreno desfavorable para ellas.²⁴ Otro ejemplo lo tenemos atestiguado en el texto del tratado estipulado entre Aníbal y Filipo V de Macedonia, documento oficial, que nos revela la concepción ideológico-religiosa de la empresa de Aníbal: hombres y dioses contraen una alianza, se asocian y se apoyan mutuamente para vencer a su temible adversario.²⁵

Aníbal quiere agobiar a su enemigo en todos los terrenos para impedir que éste pueda ejercer la iniciativa de la guerra. En el centro de esta estrategia se inserta la búsqueda de nuevos aliados fuera de Italia para estrechar el cerco de Roma y obligarla a batirse en más frentes.

Uno de los potenciales enemigos de Roma, posiblemente el más poderoso de todos, es Filipo V de Macedonia. Hacía tiempo que estaba enojado con los romanos porque éstos no desperdiciaban ninguna ocasión de intervenir en la región ilírica-dalmantina. Filipo V valora negativamente esta actitud que considera como una intromisión en la tradicional zona de influencia de la monarquía macedónica. Es por eso que, en el cénit de los éxitos cartagineses en Italia, se llega a la conclusión de un tratado de amistad y cooperación entre Aníbal y el rey de Macedonia, ratificado por los miembros del consejo de Cartago presentes en la ceremonia de juramento en el campamento cartaginés de Capua. La cláusula más importante del acuerdo es la promesa de apoyo mutuo en la guerra contra Roma. Mediante esta nueva alianza, un gran estado territorial griego del Mediterráneo oriental entra a formar parte de la coalición antirromana que Aníbal siempre había anhelado confeccionar. Al mismo tiempo se cumplen las aspiracio-

24. POLIBIO III 111, 3.10.

25. POLIBIO VII 9.

nes cartaginesas de abrir un nuevo frente contra Roma en la ribera adriática que sirva para fraccionar el potencial militar romano. Aunque Filipo V no ejerce una beligerancia activa, la hostilidad de Macedonia obligará a Roma a distraer fuerzas que bien hubieran podido ser empleadas directamente contra Aníbal o en Hispania o contra Cartago.

A través de Polibio (VII 9) nos enteramos del contenido del tratado cuyos párrafos nos dan cuenta de la siguiente situación: "Los cartagineses serán enemigos de los que hagan al guerra al rey Filipo, a excepción de los reyes, las ciudades y los linajes con los cuales tengamos juramento de amistad. Vosotros, los macedonios, seréis también aliados en esta guerra contra los romanos, hasta que los dioses nos cedan a todos la victoria. Nos ayudaréis como convenga, en la forma que acordemos. Y si los dioses hacen que esta guerra que hacemos todos contra Roma y sus aliados la acabemos con buen éxito y ellos buscan nuestra amistad, accederemos, pero de manera que esta amistad valga también para vosotros, y así no les sea nunca lícito declararos la guerra, ni dominar Corcira, ni Apolonia, ni Epidauro, ni Faros, ni Dimale, ni Partino, ni Atintania. Restituirán a Demetrio de Faros sus amigos que ahora se encuentran en poder de los romanos. Y si éstos os declaran la guerra, o nos la declaran a nosotros, nos ayudaremos mutuamente, según precisemos unos y otros. Y también si la declaran a terceros, a excepción de aquellos reyes, ciudades o linajes con los cuales tengamos juramento de amistad. Y si nos parece necesario añadir o suprimir algo de este juramento, lo suprimiremos o añadiremos, según parezca bien a las dos partes."

El acuerdo estipulado entre Cartago y Filipo V de Macedonia en el momento de máximo apogeo de las armas cartaginesas (215 a.C.) es el único documento contemporáneo del que tenemos constancia que nos permite sacar conclusiones sobre las metas políticas de Aníbal.²⁶ Como el texto del tratado demuestra, Aníbal no pretende borrar a Roma del mapa político, ni siquiera parece querer romper su hegemonía sobre una parte del territorio itálico. Tampoco se opone a la evidente existencia de un poderoso estado romano. Lo que Aníbal sí quiere evitar a toda costa es la preponderancia romana sobre el Mediterráneo occidental de la que tan mal sabor de boca tenían los cartagineses, al recordar por ejemplo la incautación de Sicilia y el rapto de Cerdeña. Los planteamientos de Aníbal no se orientan a generar un todopoderoso imperio cartaginés que anulara la existencia política de sus rivales. En la propuesta de Aníbal salta a relucir la idea de un sistema de soberanía compartida entre estados más o menos comparables. Observamos un intento de adaptación del sistema político helenístico que desde hace un siglo impera en los países de la cuenca del Mediterráneo oriental. Las monarquías recortadas de la extensa y por ello ingobernable

26. Referente a las diversas apreciaciones que suscita la discusión del tratado estipulado entre Aníbal y Filipo V de Macedonia, véase SEIBERT, J. *Forschungen zu Hannibal*, Darmstadt 1993, 158-162.

masa del imperio de Alejandro Magno (Macedonia, Siria, Egipto) se contrastan entre sí e impiden la formación de un estado hegemónico que las pueda subyugar.

Tal y como apreciamos, las concepciones políticas de Aníbal, impregnadas de pragmatismo, distan mucho de estar enturbiadas por el embriagador efecto de sus recientes triunfos. Su nota predominante, la constituye una visión clara del futuro, así como un análisis realista de los propios recursos y de los del enemigo.

Si bien la alianza entre Cartago y Macedonia incrementa notablemente el prestigio de Aníbal en el mundo griego, mucho más espectacular aún es el giro que se produce en Siracusa, la secular enemiga de Cartago, al pasarse al bando de Aníbal. En verano del año 215 a.C. fallece Hierón de Siracusa, quien desde comienzos de la primera guerra púnica (264 a.C.) había abrazado la causa de Roma, permaneciendo fiel a ella durante el transcurso de su largo reinado. A raíz de las luchas internas que estallan para rellenar el vacío de poder ocasionado por la desaparición del longevo monarca, Jerónimo logra ocupar el trono siracusano. El nuevo rey de Siracusa no esconde su simpatía por Aníbal. Éste, siempre bien informado de lo que sucede en Siracusa manda a la metrópoli griega de Sicilia a dos próceres siracusanos que sirven en su ejército, los cuales están en posesión de la ciudadanía cartaginesa para intensificar las negociaciones en favor de una alianza antirromana y procurar atraerse a los enemigos de Roma hacia la causa de Cartago. Al cabo de una serie de convulsiones internas y peleas ciudadanas, en cuyo transcurso cae el joven rey (verano del año 214 a.C.), Hipócrates y Epicides, los agentes de Aníbal, logran adquirir una influencia decisiva y merced a ella movilizan el potencial militar siracusano contra Roma.²⁷

Sicilia, la plataforma natural del desembarco romano en el litoral africano, queda seriamente amenazada por la defección de Siracusa. Además, la ciudad puede brindar a la flota púnica el disfrute de un excelente puerto-escala, valiosísimo baluarte de apoyo para las operaciones del ejército de Aníbal concentrado por aquel entonces en la Italia meridional. Sin demora alguna, Roma se apresura en estacionar nuevas legiones en Sicilia y redobla los esfuerzos para acotar las consecuencias negativas que conlleva la pérdida de una ciudad estratégicamente tan importante. Nace un nuevo frente y Roma se ve obligada a recuperar Siracusa para conservar el control de la isla, tan vital por la cantidad de cereales que suministra a Italia.²⁸

Las alianzas con Macedonia y Siracusa, también Tarento la gran metrópoli de la Magna Grecia se sumará a la empresa, prestigian el ataque cartaginés a Roma, que a partir de ahora se convierte en una empresa

27. MARCHETTI, P., "La deuxième guerre punique en Sicilie: les années 215-214 et le récit de Tite Live", en: *Bulletin de l'Institut belge de Rome* 42 (1972) 6 ss.

28. Sobre los sucesos en el campo de batalla siciliano, véase SEIBERT, J., *Forschungen zu Hannibal*, 285 ss.

global respaldada por potencias de gran renombre. Los vínculos entre los nuevos aliados no se estrechan en primera línea para consumir un proyecto claramente definido, sino más bien por los análogos sentimientos de animadversión contra Roma.

A pesar de sufrir serios reveses, Siracusa sigue firme en su propósito de independizarse de Roma y permanece por ello adicta a la causa de Cartago. Su espíritu de resistencia está siendo avivado por un ciudadano siracusano portentoso, extraordinario prodigio de la física, de las matemáticas, de la hidráulica, de la mecánica, etc., ya considerado por sus contemporáneos como uno de los más grandes talentos universales: Arquímedes. Merced a los artefactos contruídos según sus instrucciones, así como mediante un ingenioso sistema de defensa diseñado por él, las tropas romanas se ven, una y otra vez, repelidas en sus intentos de tomar la ciudad.²⁹ ¿Puede considerarse mera casualidad que Aníbal, el inspirado estratega se encuentre alineado al lado del genial científico Arquímedes en la lucha contra Roma? Posiblemente esta conjunción de energía y espíritu, de política y erudición, de poder y sabiduría, refleje de manera paradigmática la unidad de acción de todos aquellos que se sienten profundamente escépticos ante los proyectos hegemónicos de Roma.

En la primavera del año 211 a.C. las tropas de Marco Claudio Marcelo logran por fin, gracias a la negligencia de los defensores y a la traición, ocupar el perímetro amurallado ("epipolae") de la ciudad, considerado como inexpugnable. Por última vez, los cartagineses hacen todo lo posible para socorrer a sus aliados siracusanos. Al volver a fracasar en este empeño, la caída de Siracusa en manos del ejército romano es inevitable. Marco Claudio Marcelo rompe la abnegada resistencia y penetra en el interior de la ciudad. El siguiente saqueo se cobra una infinidad de víctimas. Arquímedes será una de ellas. Según los relatos que poseemos sobre el fin del genial científico, este aconteció en medio de una situación paradigmática, fiel reflejo de su vida: enfrascado en la resolución de un problema de geometría, Arquímedes no presta atención al soldado romano que le quiere apresar y le ejecuta al desoír su requerimiento. Marco Claudio Marcelo profundamente afectado por el percance, hace castigar al instigador de la muerte del insigne erudito, gloria de Siracusa.³⁰ El botín que los romanos extraen de Siracusa es de una variedad sensacional. Además de una multitud de prisioneros que pasarán a la esclavitud, de metales preciosos y mercancías de toda clase, los romanos se apoderan de innumerables obras de arte griego de una calidad suprema y de incalculable valor. Una gran parte de ellas (esculturas, pinturas, columnas, etc.) servirá para adornar Roma y alentar el interés de sus clases dirigentes por la cultura griega, sinónimo de refinamiento y prestigio.³¹

29. POLIBIO VIII 5-9.

30. LIVIO XXV 31, 9; PLUTARCO, *Vida de Marcelo* 19.

31. PLUTARCO, *Vida de Marcelo* 21.

Si resumimos los múltiples contactos que mantiene Aníbal con la civilización griega, y en la exposición precedente sólo han podido ser consignados algunos de ellos, podemos constatar varias tomas de postura así como diferentes fases las cuales reflejan, cada una a su manera, marcados capítulos de su agitada vida pública. La primera de ellas aparece directamente condicionada por la situación que impera en Cartago durante el siglo III a.C., caracterizada por un denso proceso de aculturación fomentado por las corrientes civilizadoras helenísticas. Las intensas relaciones existentes con las ciudades griegas de Sicilia y de la Magna Grecia, las influencias recibidas a través del helenizado reino de los Tolomeos de Egipto o de la misma Grecia, se hacen sentir en toda la sociedad cartaginesa, especialmente en el seno de sus clases dirigentes. Como tantos otros nobles púnicos, también Aníbal será educado por un preceptor griego. El historiador espartano Sósilos no es el único intelectual heleno implicado personalmente y de forma intensiva con Aníbal. Es de suponer que si dispusiéramos de las fuentes griegas desaparecidas y favorables a la causa cartaginesa, conoceríamos a una amplia gama de personajes griegos afincados en su entorno.

Al margen de toda una serie de elementos personales también se van desarrollando un sinnúmero de relaciones estructurales. Como hemos podido observar a través de los ejemplos aducidos, Aníbal inicia su carrera político-militar siguiendo modelos de actuación propios del mundo helenístico. Estos adquieren una virulencia especial al momento de orquestar una línea política plena de audacia y ambición que le llevará al igual que hicieron los Diádocos a ampliar el horizonte político de Cartago. Le vemos como si fuera un monarca helenístico acuñar monedas, fundar ciudades y preparar un conflicto armado de excepcional magnitud. Es precisamente durante el curso de la gran guerra desatada entre Aníbal y Roma, cuando el estratega púnico consigue sus mayores éxitos diplomáticos al lograr movilizar a un respetable número de estados griegos contra la primera potencia de Italia. Prestigiosos nombres como Filipo V de Macedonia, Jerónimo y Arquímedes de Siracusa o Antioco III, prócer de la monarquía seléucida, se convierten en sus aliados. Visto desde un panorama general, obtenemos la impresión que medio mundo griego cierra filas en torno a Aníbal apoyándole incondicionalmente en su lucha contra Roma. La cooperación de un gran número de estados griegos es fruto de una concienzuda preparación ideológica y política. Ambas partes se consideran amenazadas por las ambiciones de un todopoderoso y potencial enemigo común.³²

La última fase de la biografía de Aníbal estrechamente relacionada con Grecia es producto de su forzado exilio. Obligado a abandonar Cartago, Aníbal intenta sustraerse del acoso romano desplazándose a la ribera me-

32. Tampoco hay que desestimar que una serie de importantes estados griegos (Marsella, Nápoles, Reggio) permanecen fieles a la causa romana, lo que nos viene a demostrar las limitaciones del llamamiento de Aníbal que por supuesto no pudo convencer a todos.

diterránea oriental, donde goza de aliados y simpatías. Encuentra una hospitalaria acogida en el reino seléuquida, participa en su lucha contra Roma y al fracasar, vuelve a aceptar las ofertas de protección que el mundo cultural griego le sigue haciendo hasta que sucumbe, víctima de la tenaz e implacable persecución romana. Sus dilatadas estancias en la Magna Grecia y en los países helenizados del Asia Menor contribuyen sin duda a fortalecer los lazos políticos y culturales existentes entre los familiarizados mundos púnico y griego. La biografía de Aníbal, insertada en el centro de gravitación de ambas esferas, nos puede servir de paradigma y punto de referencia para su mejor recíproca comprensión.

BOTINES E INDEMNIZACIONES, LA ECONOMÍA ROMANA DE GUERRA ENTRE CARTAGENA Y PIDNA.

Juan José Ferrer Maestro

Si hubiese existido un diseño y consiguiente aplicación de 'política económica' en el mundo antiguo —que no lo hubo— la Roma republicana no habría llegado a ser consciente de su aplicación¹. La improvisación y las decisiones "día a día" fueron el fruto permanente de unas actuaciones volcadas hacia el expansionismo territorial, tan frenético, por cierto, que jamás permitió crear sistemas administrativos con un mínimo esquema general aplicable a todos los territorios. Lo que ocurrió fue justo lo contrario, los modelos fueron suministrados por otros estados con amplia experiencia en la gestión; Roma simplemente los aplicó².

Pero aunque hubiese que importar el modelo, las necesidades surgían espontáneamente; así, la propia dinámica de funcionamiento de estado pronto exigió que los dirigentes romanos comprendieran la necesidad de disponer de una tesorería que permitiera sustentar —permítase la expresión— la casi permanente "economía de guerra" en la que Roma se hallaba instalada. ¿Es suficiente esa actitud para referirse a un «presupuesto público romano» en pleno proceso expansivo? Si no lo fuese, habría que hallar el modo de referirse al mecanismo de tesorería que provea el *aerarium*, de tal modo que sus ingresos resulten superiores o, al menos, equivalentes a la cifra utilizada para atender los gastos públicos.

Tomemos como ejemplo el periodo que incluye la segunda guerra púnica y la consiguiente intervención en oriente, y veremos como el presupuesto se encuentra totalmente desequilibrado en un proceso progresivamente favorable al erario, que abarca el final del siglo III y casi la mitad del siglo II a. C., cerrándose con la derrota de Perseo y el control político de oriente. Una época que comienza y acaba con dos significados Escipiones, protagonistas del poder omnímodo de Roma.

1. Eso no significa, como veremos a continuación, que no existiera un conjunto de decisiones encaminadas a favorecer el Estado (equivalente en esos momentos al conjunto de dirigentes políticos), pero nunca hubo una "ciencia de la riqueza de las naciones" como puso de relieve FINLEY, M. I., en el impagable capítulo sobre "Los antiguos y su economía"; véase *La Economía de la Antigüedad*, Madrid, 1974 (Berkeley, 1973) pp. 15 ss.
2. V. g., la irrupción de Roma en un sistema de economía monetaria, a imitación de las ciudades griegas de la Campania y como consecuencia de los problemas financieros causados tras la confrontación con Pirro, *vid.* FERRER MAESTRO, J. J., "Patriotismo y negocios: una visión de la clase dirigente romana en el periodo de las guerras púnicas", en BARCELÓ, P. - ROSENBERG, V. (ed.), *Humanitas – Beiträge zur antiken Kulturgeschichte. Festschrift für Gunther Gottlieb zum 65. Geburtstag*, Munich, 2001, pp. 81 ss.

Las extremas dificultades que marcaron el comienzo de este periodo pronto se vieron superadas merced a los ingresos extraordinarios que llegaron al tesoro público como consecuencia de los cuantiosos botines de guerra capturados. Las provincias y protectorados suministraron enormes recursos que permitieron liberar a la ciudadanía romana de las cargas fiscales, soportadas como una obligación cívica hasta esos momentos.

Incluso cuando las consecuencias sociales de todo el proceso expansivo afloraron, convirtiéndose en instrumentos de reivindicación popular en unos casos y de cargada demagogia en otros, la aportación provincial fue tan gigantesca que justificó las ilustrativas palabras de Cayo Graco: «es justo que el pueblo sin recursos encuentre en el tesoro público su medio de subsistencia»³. Pero, entre tanto, antes de recibir los beneficios de su acción imperialista, Roma hubo de proveer las necesidades perentorias basándose en contribuciones extraordinarias.

La más gravosa de ellas fue sin duda el *tributum*⁴, aplicado por el Senado a petición de los cónsules como una carga repartida entre todos los ciudadanos. Este tipo de impuestos extraordinarios fue impugnado en alguna ocasión, tal como la revuelta originada ante el anuncio de su aplicación para subvenir necesidades de la flota en el año 210⁵. La impopularidad del *tributum* se puede calificar por la rapidez con la que era reembolsado a los contribuyentes cuando los ejércitos conseguían un sustancioso botín, como el que Manlio Vulso arrebató a los gálatas y que sirvió para equilibrar el *aerarium*: 25 ases y 1 semis por cada 1000 ases censados fueron devueltos por los cuestores urbanos (“... *senatus consultum factus est, ut ex pecunia quae in triumpho translata esset, stipendium collatum a populo in publicum, quod eius solutum antea non esset, solveretur. vicens quinos et semisses in milia aeris quaestores urbani cum fide et cura solverunt*”)⁶. En el año 167, aunque sin abolirlo legalmente, quedó suprimido gracias al extraordinario botín de guerra arrebatado a los macedonios por Emilio Paulo⁷.

3. FLORO, *Epit.*, II, 1, 2. El esfuerzo militar tuvo una considerable “recompensa”, véase GABBA, E., “Esercito e fiscalità a Roma in età repubblicana”, en *Armées et fiscalité dans le monde antique*, Colloques Nationaux du C. N. R. S. n.º. 936 (1976) París, 1977, pp. 13-27; igualmente para el conjunto de la explotación provincial, NICOLET, C., “Armées et fiscalité: pour un bilan de la conquête romaine”, en *Armées et fiscalité dans le monde antique*, Colloques Nationaux du C. N. R. S. n.º. 936 (1976) París, 1977, pp. 435-454

4. Aunque se aplicase regularmente, en función de las necesidades del gasto público, y fuese calculado de forma directamente proporcional sobre los valores censados, su carácter de imposición extraordinaria viene determinado, precisamente, porque sólo graves y perentorias necesidades lo justifican; cf. D’AMATI, N., “Natura e fundamento del’tributum romano” *Ann. Facoltà Giur. Bari*, XVI, 1962, pp. 143-169. Contra la calificación del *tributum* como impuesto de reparto, cf. MARCHETTI, P., “À propos du ‘tributum’ romain: impôt de quotité ou de répartition”, en *Armées et fiscalité dans le monde antique*, Colloques Nationaux du C. N. R. S. n.º. 936 (1976) París, 1977, pp. 107-134

5. T. LIVIO, XXVI, 35, 4-9

6. T. LIVIO, XXXIX, 7, 4-5

7. PLINIO, *NH*, XXXIII, 56; PLUTARCO, *Emilio Paulo*, 38

Otro recurso que hubo que poner en práctica fue el de utilizar los fondos en oro de la «reserva sagrada del tesoro», correspondiente a los ingresos por la tasa sobre las manumisiones de esclavos (*vicesima libertatis*), instaurada desde el año 357 y cuyo objeto era el de constituir fondos de reserva en oro para casos de extrema urgencia. La crisis de la guerra con Cartago justificó esta medida y en 209 se utilizaron las 4.000 libras acumuladas⁸.

Anteriormente, en el año 216, hubo que solicitar a Hierón de Siracusa un préstamo en dinero y trigo⁹. En 214 se aplicó una contribución especial sobre los principales ciudadanos del censo, con los senadores en primer lugar¹⁰, además de retrasar el pago de las obras públicas estatales y el de la compra de esclavos. Se adoptó incluso otra medida peculiar: el estado solicitó de viudas y huérfanos que depositaran sus monedas de plata en el tesoro, haciéndose cargo a cambio de los gastos consecuentes a las necesidades de ambos colectivos sociales¹¹. La anteriormente mencionada revuelta del año 210, originada ante el anuncio de la recaudación del *tributum* de ese año, provocó la retirada de esta iniciativa y la solicitud de una contribución voluntaria en joyas y metales preciosos a senadores y caballeros¹², bajo la modalidad de préstamo a devolver por el estado en tres plazos contados a partir del 204. Las dos primeras amortizaciones se efectuaron con toda normalidad, pero la liquidación de la tercera presentó dificultades que parecían insalvables; por eso, y como la mayor parte de los acreedores había anunciado su deseo de adquirir tierras, el último compromiso de pago fue compensado el año 200 mediante particiones del *ager publicus* situado en un radio de 50 millas de Roma (*ager trientabulum*)¹³. Precisamente, sobre este mismo dominio ya pesaron enajenaciones importantes en el año 205¹⁴, el mismo año en el que hubo que equipar al ejército de Escipión para su campaña africana, mediante ayudas voluntarias solicitadas a ciudades y particulares¹⁵.

Una “economía de guerra”, esa es la definición que tan bien se adapta al estado de desequilibrio permanente de la tesorería romana. Así que insisto en la autenticidad de un mecanismo de tesorería -al menos de cobros y pagos- aunque es bien cierto que si el concepto de “presupuesto” implica conocer anticipadamente el diagnóstico de una previsión financiera, reconocamos que en esa época Roma no actuó de tal manera; la acelerada actividad militar y la simultánea intervención en territorios tan distantes como los dos extremos del mar Mediterráneo, impidieron practicar el sensato

8. T. LIVO, XXVII, 10, 11-13

9. T. LIVO, XXIII, 21, 5-6

10. T. LIVO, XXIV, 11, 7-9

11. T. LIVO, XXIV, 18, 10-15

12. T. LIVO, XXVI, 36

13. T. LIVO, XXXI, 13, 5-9

14. T. LIVO, XXVIII, 46, 4-6

15. T. LIVO, XXVIII, 45, 13-21

método de la creación de escenarios financieros posibles y/o reales. “La guerra se alimenta a sí misma” dijo Catón, justificando el gesto propagandístico de la expulsión de los *redemptores*, que abastecían al ejército en Hispania, el año 195 a. C.¹⁶; tras esa sencilla aseveración podemos encontrar un compacto armazón ideológico, una voluntad política, una inclinación al modo típicamente romano de administrar el “presupuesto”. Algo así como “vayamos, luchemos, vencamos y obtengamos enormes ganancias en compensación”; al menos eso se desprende de la actuación de sus dirigentes.

De modo que -como ya he tenido ocasión de afirmar¹⁷- el verdadero presupuesto romano se convertía en esta época en una suma de “cuentas de resultados” de cada campaña militar; constituyendo el aprovechamiento de los botines un fin en sí mismo. Al menos desde que se solventaron aquellas dudas iniciales en las guerras de expansión, como las que impulsaron a Camilo a dirigirse al Senado ante la inmediata toma de Veyes para saber qué debía hacer con el botín¹⁸; aunque recordemos que aquello ocurría en una república de agricultores, de pequeños propietarios, movilizadas permanentemente por vez primera en su historia¹⁹.

Sin tener en cuenta la parte de los botines repartida a las tropas y las riquezas acumuladas por los pretores, sólo de Hispania, y para el periodo 205-169 a. C., el *aerarium* recibió ingresos por un valor cercano a los 80 millones de denarios²⁰. Además se repercutió el mantenimiento de los ejércitos sobre los recursos del propio territorio hispano que, en valores productivos de las minas argentíferas, debieron rendir unas 56 toneladas/año para los cartagineses²¹ y, consecuentemente, cifras similares para la posterior administración romana, durante el periodo sumamente productivo del siglo II a. C.

Con estas cifras, especialmente las detraídas por botín, apenas podemos imaginar cuanto ingresaron personalmente los pretores y cónsules en campaña. Naturalmente que no todos actuaron sin medida ni control, pero quien no lo hizo fue por propia convicción y sentido de una cierta prudencia. ¿Hubo demostración de valores éticos personales? Tal vez sí; pero es más

16. “*id erat forte tempus anni ut frumentum in areis Hispani haberent; itaque redemptoribus uetiitis frumentum parare ac Romam dimissis ‘bellum’ inquit ‘se ipsum alet’*”: LIVIO, T., XXXIV, 9, 12

17. Vid. FERRER MAESTRO, J. J., “El Africano en Hispania: Balance económico”, *Gestión*, 2000, 18, pp. 135-136

18. T. LIVIO, V, 20

19. Hasta llegar al *bellum Veiente*, los ciudadanos romanos nunca habían sido movilizadas durante tanto tiempo. El largo sitio de la ciudad (406-396) obligó a introducir el concepto de campaña permanente.

20. Véanse mis cálculos en FERRER MAESTRO, J. J., “El botín de Hispania: 205-169 a. C.”, en *Homenaje al Profesor Montenegro. Estudios de Historia Antigua*, Valladolid, 1999, pp. 243-255, especialmente el resumen de la pág. 251, pero obsérvese un error de transcripción en la cantidad a peso de plata y oro que se expresa en toneladas, siendo en realidad kilogramos.

21. Vid. FERRER MAESTRO, J. J., “Gastos de guerra y administración de bienes de dominio público en la gestión púnica en España”, en *Actas del II Congreso Internacional del Mundo Púnico*, Cartagena, Abril 2000, (en prensa), donde se establecen los rendimientos económicos, basándose en la información de fuentes romanas, para ser aplicados al “presupuesto” de Aníbal.

evidente el aprovechamiento político de las actitudes públicas, sosteniendo posturas radicalmente distintas a las del oponente. El enfrentamiento entre las corrientes ideológicas representadas por Escipión -filoheleno, aperturista- y el reaccionario Catón, se encuentran en el decorado de fondo de todas las actuaciones públicas.

El viejo Catón, el moralista y muy astuto Catón, gustaba de los gestos propagandísticos; con ocasión de la campaña de sometimiento a los hispanos en el año 195, trató de convencer a propios y extraños con su ejemplo de austeridad: sólo retiró del botín conquistado "lo necesario para comer y beber", añadiendo que deseaba "competir en virtud con los hombres virtuosos, más que en riqueza con los ricos y en avaricia con los avaros"²². ¡Cuánta satisfacción! Cuanta fuerza moral debió exhibir ante sus ciudadanos al provocar, nueve años después, el proceso de acusación pública contra Escipión por haber aceptado de Antíoco de Siria cierta cantidad de plata como condición para estipular el armisticio y como paga para sus tropas. La cuestión legal planteada fue si esta suma debía considerarse como indemnización de guerra -como sostenían los acusadores- en cuyo caso la suma deba ser entregada al tesoro público, o bien como botín de guerra, en cuyo caso Escipión, como comandante en jefe, gozaba de poder discrecional sobre su administración. El vencedor de Aníbal, un veterano y popular político, cercano a los cincuenta años, desdeñosamente se negó a rendir cuentas de la suma recibida y destruyó los registros, alegando sus grandes servicios al estado.²³ Aunque los detalles del proceso no son muy claros, insisto que la acusación hecha a Escipión no se refería al botín de guerra, sino a la administración de una suma debida al erario romano como precio del armisticio.

Sobre la apropiación legal de los botines nadie hubiese osado discutir en Roma - los generales romanos no podían ser acusados de enriquecerse- pero la parte correspondiente al tesoro público era intocable. Manio Acilio Glabrión, vencedor de Antíoco y los etolios en las Termópilas, fue acusado en 189 de haber omitido algunos objetos preciosos ganados al enemigo; fue Catón, que había servido como *legatus* del propio Acilio en esa campaña, quien testificó en contra. El trasfondo del proceso es sumamente electoralista: Acilio era uno de los seis candidatos que competían a las elecciones para los dos puestos de censor; otro de ellos era Catón.²⁴

Ese mismo año, el cónsul Cneo Manlio Vulso llegó a Asia para sustituir a Escipión, cuando la guerra con Antíoco había terminado, y emprendió una expedición contra los gálatas, razonando que debía proteger a los pueblos griegos de Asia de los ataques de los bárbaros. Vulso llevó a cabo una larga marcha a través de las regiones centrales de Asia menor, sometiéndolas a metódicas extorsiones; las ciudades se veían obligadas a entre-

22. PLUTARCO, *Catón*, VIII

23. AULO GELIO, IV, 18, 9-12; T. LIVIO, XXXVIII, 50 ss.

24. T. LIVIO, XXXVII, 57, 9-15

gar víveres y pagar fuertes sumas de dinero si querían obtener la amistad de Roma, en caso contrario eran saqueadas por los soldados romanos.²⁵ Fue una actuación personal, dirigida por la ambición y el afán de lucro, como le recriminaron sus acusadores²⁶ en un intento de evitar que celebrase el triunfo. Finalmente, Manlio logró entrar triunfalmente en Roma y entregó al erario, según los registros oficiales consultados por Livio, 212 coronas de oro, 220.000 libras de plata, 2.103 libras de oro, 127.000 tetradracmas áticas, 25.000 cistoforos (equivalentes a los tetradracmas), 16.320 áureos filípicos, armas, enseres varios y 52 jefes enemigos. A cada soldado le fueron dados 42 denarios, el doble a los centuriones y el triple a los jinetes. Como ya hemos visto, con la suma entregada por Manlio al tesoro estatal - casi 20 millones de denarios- fue restituido parte del tributo pagado por los ciudadanos durante la segunda guerra púnica.²⁷

También los generales que tenían fama de ser más generosos y humanitarios no eludieron la norma que consideraba la guerra como un medio cómodo para enriquecer al erario, a sí mismos y a sus ejércitos. Tito Quinto Flaminio, el prototipo mommseniano de sentimentalismo filohelénico, al retorno de la victoriosa segunda guerra macedónica llevó en su triunfo 3.713 libras de oro, 43.270 libras de plata, 84.000 tetradracmas áticas, 14.514 áureos filípicos y 114 coronas de oro; unos 6 millones de denarios. Suma inferior a la del triunfo de Manlio Vulso, pero aún así muy respetable, y a la que deben añadirse los objetos valiosos y las obras de arte conducidas en el triunfo de Flaminio, más la cuota de botín entregada a los soldados y, es de suponer, al mismo comandante, en el acto de conquista de las posesiones enemigas. Livio dice que las obras de arte fueron tomadas más a Filipo que a las ciudades griegas, pero como Flaminio no llegó a invadir Macedonia, es de suponer que la mayor parte del botín proviniese propiamente de aquellas ciudades de Grecia de la que la Flaminio era tan amigo.

El mayor de los botines, en el período examinado, fue conseguido por otro significado amante de la cultura helena y considerado padre espiritual del humanismo romano, Lucio Emilio Paulo, el vencedor de Perseo. Hay que hacer notar que la mayor parte del botín fue recolectado por Emilio Paulo tras la victoria de Pidna, en operaciones de represalia contra las ciudades que habían tomado partido por Perseo o eran sospechosas de haberlo hecho, por un cambio radical de la política romana respecto a Grecia, a partir de 168.²⁸ La operación más brutal concluida a estas intenciones fue el genocidio de los epirotas y la devastación sistemática de sus territorios,

25. POLIBIO, XXI, 33 ss.

26. En este caso, los acusadores pertenecían al bando escipiónico, T. LIVIO, XXXVIII, 44, 9 ss.

27. T. LIVIO, XXXIX, 7; la devolución tributaria debió aplicarse a las contribuciones extraordinarias del año 214, *supra*.

28. *Vid.* SCULLARD, H. H., *Roman Politics 220-150 B. C.*, Oxford, 1973 (2ª), pp. 212 ss., sobre el extremismo desatado en el Senado y la instrumentalización de Emilio Paulo.

llevado a cabo cuando los epirotas ya hacía un año que se habían rendido. Los datos que poseemos nos relatan la destrucción de 70 ciudades y 150.000 de sus habitantes convertidos en esclavos²⁹; también se llevó a cabo la deportación a Roma de aquellos significativos personajes griegos que resultaron sospechosos de comportamiento promacedónico³⁰, entre los que se encontraba el mismo Polibio.

La cantidad de oro, de plata y de objetos preciosos llevadas en el triunfo de Emilio Paulo fue enorme; la cifra varía según las fuentes, pero debió superar los 50 millones de denarios³¹, un contravalor al peso equivalente a ¡200 toneladas de plata!³² Los soldados recibieron 100 denarios por cabeza, el cuádruplo de cuanto había concedido Flaminio. En cuanto al mismo Emilio, sólo retuvo los libros de la biblioteca real como un presente para sus hijos³³.

Pero la recaudación del botín de guerra no fue la principal aportación que la política imperialista romana ingresaba en el *aerarium*; con creces le superó el beneficio derivado de las indemnizaciones de guerra impuestas a los estados vencidos. Al finalizar la segunda guerra púnica Roma impuso a Cartago un gravamen de 10.000 talentos de plata, a pagar en plazos anuales durante 50 años. La cifra equivale a unos 57 millones de denarios o, en términos más mensurables, casi 260 toneladas de plata³⁴. Relativamente más modesta fue la indemnización impuesta por Flaminio a Filipo V de Macedonia: 1000 talentos a pagar mitad en el acto y mitad en diez años en plazos anuales³⁵; probablemente el Senado no quiso en ese momento debilitar en exceso la potencia macedónica, a la vista de una guerra con Siria que se anunciaba próxima. También a Nabis, el revolucionario tirano de Esparta, le había sido impuesta una indemnización, de 500 talentos, de los cuales 100 a pagar inmediatamente y el resto en plazos anuales por ocho años (*...et talenta centum argenti in praesenti et quinquaginta talenta in singulos annos per annos octo*).³⁶

Mucho más duras fueron las condiciones impuestas en Apamea a Antíoco de Siria, tras la batalla de Magnesia; Antíoco debía pagar una indemnización de guerra de 15.000 talentos, 500 de ellos en el acto, 2500 al ratificar el tratado y el resto en doce plazos anuales, además de una canti-

29. POLIBIO, XXX, 15; ESTRABÓN, VII, 7, 3; T. LIVIO, 45, 34; PLUTARCO, *Emilio*, 29

30. POLIBIO, XXX, 13, 6; T. LIVIO, XLV, 31, 9; PAUSANIAS, VII, 10, 9

31. Como se ha indicado (nota 6 *supra*), sirvió para anular el *tributum*: Plinio, *NH*, XXXIII, 56; PLUTARCO, *Emilio*, 38

32. Un botín que casi triplicó el de Manlio Vulso y dejó en ridículo la cantidad conseguida por Escipión en la toma de Cartago Nova en 209: menos de 3 millones de denarios, y que sin embargo fue un gran alivio para el *aerarium* en un momento de extrema penuria; véase FERRER MAESTRO, "El Africano en Hispania...", *cit.*, p. 140

33. PLUTARCO, *Emilio*, 28

34. FERRER MAESTRO, J. J., "Costes militares y guerra provisora", en *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punic*, Palermo-Marsala, Ottobre 2000, (en prensa)

35. POLIBIO, XVIII, 44, 7; T. LIVIO, XXXIII, 30

36. T. LIVIO, XXXIV, 35

dad de grano³⁷; era una suma superior al 50% a aquella impuesta a Cartago tras la segunda guerra púnica, y a pagar en un plazo mucho más breve³⁸.

Tras la conclusión de la tercera guerra macedónica, y habiendo destruido su monarquía, Roma no podía pretender una indemnización de guerra; los vencedores, sin embargo, se apoderaron de todas las posesiones del rey y además impusieron a la nueva república macedónica un tributo anual de 100 talentos, suma relativamente modesta, que correspondía a la mitad del tributo que los macedonios pagaban a su mismo rey; aunque conviene tener en cuenta que los soberanos macedonios utilizaban la suma para los gastos militares y de administración en el interior del país, mientras los tributos pagados a los romanos eran para su exclusivo beneficio.

Uno de los problemas más discutidos relativos al período que estamos examinando y a la valoración de la política imperialista romana es la clausura de las minas de oro y de plata decretadas por el senado romano tras la victoria sobre Perseo en el 167; la decisión se enmarca en el proceso de enfrentamientos políticos internos y el temor a un exceso de poder económico de los publicanos: "*ubi publicanus esset, ibi aut ius publicum vanum aut libertatem sociis nullam esse*"³⁹. En Roma eran conscientes que sólo podían gestionar las minas y los recursos forestales de Macedonia mediante arriendo a los publicanos -situación no deseada por el sector mayoritario, según se deduce de la toma de decisiones- o a través de la administración de los propios macedonios, posibilidad todavía más indeseada; de manera que el cierre de su explotación se vio como única posibilidad en esos momentos.

Sobre esta segunda alternativa, Livio argumenta que los romanos creían que si se dejaba a los arrendadores locales la explotación de las minas y de los bosques, Macedonia habría tenido demasiadas riquezas, las cuales -según la valoración moral del historiador- son fuente de sediciones y desórdenes.

Al margen de esta justificación, que como se ve sólo era de aplicación a los vencidos, sigue siendo válida la intención de ahogar los recursos económicos de los macedonios para impedir cualquier tentativa de rebelión al protectorado, incluida la prohibición de talar árboles, probablemente para impedir la posibilidad de reconstruir una flota. Si extrapolamos las reflexiones de Polibio acerca de los sucesos de Siracusa, ocurridos en el transcurso de la primera guerra púnica, entenderemos mejor las intenciones

37. POLIBIO, XXI, 43; los talentos tipificados en el patrón ático y con su equivalencia ponderal romana: "*argenti probi talenta Attica duodecim milia dato intra duodecim annos pensionibus aequis -talentum ne minus pondo octoginta Romanis ponderibus pendat- et tritici quingenta quadraginta milia modium*": T. LIVIO, XXXVIII, 38

38. Será una pura coincidencia, pero lo cierto es que la guerra con Perseo de Macedonia fue iniciada cuando estaba por finalizar el último plazo de la indemnización de Antioco; igualmente resulta curioso comprobar que la tercera guerra púnica había comenzado apenas Cartago acabó de pagar el débito.

39. T. LIVIO, XLV, 18, 4

senatoriales: “Es cierto que acumular oro y plata puede tener una cierta explicación, porque es imposible aspirar a dominar el mundo si no dejamos a los demás en la impotencia y se procura acaparar todo el poder...”⁴⁰.

Sin embargo el procedimiento de clausura de las minas duró poco, en el 158 las minas de oro y de plata fueron reabiertas, y arrendadas con toda probabilidad a los *publicani*. Si es difícil explicar las razones de la precedente clausura, todavía resulta más difícil explicar porque el Senado a breve distancia de tiempo había cambiado de idea; la única explicación plausible es que fuertes grupos financieros interesados en el negocio público habían presionado sobre el Senado y convencido de que la decisión precedente era equivocada. Pero ¿por qué la presión no surtió efecto unos años antes? Tal vez es que pudo existir en la prohibición una razón jurídica añadida que se oponía a la concesión de las minas a los publicanos; Macedonia, en ese momento, no dependía formalmente del pueblo romano, y la concesión en arriendo de los bienes macedonios desde Roma habría eliminado toda apariencia de soberanía de esos territorios.

Pudo darse, también, la preocupación de una emisión demasiado grande de oro sobre el mercado que derrumbase los precios y afectase seriamente el poder personal y político -basado en la firmeza de los capitales, en el contexto de la extendida economía monetaria- pero esa preocupación, si es que existió, no debió tratarse en los foros políticos -en ese caso habría podido interpretarse como una decisión de política económica- sino en el seno de las *societates publicanorum*, soporte financiero del estado⁴¹, cuyas decisiones debían trasladarse a los organismos públicos como concretos intereses sectoriales, incluso a costa de invertir de tal modo el análisis del resultado que pareciese que la negativa del arriendo iba en contra de los mismos publicanos, como hemos visto en Livio.

De todo ello, igualmente se puede deducir el desequilibrio positivo del “presupuesto” -positivo, exclusivamente, para los romanos- y probablemente el verdadero motivo de que las cosas con Macedonia ocurrieran así; es decir, si el desequilibrio presupuestario hubiese sido del tenor contrario, habría desaparecido el respeto jurídico y los intereses financieros, frente a las necesidades y ambiciones de las clases dirigentes.

40. POLIBIO, IX, 11

41. FERRER MAESTRO, J. J., “Poder económico en Roma: el *ordo publicanorum*”, *Millars. Espai i Història*, XIX, 1996, pp. 21-26

LA VÍA ROMANA DE SAGUNTUM A CAESARAUGUSTA EN LA COMARCA DEL ALTO PALANCIA: ESTUDIO ARQUEOLÓGICO

Ramón Járrega Domínguez
Universitat Jaume I

INTRODUCCIÓN

En los últimos años hemos tenido ocasión de efectuar una serie de estudios sobre las vías de comunicación en la comarca del Alto Palancia durante la época romana (Járrega 1996 B y 1997), que formaban parte de una investigación más general sobre el poblamiento en dicha época, que asimismo ha sido recientemente objeto de publicación monográfica (Járrega 1998 y 2000 A). El posterior hallazgo de lo que puede considerarse, casi con total seguridad, un miliario anepígrafo (Járrega 2000 B) ha puesto de relieve la importancia como vía de comunicación de la ruta natural del río Palancia durante el período de la romanización. Por ello pretendemos, en este estudio, presentar la evidencia conocida sobre esta vía romana, y al mismo tiempo, valorar su importancia, como una muestra más del denso poblamiento que la comarca del Alto Palancia experimentó durante la época romana.

Aunque en el presente estudio nos centraremos en el camino que permitía poner en contacto las ciudades de *Saguntum* (Sagunto) y *Caesaraugusta* (Zaragoza), debido a la importancia que debió tener esta ruta, no debemos olvidar que en el Alto Palancia se constata también una densa trama de caminos que pueden considerarse existentes ya durante la Antigüedad, formando una densa red de comunicaciones; estos caminos ya han sido puestos en valor por nosotros mismos en una publicación relativamente reciente (Járrega 1997), a la que remitimos para más detalles sobre este interesante aspecto, así como a la ya aludida monografía general sobre la romanización en esta comarca (Járrega 2000 A).

ESTUDIO ARQUEOLÓGICO

LA VÍA ROMANA DE SAGUNTUM A CAESARAUGUSTA: CUESTIONES GENERALES

El curso del río Palancia constituye una vía natural de penetración hacia el interior peninsular desde el mar Mediterráneo, que se combina después con otras rutas naturales hasta posibilitar un camino de comunicación entre el valle medio del Ebro y la costa mediterránea a la altura de Sagunto,

ruta que actualmente es seguida por la carretera general de Sagunto a Burgos y el ferrocarril de Valencia a Zaragoza. Este camino natural tiene gran interés, puesto que no sólo pone en comunicación áreas geográficas tan importantes como las indicadas, sino que constituye la mejor vía de penetración hacia el interior de la Península existente entre las desembocaduras de los ríos Ebro y Júcar. En época romana, la vía, que partía de *Saguntum* (la actual Sagunto) se dirigía hacia el interior, dividiéndose, ya bien entrada la actual provincia de Teruel, en dos ramales, uno de los cuales se dirigía a la ciudad de *Bilbilis* (actualmente en el término municipal de Calatayud) y otro que permitía llegar a *Caesaraugusta* (Zaragoza). Es la mayor importancia de esta última ciudad, que fue capital de convento jurídico en época romana, lo que nos ha inducido a bautizar este camino como «vía romana de *Saguntum* a *Caesaraugusta*», aun teniendo en cuenta la mencionada bifurcación.

Teniendo en cuenta estas premisas, resulta lógico que el camino que aquí nos ocupa haya sido transitado por diversas gentes desde la más remota Antigüedad, y en todo caso, desde que Roma estableció su red de comunicaciones, cuando por primera vez en la historia de Europa se plantea una red viaria organizada, precedente directo de nuestras actuales carreteras. Por ello, la ruta del Palancia no pudo dejar de ser aprovechada dentro de esta red viaria, sobre todo teniendo en cuenta que el punto de partida de este camino es Sagunto, ciudad aliada de Roma y causa/pretexto del origen de la Segunda Guerra Púnica.

Los antiguos itinerarios que se han conservado y que hacen mención de las ciudades y paradas de postas existentes a lo largo de las rutas (como el denominado *Itinerario de Antonino*, el *Anónimo de Rávena* o *Ravennate* y los vasos de Vicarello) no hacen ninguna referencia a la vía que aquí nos ocupa. Si bien se ha sugerido que uno de los caminos citados en el *Ravennate* pudiera corresponder a esta vía, el hecho de que la última estación citada de este camino en dirección al mar sea *Praecorium* (de localización desconocida) hace suponer que no se trata de la vía del Palancia (Arasa 1992, p. 45 y p. 171, nota 108, con bibliografía anterior), que con toda seguridad finalizaba su camino en Sagunto. De todos modos, el *Ravennate* es un documento lo suficientemente complicado e inseguro como para que no sea posible efectuar, en este terreno, afirmaciones categóricas.

Sin embargo, y pese a que, como se ha visto, no existe ninguna cita clásica (al menos, con seguridad) de la vía de la que nos estamos ocupando, sí que es mencionada por autores medievales. Así, el geógrafo del siglo XII al-Edrisi la cita en su catálogo de caminos; en la centuria siguiente, las crónicas recogen los movimientos efectuados por el ejército de Jaime I siguiendo esta ruta durante las campañas que le llevaron a la conquista de Valencia. Posteriormente son diversos los autores que se ocupan de este camino, pero nos basta con este par de referencias, indicadoras sin duda de la existencia en los siglos XII y XIII de un camino cuyos orígenes lógica-

mente cabe remontar a época romana, y aún más allá teniendo en cuenta que, en definitiva, se trata de una ruta natural importante.

Dejando de lado algunas referencias superficiales, el único investigador que realmente se ha ocupado hasta el presente con algún detalle del trazado de esta vía es Antonio Chabret, autor que centró sus actividades en el estudio de la historia de Sagunto. Así, en su monumental obra sobre dicha ciudad, este autor dice que la existencia de esta vía romana está «completamente evidenciada por los vestigios que todavía se observan» al Noroeste de Sagunto (Chabret 1888, vol. I, p. 11).

En otro estudio de Chabret sobre las vías romanas de la provincia de Castellón, publicado muchos años después de ser escrito (Chabret 1978) el mismo autor propone para esta vía un trazado bastante similar al de la actual carretera de Sagunto a Burgos, cruzando el barranco del Juncar por el mismo punto donde hoy lo hace la carretera, y siguiendo después por las Ventas de Santa Lucía hacia Geldo y Segorbe (Chabret 1978, p. 52). En base a la existencia de torres de vigilancia, Chabret propone un trazado por Caudiel para esta vía, que entraría en Aragón después de pasar por las cuestas del Ragudo.

Teniendo en cuenta la ausencia de esta vía romana en las fuentes escritas, el único camino viable para intentar documentar su existencia son los restos arqueológicos. De ello, pues, nos ocuparemos seguidamente.

LA VIA ROMANA DESDE SAGUNTO A SEGORBE

El primer (partiendo desde Sagunto) y más espectacular (al menos en tierras valencianas) testimonio arqueológico de la existencia de la vía romana de Sagunto a Zaragoza se encuentra fuera de los límites comarcales del Alto Palancia, y consiste en los restos del puente que cruzaba el río Palancia en la partida de les Jovades del término municipal de Torres Torres (Valencia). Acerca de este puente, del que se conservan dos arcos, se han ocupado someramente algunos autores (Bru 1958, p. 168; Pla 1963, p. 40; Rosselló 1992, p. 622; Arasa - Rosselló 1995; p. 124), quienes lo consideran, con mayor o menor seguridad, como obra romana; recientemente, Sanchís (1993, pp. 34 y 68) lo atribuye a la época medieval, aunque lo hace sin demasiados argumentos. Debió tener una considerable longitud y un buen número de arcadas, pero sin embargo llama la atención su estrechez, que (aunque no se conserva la zona transitable del puente) no creemos que pudiese tener más de 3 m. de anchura, a partir de las arcadas que aún se conservan. No sabemos si ello es un indicio de la estrechez de la vía romana, tema sobre el que volveremos más adelante.

Por el mencionado puente de Torres Torres cruzaba la calzada desde la vertiente izquierda del Palancia (por donde discurría desde la salida de Sagunto, donde cruzaba por primera vez el río) a su orilla derecha. A partir de aquí, el curso de la calzada sigue el mismo trazado que la carretera

hasta hace pocos años, y que actualmente está en uso como vía de servicio: en esta zona se ubica el poblado ibérico de Picaio I (Algimia de Alfara), en el cual se ha documentado una estructura rectangular (probablemente los restos de una fortificación) que sin duda permitió un buen control visual de la ruta de la que nos estamos ocupando en época ibérica (Ripollés 1994, p. 71). Los siguientes restos arqueológicos de este camino se encuentran justamente en el acceso a los límites del Alto Palancia, en la partida de Árguinias. Efectivamente, y aunque no existen restos del mismo, el camino debía de dirigirse hacia Alfara de Algimia, desde donde debía entrar en la comarca por el mismo lugar que actualmente lo hace la carretera. En el lado izquierdo del camino, y en un otero en cuya falda se extiende el asentamiento romano de Árguinias, existe un yacimiento ibérico (Járrega 2000 A, p. 46), desde el cual el acceso en pendiente de la calzada era perfectamente visible.

No se aprecian indicios del puente o vado que sin duda existió para salvar el barranco de Árguinias; a partir de este punto, sin embargo, hemos podido documentar claramente la existencia de la vía romana. La actual carretera describía hasta su reciente desvío varias cerradas curvas, debido a que el terreno asciende rápidamente en esta zona, constituyendo el acceso desde la costa a la comarca del Alto Palancia; aún puede comprobarse a simple vista que el antiguo camino, cuyo suelo estaba formado directamente por la roca caliza del terreno, asciende en una pendiente de aproximadamente unos 10 ó 25 grados cruzando transversalmente las curvas de la carretera. No hemos podido observar la posible presencia de carriladas en la roca, debido a que este punto, en el que el camino discurre por diversos bancales de secano sin ser afectado por ellos, se encuentra abandonado y lleno de maleza, la cual dificulta el acceso al mismo. Además, actualmente ha sido afectado en gran parte por las recientes obras de desvío de la carretera, si bien pudimos prospectar el terreno antes de que éstas se llevaran a cabo. En relación a lo que se ha dicho antes sobre el puente de Torres Torres, llama la atención la relativa estrechez del camino, que hemos calculado sobre los 3 m.

Al llegar al punto en que la carretera supera las citadas curvas, el antiguo camino la cruzaba, siguiendo paralelo a la pendiente del monte a un nivel superior al de la carretera, con la que volvía a juntarse justo en el punto donde se cruza una pequeña vaguada, aproximadamente en el kilómetro 19 de la carretera de Sagunto a Burgos.

En esta última parte del trazado que hemos citado (es decir, a partir del punto en que el camino cruza la carretera una vez superadas las curvas de la misma) es donde, como venimos diciendo, hemos podido constatar los restos de la vía romana. El camino tiene como suelo directamente la misma roca, y se aprecian claramente las profundas carriladas que en la misma dejaron los carros a su paso (Járrega 2000 A, pp. 193-196). Puede observarse que, mientras que existe un camino (hoy en día muy modificado por

su allanamiento mediante máquinas y parcialmente cortado, aunque se aprecia también la presencia de carriladas más o menos destruidas o rellenadas) que sigue un trazado paralelo a la carretera pero a un nivel superior a la misma, aún unos metros más arriba de este camino se observan unas carriladas en mucho mejor estado de conservación. La impresión que ello nos produce es que en un principio el camino debió discurrir por una cota superior (que es donde se conservan estas últimas carriladas citadas), y más tarde su trazado debió de situarse unos metros más abajo y más cerca de la actual carretera, donde el terreno presenta una pendiente menor.

Estas carriladas, como hemos dicho, presentan todavía un buen estado de conservación. A este respecto, es interesante tener en cuenta otros casos conocidos. No está de más recordar que las vías romanas, incluso aquellas que eran importantes, no siempre presentaban los típicos pavimentos de empedrados que las han hecho famosas, y cuya imagen emblemática es la de la *via Appia* en Italia. Es bien significativo y claramente concluyente en este caso el ejemplo de la *via Augusta*, que ponía en comunicación el paso de los Pirineos (donde enlazaba con la *via Domitia* en Francia, continuando después hacia Roma) con Cádiz, y que era una de las más importantes (si no la principal) de *Hispania*: la estructura de la misma era diversa a lo largo de su trazado, y en algunos puntos consistía también únicamente en la roca desnuda, donde el paso de los carros ha dejado también acusadas carriladas (Sillières 1977, pp. 70 a 72).

Hasta aquí hemos venido atribuyendo las carriladas que en Árguinas se marcan sobre la roca a la vía romana, y debemos dejar claro el motivo de ello. Las dimensiones que adoptan estas marcas del paso de los carros en la roca son susceptibles de ser comparadas con las constatadas en otros caminos romanos. Concretamente en el paso de la anteriormente citada *via Augusta* por el término municipal de Corral Rubio (Albacete) las carriladas de la vía están separadas entre sí por 0,97 cms., mientras que los bordes exteriores de las mismas presentan una separación de 1,40 m. en su parte superior y 1,31 m. en el fondo (Sillières 1977, p. 71); tengamos en cuenta que estas carriladas presentan una sección en forma de cuña, siendo la parte inferior más estrecha que la superior (Sillières 1977, p. 72, fig. 5). A partir de estos datos, Sillières llega a la conclusión de que los carros que formaron las carriladas de la *via Augusta* no podían tener una anchura superior a los 1,31 m. al exterior, y debía ser inferior a 1,05 m. en el interior.

En el citado estudio de Sillières, además de los resultados constatados en la *via Augusta*, se analizan también otros casos similares documentados en otros caminos (Sillières 1977, pp. 71-72, nota 1). Así, dicho autor cita la opinión de Grenier (1958, pp. 368-377), quien llegó a la conclusión que las carriladas de las vías romanas debían tener una anchura total de 1,32 cms. Ello se documenta, por ejemplo, en el cuello de Saverne (Francia), donde la anchura de las mismas es de 1315 mm. (Fuchs 1914, pp. 60-61).

En la comarca catalana del Penedès conocemos otro caso, en una vía secundaria que comunicaba Olérdola con el mar, en donde se han documentado unas carriladas de las cuales se han publicado dos secciones (Giró 1950). En ambos casos, la separación entre las carriladas es de 1 m., oscilando la anchura de los surcos en su parte inferior entre los 0,08 y los 0,13 m.; la profundidad de los mismos oscila entre los 16 y los 43 cms. La anchura total de las carriladas es, en su parte inferior (las dimensiones superiores no se especifican) de 1,18 y 1,25 m. respectivamente. Son unas medidas ligeramente inferiores a las constatadas por Sillières, pero muy próximas (la diferencia es de tan sólo unos 5 cms.).

En tierras catalanas se conservan restos de carriladas pertenecientes a la antigua vía Augusta en Sant Mori (Alt Empordà, Gerona), donde se han documentado cuatro roderas paralelas (Casas 1979, p. 196, figs. 7 y 8; Nolla - Casas 1984, p. 67, lám. LXXXVIII, núm. 1); asimismo, y también en tierras gerundenses, se conocen carriladas de un camino secundario en Mas Vicenç (Verges), en la comarca del Baix Empordà (Casas - Castanyer - Nolla - Tremoleda 1995, p. 28). En la Comunidad Valenciana se conocen otras carriladas en Vallongues (Morote 1979; Arasa - Rosselló 1995, p. 76), en lo que debió ser una vía local.

Comparemos todo ello con lo documentado en Arguinas. La separación entre los extremos exteriores de las carriladas es de 1,40 - 1,50 m., mientras que en el interior están separadas por 1,10 m. La anchura de cada carrilada oscila entre los 20 y los 25 cms. en su parte superior, y entre los 5 y los 12 cms. en la inferior, teniendo en cuenta que su sección adopta, como se ha dicho antes, forma de cuña.

Nótese que estas dimensiones, sobre todo en lo que hace referencia a la separación máxima entre las carriladas, se aproximan bastante a la medida «standard» propuesta por Grénier y al citado ejemplo del cuello de Saverne, mientras que son idénticas a las del tramo de la *vía Augusta* estudiado por Sillières en Corral Rubio (1,40 m.). Esta circunstancia, junto con el hecho antes expuesto de que probablemente las carriladas que aquí nos ocupan forman parte de la fase más antigua del camino (que probablemente se desplazó más tarde a una cota inferior, más cercana a la de la actual carretera), nos hacen considerar estos elementos como restos arqueológicos prácticamente seguros de la vía romana en el punto donde efectúa su entrada en la comarca del Alto Palancia.

Como se ha indicado más arriba, el antiguo camino al que corresponden las carriladas en la roca que hemos estudiado confluye con la actual carretera aproximadamente en el kilómetro 19 de esta última. En este punto no se observan restos de puente antiguo, pero sin duda hubo una obra de este tipo o quizás un badén, dado que este arroyo es poco profundo y prácticamente sin caudal. Debe seguir a partir de aquí el mismo trazado que la actual carretera hasta el barranco del Juncar, el cual según opinión de Chabret cruzaba por el mismo punto que hoy lo hace la carretera. No

hemos observado ningún resto de puente antiguo en este lugar, pero justo es reconocer que la abundante maleza que presenta el barranco en este punto nos ha impedido un reconocimiento concienzudo del mismo; además, es posible que las obras de fábrica del puente de la actual carretera hayan enmascarado o destruido posibles restos más antiguos.

Después del paso del barranco del Juncar, en la primera curva que describe la carretera, se aprecia un trazado del camino antiguo que describe una curva mucho más abierta que la de la actual carretera, con la que vuelve a unirse pasada la misma. En este punto se encuentra un mojón de época moderna que probablemente sea un hito de término. En este pequeño tramo el lecho del camino es de tierra y sólo en algún punto descansa directamente sobre la roca.

No existen aquí restos claros del paso de la vía romana, pero lógicamente cabe suponer que sea éste su trazado. Sin embargo, existe un mínimo indicio de lo que pueden ser restos de un pavimento de piedras unidas con mortero (sobre cuya posible antigüedad preferimos no pronunciarnos) y, en un punto concreto, unas carriladas muy poco marcadas, la separación de cuyos extremos exteriores es tan sólo de 1,10 m. No sabemos si estos débiles indicios corresponden o no a la vía romana, pero lógicamente, como hemos dicho, creemos que su trazado coincide con el de este camino, que se abandonó parcialmente al construir la curva de la carretera actual.

A partir de dicho punto, el curso de la vía romana debe seguir, con poca diferencia, el de la actual carretera (concretamente, el trazado aún en uso existente antes de su reciente desvío a la altura de Sot de Ferrer y Soneja) hasta Segorbe. La carretera pasa junto a las Ventas de Santa Lucía, a las que Chabret supone bastante antigüedad en base a la presencia en las mismas de un eremitorio (Chabret 1978, p. 52, nota 101), por lo que el camino Real (y antes la vía romana) debieron discurrir junto a ellas. Por otro lado, debemos hacer notar que frente a Sot de Ferrer y junto al emplazamiento del restaurante Millán existió un asentamiento romano de características indeterminadas (que quizá fuese una *villa* o tal vez una casa de postas) que posiblemente se encontraba junto al camino.

LA VIA DESDE SEGORBE HASTA NAVAJAS Y LA VEGA DE JÉRICA

A la entrada de Segorbe, en la calle de Valencia (correspondiente al trazado de la carretera cuando se adentra en Segorbe), bajo los jardines del Seminario, se muestra una inscripción moderna (que, como reza la misma, sustituye a una cruz de piedra que se alzaba en este lugar) que hace referencia a la tradición de los corporales de Daroca, según la cual en este punto se detuvo la mula que los llevaba a su paso por Segorbe¹. Esta tradi-

1. Según esta tradición, en 1239, tras una batalla contra los musulmanes, al hallarse ensangrentados unos corporales que previamente al combate se habían escondido en una arqueta, los cristianos decidieron ponerlos con dicha arqueta a lomos de una mula para que ésta los llevase

ción es un indicio bastante fidedigno del paso del camino por este lugar en el siglo XIII, lo que parece indicar que el camino real (y antes, probablemente, la vía romana) debían seguir, en este punto, el mismo trazado que la actual carretera por el casco urbano de Segorbe.

Por lo tanto, los datos antes mencionados referentes al puente sobre la rambla Seca y el paso de los Corporales de Daroca por Segorbe apuntan a concluir que la vía romana no pasaba por el camino de Carrageldo, sino que seguía el trazado de la actual carretera, adentrándose en Segorbe. A todo ello hemos de añadir el hallazgo efectuado, a partir de unas recientes obras de remodelación de la carretera a la entrada de la población, de un duro pavimento situado a varios metros de profundidad, que desgraciadamente no fue estudiado en detalle².

Sabemos que Jaime I ordenó que el camino real pasase por Segorbe, lo que indica que anteriormente el trazado del camino discurría extramuros de la ciudad; ello favorece su identificación con el trazado de la carretera (en Segorbe, concretamente, la calle de Colón), que pasa justamente junto al antiguo trazado de las murallas medievales de Segorbe. A la salida de la ciudad se ha efectuado el importantísimo hallazgo del miliario anteriormente mencionado, al cual, por su importancia, haremos una referencia específica seguidamente. Sobre el mismo hemos efectuado recientemente un estudio monográfico (Járrega 2000 B, *passim*).

En el mes de junio de 1999, con ocasión de unas obras de ampliación y asfaltado efectuadas en el camino del Chopo-Tebaida, a la salida de Segorbe en dirección a Navajas, fue hallado casualmente un considerable fragmento de miliario romano. Dicho miliario se encontraba reutilizado en una horma del campo, de modo que no era visible anteriormente. Cabe destacar el hecho de que este miliario se encontraba junto a la carretera nacional de Sagunto a Burgos, cuyo trazado se ha considerado desde hace tiempo como coincidente, a grandes rasgos, con el de la vía romana de *Saguntum* (Sagunto) a *Caesaraugusta* (Zaragoza).

No está de más recordar que los miliarios, o piedras miliarias, son el precedente ilustre de los modernos indicadores de las distancias entre las distintas poblaciones que se encuentran junto a las actuales carreteras. Los miliarios eran piedras cilíndricas (aunque de base cuadrangular) en las cuales aparecían inicialmente inscritas las distancias entre las ciudades más próximas, según el sistema de la milla romana (de donde procede la expresión «miliario»), que equivalía aproximadamente a unos 1500 metros; sin embargo, posteriormente los miliarios se transformaron, en gran parte de los casos, en un vehículo de propaganda imperial, al limitarse a consta-

donde la Providencia decidiese; tras pasar por diversas localidades (entre ellas, Segorbe, Jérica y Viver) la mula entró en la iglesia de Daroca, donde quedaron depositados los Corporales. Sobre esta cuestión, y en relación concretamente al episodio de Segorbe, véase Aguilar 1890 (reedición 1983), vol. I, pp. 82-83.

2. Comunicación personal de V. Palomar y J. Hervás.

tar el nombre y los títulos del emperador (perdiendo así su finalidad práctica como indicador de distancias), con lo cual es muy difícil determinar si la erección de los miliarios correspondía realmente a una actuación viaria ejecutada en tiempos de los emperadores mencionados en los mismos, o bien si se trataba, en realidad, de simple propaganda política.

El miliario de Segorbe se encuentra fragmentado, faltando parte de la mitad superior; la parte conservada tiene una altura de 146 centímetros y una anchura aproximada de 47 cms. Presenta una base cuadrangular y un cuerpo cilíndrico sobre la misma, todo ello tallado en la misma pieza; este aspecto característico es el que nos permite afirmar que nos encontramos ante un miliario romano. La pieza no se encuentra en muy buen estado, dado que está muy erosionada, posiblemente debido a las reutilizaciones que debió sufrir a lo largo de los siglos. Desgraciadamente, se trata de un miliario anepígrafo, por lo que no contamos con datos cronológicos ni de otro tipo que nos permitan determinar la fecha ni el motivo de su erección.

La existencia de un miliario junto a la calzada romana, además de reforzar el *corpus* de datos arqueológicos que nos autoriza a afirmar la existencia, sin lugar a dudas, de dicha calzada, nos permite contrastar su importancia, pues solamente las vías principales contaban con miliarios. Ello refuerza, pues, la relevancia de esta calzada romana que ya podía deducirse de su trayecto, puesto que el valle del Palancia ha sido, en todas las épocas, una de las principales vías de penetración desde el Mediterráneo hacia el valle medio del Ebro, y ello lo demuestra, aún actualmente, el intenso tráfico que soporta la actual carretera.

Por otro lado, el hallazgo del miliario junto a la carretera es significativo, dado que su proximidad a la misma no creemos que sea casual, por lo que, aunque no se encontró *in situ* y estaba reutilizado, lógicamente podemos suponer que una piedra de estas dimensiones no podía proceder de muy lejos. En un trabajo anterior (Járrega 1996 B, pp. 26-27) nos habíamos planteado la problemática del paso de la vía romana por esta zona, sugiriendo un hipotético trazado por el cercano monte de la Horca, en un trayecto más largo y elevado, o bien su paso por la vega del Palancia, por donde discurre la actual carretera en dirección a Navajas. Creemos que el hallazgo del miliario junto a esta última carretera confirma el trazado por la vega del Palancia, coincidiendo pues con el de la actual carretera, tal y como ya habíamos supuesto anteriormente (Járrega 1996 B, p. 27), al menos hasta la zona de la ermita de la Esperanza, donde vuelve a plantearse una dualidad de caminos (Járrega 1996 B, pp. 27-30). Esta situación coincide con la alusión que hizo hace años A. Chabret (.1978, p. 52) a la presencia de restos de la calzada romana en el trayecto comprendido entre Segorbe y Navajas, que hasta ahora no habían podido ser confirmados. Además, el trazado de la actual carretera a Navajas es el más breve y directo, característica común en las calzadas romanas, por lo que creemos

que, definitivamente, el trazado de la calzada romana coincide con el de la actual carretera entre Segorbe y Navajas.

En el año 1994 se halló un miliario romano en el lugar denominado Masía del Cantor, en San Blas, junto a Teruel, que, si bien se encuentra todavía inédito, ha sido mencionado en un reciente estudio de F. Beltrán (1996, p. 68, y nota 4) a propósito de otro fragmento de miliario hallado en el término municipal de Jatiel (Teruel), que constituye, junto con el anteriormente mencionado, los dos únicos ejemplares de miliarios romanos hallados en tierras turolenses. Aunque el miliario de Jatiel evidentemente, por su situación, no tiene relación alguna con la vía romana del valle del Palancia, creemos muy probable que el miliario de San Blas corresponda realmente a esta última calzada. Esta identificación nos parece tanto o más lógica que la atribución del miliario turolense a la vía de *Laminium* a *Caesaraugusta*, como supone Beltrán (1996, p. 75), siguiendo de algún modo una corriente historiográfica que relaciona los indicios viarios romanos del sur de la provincia de Teruel con la citada calzada; en cambio, su relación con la vía que discurre por el valle del Palancia nos parece muy probable, debido al hallazgo del miliario en Segorbe, con lo cual podríamos tener documentados dos miliarios pertenecientes a la misma vía. De todos modos, el hallazgo (no *in situ*) del miliario de San Blas en la zona donde conflúan ambas vías (la que nacía en *Saguntum* y la procedente de *Laminium*) nos impide, por su situación geográfica, atribuir con seguridad dicho miliario a una de las dos calzadas.

Puesto que el miliario segorbino es anepígrafo, no podemos efectuar ninguna precisión sobre su cronología; ahora bien, teniendo en cuenta que el miliario de San Blas (Teruel) es de época de Tiberio (Beltrán 1996, p. 75, y nota 28), entra dentro de lo posible que en tiempos de dicho emperador se hubiese reacondicionado esta vía, aunque en lo que se refiere al miliario de Segorbe simplemente no podemos suponer una cronología concreta a través de este dato indirecto.

Dado que en la vía romana que nos ocupa no se había localizado hasta el presente ningún miliario romano (ni en el Alto Palancia ni en tierras turolenses), Arasa (1992, p. 18) ha supuesto que esta vía nunca estuvo provista de piedras miliarias. El reciente hallazgo de Segorbe no solamente permite desmentir este aserto, sino que confirma la importancia de la vía, teniendo en cuenta que es la primera calzada romana en tierras valencianas (además de la *Via Augusta*) en la que se ha documentado la presencia de miliarios. Asimismo, el hallazgo del miliario turolense de San Blas constituye otro elemento documental que apoya esta conclusión.

Siguiendo adelante con el trazado de la vía, una vez pasado el manantial de la Esperanza, se alza, al final del llano, una torre medieval, a la que se ha identificado (probablemente con razón) como un punto de vigilancia del camino (Cortés 186, vol. III, p. 367 - 368; Chabret 1978, p. 52). A partir de este punto, y hasta la salida de la comarca, se difumina más aún el

trazado seguro del antiguo camino, abriéndose varias posibilidades, a las cuales haremos referencia seguidamente.

El camino real seguía en la Edad Media el mismo trazado que la actual carretera, pasando del valle de Segorbe a la vega de Jérica después de ascender por el collado Royo, y descendiendo a la citada vega describiendo varias curvas que en el trazado actual de la carretera han sido eliminadas. Ya en la vega, y superado a mano derecha el actual embalse del Regajo, el camino real se desvía del trazado de la actual carretera y cruzaba el río Palancia por el puente que existía junto al actualmente en pie denominado de Muñatones, construido en el siglo XVI. Sabemos que el mencionado puente del camino medieval fue construido en el siglo XIV, y que el trayecto anterior del camino era distinto. Efectivamente, consta que los habitantes de Jérica solicitaron a don Martín, señor de la villa, que construyese «un camino nuevo» a Aragón que pasase por Jérica, para poder cobrar derecho de pontazgo³. A tal fin, don Martín autorizó la construcción del citado puente y, como hace notar el obispo Aguilar en el trabajo citado, en enero de 1388 «prohibió pasar por el camino de la Quebrada á fin de que el tránsito fuese por el puente y por dentro de Jérica» (Aguilar 1890, reed. 1983, vil. I, p. 137, apartado núm. 155).

Es necesario determinar, por tanto, cuál fue el trazado del camino Real con anterioridad a los cambios anteriormente aludidos. En la actualidad, el embalse del Regajo se sitúa en la confluencia del río Palancia y el arroyo de Gaibiel, también llamado río Regajo, de donde procede el nombre del pantano. Aunque la existencia del embalse dificulta la comprensión de la topografía antigua del terreno, en épocas de fuerte estiaje puede comprobarse como el río Palancia discurría en este punto por una profunda garganta, que tiene su continuidad en el congosto que por Navajas finaliza en el valle de Segorbe. Dada esta topografía, su posible relación con el camino y la ausencia de otros lugares próximos susceptibles de tener tal denominación, creemos que la Quebrada a la que antes se hacía referencia no puede ser otra cosa que este congosto.

Por lo tanto, es posible que el camino de la Quebrada discurriese por el actual emplazamiento del pantano del Regajo. En tal caso, se plantea el problema del paso del río, dado que, si el puente precedente del de Muñatones se construyó en el siglo XIV y el camino seguía anteriormente otro trazado, es evidente que el mismo debía cruzar el Palancia por algún punto, puesto que Segorbe se encuentra en la orilla derecha del río y forzosamente para seguir en dirección a Aragón el camino tenía que pasar nuevamente a la orilla izquierda del río.

3. Los textos medievales que hacen referencia al proceso de construcción del puente han sido tratados por Ferrer y Julve (1899, reed. 1980, p. 10 - 11) y el obispo Aguilar (1890, reed. 1983, vol. I, p. 137, apartado núm. 155) a cuyos estudios remitimos para mayores detalles sobre el tema. Es interesante señalar que Ferrer y Julve (1899, reed. 1980, p. 41) transcribe un documento del 15 de julio de 1368 que hace referencia a «la pontecilla del dicho camino Real de las Barracas...», que estaba situada en la partida de Magallán.

Volviendo al punto en que habíamos dejado el probable trazado de la vía romana en las inmediaciones de la torre de Navajas, creemos muy probable que el camino no ascendiese hacia el collado Royo (como sin duda lo hizo a partir del siglo XIV) sino que se dirigiese directamente hacia el congosto de Navajas. Esta probabilidad se hace certeza si tenemos en cuenta una afirmación de Francisco del Vayo, quien entre 1573 y 1576 escribió que el anterior «camino real de Valencia a Aragón» cruzaba por el puente de la Quebrantada, considerado como «de tiempos de moros y moriscos» (Gómez Casañ 1986, p. 41; Ledo 2000, p. 74). Veremos más adelante dónde pudo estar ubicado este puente; en todo caso, esta noticia constituye una inestimable aportación para situar topográficamente el paraje de la Quebrada o la Quebrantada. Además, la presencia de un asentamiento romano de características indeterminadas en el núcleo urbano de Navajas, del que conocemos algunas monedas y cerámicas (Járrega 2000 A, pp. 103-104) hace más probable el paso de la calzada romana por sus inmediaciones.

Según comunicación personal de un pastor que conocía la topografía de la zona antes de la construcción del pantano del Regajo, existía un camino que desde el pueblo de Navajas se dirigía hacia la zona actualmente cubierta por las aguas del embalse, coincidiendo con el trazado de la actual carretera, de la que se separaba a la entrada del actual pantano, donde había, según este informante, «un muro». Actualmente, nada de ello es visible debido a las obras efectuadas al construir la presa y la canalización procedente del pantano, pero creemos que esta información debe referirse a un muro de contención de las aguas del río, hasta cuyo nivel prácticamente desciende el camino en el trazado que es posible seguir hasta las inmediaciones del pantano. Este camino cruzaba el río Palancia en la zona actualmente cubierta por el embalse, aunque nuestro informante no nos precisó cómo lo hacía.

Por otro lado, existen en la Fuente de los Baños (o del Baño), situada poco antes de llegar al pantano según se viene desde Navajas, los pilares de un puente antiguo, actualmente reconstruido y puesto nuevamente en uso para acceder al núcleo habitado existente en este lugar. Las dimensiones y calidad constructiva de este puente nos parece que corresponden a una finalidad más importante que el simple acceso a la fuente o a unas determinadas propiedades. Sin embargo, y pese a que Cortés, que cita este puente, lo considere «romano o más antiguo» (Cortés 1836, vol. III, pp. 367-368) creemos, por su factura, que es una construcción medieval, aunque, como parece presentar diversas fases de construcción, no descartamos que tenga un origen romano, lo que podría asociarse con el sector construido con sillares de relativamente buena calidad existente en uno de los estribos. De todos modos, estos sillares, de pequeño tamaño y un tanto irregulares, se encuentran muy alejados tipológicamente del *opus quadratum* que caracteriza los puentes romanos.

El camino, una vez cruzado el citado puente de la Fuente de los Baños accede a una partida denominada «de Cartagena». En este acceso ascendente, el camino presenta un talud formado por piedras irregulares en la parte recayente al barranco, colocados para proteger y regularizar el firme del suelo. De todos modos, no podemos dictaminar la antigüedad de este camino, que una vez llega a lo alto del monte, parece dirigirse hacia la zona del embalse del Regajo para cruzar el arroyo de Gaibiel en un lugar actualmente cubierto por las aguas, en las inmediaciones de la masía de Paredes.

En cualquier caso, como hemos dicho, además del incierto camino que cabe asociar al puente medieval de la Fuente de los Baños, es seguro que el camino que seguía el actual trazado de la carretera de Navajas a Gaibiel continuaba hasta los terrenos hoy cubiertos por el pantano del Regajo, según la información antes señalada. En este punto, el camino cruzaba el río Palancia. Ignoramos cualquier detalle sobre este paso, que debió hacerse por un puente del que desgraciadamente desconocemos cualquier dato, debido a que la existencia del pantano impide comprobarlo. Sin embargo, según un testimonio oral⁴ en los períodos en que el embalse presenta un fuerte estiaje se apreciaban, en el tramo del río Palancia cercano a su confluencia con el arroyo de Gaibiel, unas «piedras negras» (*sic*) que podrían identificarse con un puente. Los estiajes más recientes (como hemos comprobado), sin embargo, no permiten ya apreciar nada, a causa de la potente capa de arcillas que se han ido depositando en el embalse.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, aunque es muy probable que el puente de la Quebrantada al que alude Bayo corresponda al de la Fuente de los Baños (con este último nombre lo cita ya Cortés) no podemos desdeñar la posibilidad de que haga referencia a otros restos, concretamente los supuestos indicios de puente a los que acabamos de referirnos. Por otro lado, aunque sea a nivel de hipótesis, creemos de interés plantear una posible explicación que diera por buenas ambas posibilidades. Es posible que la vía romana se internase en la profunda garganta conocida más tarde como la Quebrada o la Quebrantada (actualmente bajo las aguas del embalse), y que cruzase el río por (o cerca de) el lugar más profundo de esta garganta, mediante un puente al que deberían corresponder los citados restos que anteriormente se apreciaban cuando descendía el nivel de las aguas del embalse. Probablemente, este cruce se efectuaba después de la confluencia del Palancia con el arroyo de Gaibiel, evitando por lo tanto el tener que atravesar este último. No es muy imaginar que tal ubicación causaría periódicamente la inundación de la vía, y probablemente la ruptura del puente en períodos de riadas. Por ello, es posible que, quizás en el período islámico (con lo cual las referencias de Vayo a «los

4. Esta información, que nos ha sido transmitida por el señor José Hervás, procede del propietario de la Masía de Paredes, situada junto al pantano del Regajo.

moros» tendrían pleno sentido), se optase por un trazado distinto, abandonando la ruta la parte más profunda de la garganta y discurriendo por una cota superior, a través del puente situado junto a la Fuente de los Baños. Desgraciadamente, esta hipótesis es prácticamente imposible de confirmar en la actualidad, a causa de las profundas transformaciones del terreno que ha implicado la construcción del embalse del Regajo.

Sea como sea, el camino que procedía del congosto de Navajas discurría (al menos en parte) por tierras actualmente cubiertas por las aguas del embalse del Regajo, como antes hemos dicho. La referencia que hace a este camino Francisco del Vayo es nuevamente preciosa, pues nos permite identificar el trazado del mismo por esta zona. Dice concretamente que el camino «va desde Segorbe al Mas de Lidón o Ruviales, y de allí junto cabe Benafer, y al varranco del Huron y pico del Águila o peña del Águila» (Gómez Casañ 1986, p. 116; Ledo 2000, p. 74). Actualmente podemos identificar perfectamente la masía de Rubial, por lo que podemos reconstruir el trazado del camino, al Norte del actual embalse del Regajo, en una zona donde curiosamente se encuentran tres yacimientos romanos (Paredes, el Campillo y el Bolaje; véase Járrega 2000 A, pp. 130-138), los dos últimos muy próximos a la vía romana. Posteriormente, el camino se dirigía hacia el actual núcleo de Novaliches, donde cruzaba el barranco del Cascajar; según el testimonio del pastor antes mencionado, refrendado por el de un anciano habitante de la localidad, nunca hubo un puente para cruzar la rambla del Cascajar, sino solamente un badén para el paso de los carros que tenía que ser reparado constantemente.

No sabemos si el trazado de la vía romana, en el caso hipotético de que corresponda a este camino, es exactamente el mismo que hemos visto, o si por el contrario tenía alguna variación importante; asimismo, tampoco sabemos hasta qué punto puede ser un obstáculo a esta teoría la inexistencia de puente antiguo para el paso del barranco del Cascajar, aunque es posible que se sortease con un simple badén. Es asimismo posible que el trazado del camino antiguo fuese distinto del actual. A este respecto, cabe tener en cuenta que existe un barranco que desemboca en el del Cascajar, denominado *Barranco de Pilares* por la existencia de restos de un puente en su lecho, según un testimonio oral que no hemos podido comprobar.

La vía desde el valle de Jérica hasta la salida de la comarca. Posible dualidad de caminos.

El trazado que sigue la actual carretera de Sagunto a Burgos, después de pasar a la vega de Jérica, aprovecha el curso del barranco de Hurón para dirigirse hacia Aragón por las cuestas del Ragudo o Herragudo. Se trata de un camino natural que es probable también que siguiese la vía romana, aunque no contamos con elementos arqueológicos que permitan apoyar este aserto. Es posible que este hipotético trazado no siguiese

exactamente el mismo que la posterior carretera, puesto que existe en la zona de Viver un camino paralelo a la actual carretera en una zona denominada el Carril, nombre que quizá haga referencia a un camino antiguo.

Sin embargo, existe otra posibilidad, basada en la existencia de una ruta antigua en la zona de Benafer, conocida como «camino antiguo de Aragón», que por su trazado y la existencia de yacimientos ibéricos y romanos podría corresponder a una antigua vía romana.

El trazado de este camino entre las poblaciones de Novaliches y Benafer está mejor definido. Cabe llamar la atención de que el camino discurre por un valle a través del cual asciende por una suave pendiente, sin pasar accidentes geográficos dignos de mención; además, en Benafer se le conoce como «camino antiguo de Valencia», lo que pone de relieve la importancia del mismo. No lejos de Novaliches (aunque más al Norte) existe la torre de Novales, fortificación de época medieval que refuerza la posibilidad de la existencia de un camino antiguo, el curso del cual debía vigilar.

Hasta el punto donde el camino cruza la vía del ferrocarril no existe ningún indicio de la posible antigüedad del mismo, a excepción de la proximidad de la citada torre de Novales. Sin embargo, a partir de dicho lugar y hasta las proximidades de la actual población de Benafer existen algunos tramos con restos de empedrado. Sin embargo, no nos atrevemos a asegurar que estos empedrados sean antiguos, puesto que esta técnica se aprecia en algunos caminos secundarios de las zonas de Jérica y Benafer como mínimo (como hemos podido comprobar personalmente) que no tienen otra finalidad que el acceso a los campos de cultivo, y que pueden ser obras relativamente modernas. En cualquier caso, en estos sectores la anchura del camino es de tan sólo 2,5 - 3 m. como máximo, siendo imposible que anteriormente fuese más ancho, dado que está limitado por la roca vecina al mismo. Por lo tanto, no pudo tratarse de una ruta muy cómoda.

La entrada en la actual población de Benafer no está muy clara. El camino antiguo cruza la actual carretera de Jérica a Onda, pero después su trazado no aparece demasiado definido. La continuación aparente del mismo cruza el barranco de la Fuensanta, sin que se aprecie la presencia de ningún resto de puente ni de badén. Sin embargo, creemos que no es imposible que la entrada en Benafer coincidiese con el camino procedente de Jérica, que cruza el barranco de la Fuensanta poco antes de entrar en el núcleo urbano por un puente de piedra de un solo arco, al parecer bastante antiguo, y probablemente medieval a juzgar por su factura.

La ruta que estamos describiendo se define claramente a la salida del núcleo urbano de Benafer, cruzando la actual carretera junto al cementerio de la citada población. En esta zona el camino está tallado en la roca, aunque cabe señalar que no se aprecian restos de carriladas; sin embargo, el escalonamiento que el tallado de la roca presenta en algunos puntos (que sin duda sería de paso dificultoso para los carros) nos hace sospechar la posibilidad de que estuviese parcialmente empedrado en este lugar, aun-

que no lo sabemos. El camino describe una curva y a partir de ese punto se muestra en su mejor estado de conservación, que es lo que nos ha hecho sospechar su posible antigüedad.

A partir de la citada curva situada junto al cementerio de Benafer es posible apreciar perfectamente la estructura del camino. Este está limitado lateralmente por dos muretes de piedras irregulares colocadas en seco, si bien se aprecia claramente que las hiladas inferiores presentan una mayor calidad constructiva, detectándose incluso en algunos casos testimonios de tallado; creemos que es posible que ello refleje la existencia de reconstrucciones en la estructura de estos muretes. En parte del trayecto tan sólo existe un muro, mientras que el otro lado está delimitado por la roca tallada.

El lecho del camino está formado por la roca rebajada, aunque el hecho de que está cubierto de maleza (lo que lo hace totalmente intransitable) impide apreciar con claridad su estructura, por lo que no es posible detectar indicios de posibles carriladas (que de todos modos no hemos visto en las partes accesibles) o empedrados eventualmente desaparecidos. La anchura del camino es de unos 3 m. aproximadamente.

En un punto situado bajo el monte del Castillejo se aprecia una interrupción del murete del camino en la parte recayente al desnivel del terreno, donde el muro forma un ángulo recto con otro muro que desciende por la pendiente del terreno. Creemos que corresponde quizás a un camino secundario o más probablemente, dada su estrechez, a un desagüe del camino.

Esta ruta, conocida en Benafer como «camino antiguo de Aragón», tiene, como vemos, cierta calidad técnica que, unida a su trazado, lo hace aparecer como el posible trazado de la vía romana. La presencia de muretes laterales, su curso prácticamente recto y apenas ascendente, sabiamente trazado evitando los accidentes del terreno, así como la vecindad de algunos yacimientos arqueológicos y la misma denominación de «camino antiguo de Aragón» creemos que hace posible esta identificación.

Poco después de salir de Benafer, el camino pasa bajo el yacimiento de San Roque, correspondiente a un poblado ibérico. Poco después, y en el punto en que se supera la curva que el camino describe junto al cementerio de Benafer, discurre a los pies del yacimiento del Castillejo, en donde se aprecian potentes obras de fortificación. En este lugar se ha hallado cerámica ibérica y también un fragmento informe de ánfora itálica al otro lado del camino, lo que indica que este asentamiento estaba activo durante el período de ocupación romana del territorio. Desde el Castillejo se domina una gran extensión de terreno, pudiendo controlar visualmente tanto el camino que aquí nos ocupa como un tramo del que se dirige por Caudiel hacia Montán, al que más adelante nos referiremos.

No sabemos si el citado yacimiento del Castillejo consiste en un poblado ibérico fortificado o si se trata solamente de una fortaleza de carácter militar, puesto que no ha sido estudiado. Creemos que es posible que sea

una fortaleza construida para el control del territorio y evidentemente del camino que pasa bajo la misma, con lo que dicho camino podría remontar su antigüedad a la época ibérica como sucede en otros casos conocidos del Alto Palancia y comarcas vecinas⁵. Sin embargo, y teniendo en cuenta que existen testimonios de actividad del yacimiento durante la primera fase de la ocupación romana, creemos posible que esta fortaleza (y con ella el camino) puedan fecharse en el siglo II a. de J.C., y corresponder a la primera organización romana del territorio después de la conquista.

Posteriormente, el camino pasa por las inmediaciones de los yacimientos romanos de Peñarroya (Viver) y la Fuensanta (Caudiel), lo que puede ser otro indicio de su antigüedad. En esta zona, el camino discurre por el valle del barranco de Hurón, que sigue actualmente la carretera de Sagunto a Burgos, y en donde viene a coincidir (al menos, en su proximidad) con la otra posible ruta señalada para la vía romana, que seguiría más o menos el trazado de la actual carretera.

Sin embargo, no está claro por qué lugar entraba el citado «camino antiguo de Aragón» en dicha región. A este respecto, hemos recogido dos informaciones contradictorias. Por un lado, un vecino de Benafer nos indicó que creía que el camino pasaba las cuestas del Ragudo por el lugar llamado Carramanchel, donde por debajo de las cerradas curvas de la carretera (anuladas desde hace años en favor de un nuevo trazado) existe, según este informante, un camino delimitado por muretes laterales, como se constata en la zona de Benafer. Sin embargo, un pastor de la zona nos indicó que el camino de Aragón, después de pasar por Benafer y al llegar al valle del Barranco de Hurón, cruza la actual vía del ferrocarril y se dirigía hacia Pina de Montalgrao por el mismo lugar que actualmente lo hace la carretera que se dirige a dicha población desde la de Sagunto a Burgos.

A favor de la primera opción estaría una noticia proporcionada por Vayo, quien en el siglo XVI hace referencia al hallazgo, en 1387, de un hombre muerto «baxo las casas de Herragudo, junto al camino Real» (Gómez Casañ 1986, p. 328). Sin embargo, en base a la topografía del terreno y consultando los mapas de la zona, creemos más probable para los períodos ibérico y romano (sin descartar una posible dualidad de caminos) la solución que hace continuar por las inmediaciones de Pina el «camino antiguo de Aragón» que constatamos en Benafer. Además, existe otra razón de peso para optar por esta solución, y es la existencia del yacimiento del Castellar o Castillejo de Torrejón⁶, que consiste en una fortificación (probablemente ibérica) que

5. Un breve estado de la cuestión sobre la asociación de fortalezas ibéricas y caminos antiguos en las comarcas del Alto Palancia y Campo de Turia puede verse en Bonet - Mata 1991, p. 28 - 29.
6. Este yacimiento arqueológico ha sido estudiado en Gusi - Díaz - Oliver 1991, p. 79, 80, 82, 84 a 88, 90, 92 y 101 (especialmente 101). Debemos poner de relieve que en los mapas del Instituto Geográfico y Catastral de escala 1:25.000 este lugar aparece representado con la denominación de El Castellar, mientras que Gusi, Díaz y Oliver en el estudio mencionado lo citan como Castillejo de Torrejón.

cierra perfectamente el paso por esta ruta, controlando la garganta que en este lugar forma el barranco de Hurón (o de Valdurón, como se le llama en Pina) por la que discurre el camino.

La Hoya de Huguet constituye una llanura, situada geográficamente en el llano de Barracas (que estructuralmente forma ya parte del altiplano turolense) que está limitada al Nordeste por el abrupto barranco de Valdurón; en el límite de esta hoya sobre el barranco se sitúa precisamente el citado yacimiento del Castellar. A cierta distancia del mismo y en la citada Hoya, existen restos de dos torres cuadradas de aparejo ciclópeo, en las cuales se han hallado materiales ibéricos, pero también romanos; en el interior de una de ellas se recogió superficialmente cerámica ibérica y un fragmento informe de ánfora itálica, mientras que en las inmediaciones de la otra se halló un fragmento de sigillata africana A, fechable ya en el siglo II d. de J.C. El origen de estas torres, que no aparece muy claro, parece ser que puede situarse en época ibérica antes de la ocupación romana, según las recientes excavaciones efectuadas en una de ellas (la llamada «torre del Prospinal»), habiéndose sugerido que puedan interpretarse en relación a la ciudad ibérica de *Arse - Saguntum* (Gusi *et alii* 2000, p. 140).

Es muy posible que estas torres guarden una relación con la fortificación del Castellar. La finalidad más lógica que cabe atribuir a estas torres es la vigilancia del camino, el cual, a partir de la cronología de las torres, debería remontarse al período ibérico. Efectivamente, desde las mismas se aprecia visualmente una parte del trazado de la carretera de Pina de Montalgrao, una vez superada la garganta del barranco de Hurón; por otro lado, es posible que tuviesen también la finalidad de proteger la fortificación del Castellar en su acceso desde el llano, aunque cabe tener en cuenta que en el Castellar, a diferencia de lo que ocurre con las torres, no se han hallado materiales romanos, ni existe, por lo tanto, ninguna evidencia de que estuviese en uso en dicha época.

A partir de este lugar no conocemos el trazado del camino, pero geográficamente el altiplano turolense no ofrece dificultades, por lo que su trazado aproximado puede llevarse por el llano de Barracas, aproximadamente por donde actualmente discurre la carretera. El resto del trazado de la vía en su vertiente aragonesa, hasta los ramales que conducían respectivamente a *Caesaraugusta* (Zaragoza) y *Bilbilis* (Calatayud) han sido objeto de un estudio todavía inédito (Ledo 2000) al que remitimos para completar el conocimiento existente actualmente sobre este importante camino romano.

CONCLUSIONES GENERALES

La vía que desde la *Saguntum* (Sagunto) se adentraba en lo que hoy es Aragón para dirigirse hacia *Caesaraugusta* (Zaragoza) no figuraba en los antiguos itinerarios romanos que se han conservado, posiblemente por tratarse de una calzada secundaria, pese a su utilidad como vía de comunicación entre el valle medio del Ebro y la costa mediterránea.

Creemos que esta calzada debió tener cierto interés para los romanos durante el período de la conquista del territorio, pudiendo incluso haber sido un camino más antiguo, en uso ya en época ibérica. Ello se constata teniendo en cuenta la relación que con el paso del camino tienen el Castillarejo de Benafer y, sobre todo, el complejo de fortificaciones formado por el Castellar (o Castillejo de Torrejón) y las dos torres de la Hoya de Huguet, en término de Pina de Montalgrao. El problema radica en que no sabemos si se trata en todos los casos de fortificaciones ibéricas anteriores a la conquista romana (como parecen indicar las excavaciones efectuadas en la Hoya de Huguet) o si, por el contrario, son construcciones romanas ligadas a la vigilancia de la vía. A este respecto, es significativo el hecho de que el Castillarejo de Benafer puede muy probablemente considerarse activo en época romano-republicana, debido al hallazgo de ánfora itálica en prospecciones superficiales; ello hace posible que fuese construido por los romanos hacia el siglo II a. de J.C., aunque no podemos descartar que se trate de una fortificación más antigua aún en uso en esa época, lo que no podemos precisar por la falta de excavaciones. En todo caso, si aceptamos esta posibilidad debemos concluir que esta fortificación se integró en los intereses y la ordenación del territorio impuestos por los romanos.

Es posible que el tráfico que soportase este camino no fuese muy intenso, pero sin embargo debió tener alguna importancia en época imperial, como lo atestiguan sendas lápidas de una damanitana y de un edetano halladas en Jérica, lo que demuestra la existencia de movimientos humanos a ambos lados de la vía. A este respecto, el reciente hallazgo de un miliario anepígrafo romano permite constatar la relativa importancia de esta calzada, pudiendo relacionarse con el encontrado recientemente en San Blas (Teruel), que probablemente pertenecía a la misma vía. Éste es un argumento más a favor de la importancia de esta calzada en época romana.

La relación entre la calzada que se dirigía a Aragón siguiendo el curso del Palancia y la red de caminos secundarios que en época romana existían en esta zona⁷ nos documenta la existencia de diversos puntos de intersección, lo que debió proporcionar importancia estratégica a los mismos. En este aspecto, el más importante es sin duda el de Segorbe; en este lugar confluían la ruta de Aragón, el camino que se dirigía a la Plana por el valle de Almonacid y los al parecer diversos caminos que saltaban la sierra Calderona en dirección a Liria. Por lo tanto, tuviese la entidad que tuviese en época romana, no cabe duda de que Segorbe es, desde el punto de vista estratégico y en relación a las comunicaciones, el enclave más importante de la comarca, y que lo era ya en época romana (y, probablemente, aún antes), como hemos visto.

7. Sobre estos caminos, véase Járrega 1997, *passim*.

El punto de nacimiento del camino de Montán y Onda, que probablemente existía ya época romana, debe situarse en Jérica. Asimismo, probablemente una variante del camino que comunicaba Liria con Segorbe se dirigía a Jérica desde la rambla de la Torrecilla (Altura). Por ello, Jérica debió ser otro punto de confluencia de caminos relativamente importante.

Por último, el nexo de unión entre la ruta que procedía de Liria por Alcublas y Begís con la vía romana procedente de Sagunto nos marca otro punto importante de confluencia de caminos en la zona de Barracas (tal vez en Barracas mismo), enclave del que desconocemos la entidad (si tuvo alguna) que pudo tener en época romana⁸. Otro posible punto de intersección pudo existir en las inmediaciones de Soneja, en el caso de tener un antecedente romano el camino que desde la sierra de Espadán se dirige por Azuébar en dirección a dicha población.

No debemos olvidar la probable existencia de otros caminos menores (y poco relevantes) que comunicasen los distintos núcleos habitados con las vías más importantes. Así, por ejemplo, es lógico suponer que hubiese un camino que permitiese comunicar la masía de Coronel (situada en un pequeño valle interior del término de Segorbe) con la vía romana de Sagunto a Aragón, a través del paso abierto por el barranco de Coronel.

En definitiva, y aunque no se encuentre mencionada (al menos con claridad) en las fuentes escritas antiguas, la vía romana que comunicaba *Saguntum* con *Caesaraugusta* debió tener cierta importancia, como demuestran los diversos hallazgos arqueológicos a los que hemos hecho referencia y, singularmente, la presencia de uno o dos miliarios, que permiten certificar finalmente la importancia de esta antigua calzada.

8. Sobre el camino de Liria a Barracas, véase Ledo 1995 y Járrega 1997.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, F. 1890: *Noticias de Segorbe y su Obispado*. Segorbe.
- ARASA, F. 1992: *La romanización del Alto Palancia según la epigrafía*. Segorbe.
- ARASA, F. - Rosselló, V.M. 1995: *Les vies romanes del territori valencià*. Valencia.
- BELTRÁN LLORIS, F. 1980: *Epigrafía latina de Saguntum y su territorium (Cronología. Territorium. Notas prosopográficas. Cuestiones municipales)*, SIP, Serie de Trabajos Varios, 67. Valencia.
- BELTRÁN, F. 1996: Un nuevo miliario y una nueva vía augústeos en Jatiel (Teruel), *Kalathos* 15, pp. 67-78. Teruel.
- BRU, S. 1958: Notas de Arqueología Saguntina, *Archivo de Prehistoria Levantina* VII, pp. 147-171. Valencia.
- CARBONELL, M.J. - BORJA, H.J. - PÉREZ, J. 1990: *Inscripciones latinas del Alto Palancia*. Segorbe.
- CASAS, J. 1979: Aproximació a l'estudi de la Via Augusta a les comarques de Girona (II), *Revista de Girona*, 88, pp. 193-199. Gerona.
- CASAS, J. - CASTANYER, P. - NOLLA, J.M. - TREMOLEDA, J. 1995: *El món rural d'època romana a Catalunya. L'exemple del Nord-est*. Gerona.
- CAVANILLES, A.J. 1795-97: *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y frutos del Reyno de Valencia*. Madrid.
- CHABRET, A. 1888: *Sagunto. Su historia y sus monumentos*. Barcelona.
- CHABRET, A. 1978: *Vías romanas de la provincia de Castellón de la Plana*. Castellón.
- CORTÉS, M. 1836: *Diccionario geográfico-histórico de la España antigua Tarraconense, Bética y Lusitania, con la correspondencia de sus regiones, ciudades, montes, ríos, caminos, puertos e islas a los conocidos en nuestros días*. Madrid.
- FERRER Y JULVE, N. 1899 (reed. 1980): *Recuerdos de Jérica. Resumen histórico e hidrográfico de esta villa*. Segorbe.
- FERRER, J.J. - JÁRREGA, R. 1999: La romanización y los cambios socio-culturales, *La provincia de Castellón*, pp. 200-210. Castellón.
- FLÉTCHER, D. - ALCÁCER, J. 1955: Avance a una arqueología romana de la provincia de Castellón, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXXI, pp. 316-354. Castellón.
- FLÉTCHER, D. - ALCÁCER, J. 1956: Avance a una arqueología romana de la provincia de Castellón (II), *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXXII, pp. 135-164 y 183-187. Castellón.

- FUCHS, A. 1914: *Kultur der Vogesensiedelungen*.
- GALIAY, J. 1946: *La dominación romana en Aragón*. Zaragoza.
- GIRÓ, P. 1950: Identificación de algunas vías romanas en el Penedès, *Actas de la I Asamblea Intercomarcal del Penedès y Conca d'Odena*. Martorell.
- GISPERT, L. 1982: *Por tierras del Alto Palancia*. Segorbe.
- GÓMEZ CASAÑ, R. 1986: *La Historia de Xèrica de Francisco del Vayo*. Edición y estudio. Segorbe.
- GRENIER, A. 1958: *Manuel d'archéologie gallo-romaine*. París.
- GUSI, F. - DÍAZ, M.A. - OLIVER, A. 1991: Modelos de fortificación ibérica en el Norte del País Valenciano, *Simposi Internacional d'Arqueologia Ibèrica. Fortificacions. La problemàtica de l'Ibèric ple (segles IV - III a. C.)*, pp. 79-102. Manresa.
- GUSI, F. - OLIVER, A. - AGUILLELLA, G. - CURA, M. 2000: *XXV aniversario 1975-2000. Servicio de Investigaciones Arqueológicas y Prehistóricas*. Castellón.
- HÜBNER, E. 1869: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. II (*Inscriptiones Hispaniae Latinae*). Berlín.
- JÁRREGA, R. 1996 A: El yacimiento romano de El Campillo (Altura). Nuevos datos para el estudio de la romanización del Alto Palancia (Castellón), *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 17, pp. 367-381. Castellón.
- JÁRREGA, R. 1996 B: Las vías de comunicación de época romana en el Alto Palancia (la parte), *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, 3, pp. 21-38. Segorbe.
- JÁRREGA, R. 1997: Las vías de comunicación de época romana en el Alto Palancia (IIa parte), *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, 4, pp. 19-32. Segorbe.
- JÁRREGA, R. 1998: El poblamiento romano en la comarca del Alto Palancia. Estado actual de nuestros conocimientos, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 19, pp. 349-369. Castellón.
- JÁRREGA, R. 1999: Hallazgo de un miliario romano en el camino del Chopo, *La prensa de Segorbe*, año I, núm. 2, diciembre 1999, p. 19. Segorbe.
- JÁRREGA, R. 2000 A: *El Alto Palancia en la época romana*. Castellón.
- JÁRREGA, R. 2000 B: Un miliario romano en Segorbe: nuevos datos sobre la vía romana de Saguntum a Caesaraugusta, *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, 11, pp. 33-40. Segorbe.
- LEDO, A.C. 1995: Una vía antigua entre Liria (Valencia) y Barracas (Castellón), *XXII Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 213-218. Vigo.
- LEDO, A.C. 2000: *Historia de la red viaria y de los sistemas de comunicación en el eje Sagunto / Celtiberia*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia. Valencia.
- LOSTAL, J. 1980: *Arqueología del Aragón romano*. Zaragoza.

MADOZ, P. 1845: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*. Madrid.

MAGALLÓN, M.A. 1987: *La red viaria romana en Aragón*. Zaragoza.

MOROTE, J.G. 1979: El trazado de la Vía Augusta desde Tarracone a Carthagine Spartaria. Una aproximación a su estudio, *Saguntum*, 14, pp. 139-164. Valencia.

MUÑOZ CATALÁ, A. 1978: Algunas observaciones sobre las vías romanas en la provincia de Castellón, *Archivo de Prehistoria Levantina*, 13, pp. 149-160. Valencia.

PALOMAR, V. - JÁRREGA, R. 1994: Aportación al conocimiento del cerro de Sopeña en la Antigüedad, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXIX, pp. 297-316. Castellón.

PAU, C. 1931: Muros y castros de Segorbe, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XII, pp. 121-122 (y tres láminas). Castellón.

PLA, E. 1963: Arqueología del partido de Sagunto, *Generalitat*, 3, pp. 35-40. Valencia.

RIPOLLÉS, P.P. 1976: Sinopsis de epigrafía latina castellonense, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 3, pp. 229-280. Castellón.

RIPOLLÉS, E. 1994: Les Raboses (Albalat dels Tarongers); un yacimiento de la Edad del Bronce en el Baix Palancia, *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXI, pp. 47-81. Valencia.

ROSSELLÓ, V.M. 1992: Les vies romanes al País Valencià. Il.lusions i certeses, *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester*, pp. 619-637. València.

SANCHÍS, C. 1993: *Els ponts valencians antics*. Valencia.

SARTHOU, C. *sin fecha*: *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón*. Barcelona.

SILLIÈRES, P. 1977: Le «Camino de Aníbal». Itineraire des gobelets de Vicarello, de Castulo a Saetabis, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XIII, pp. 31-83. París.

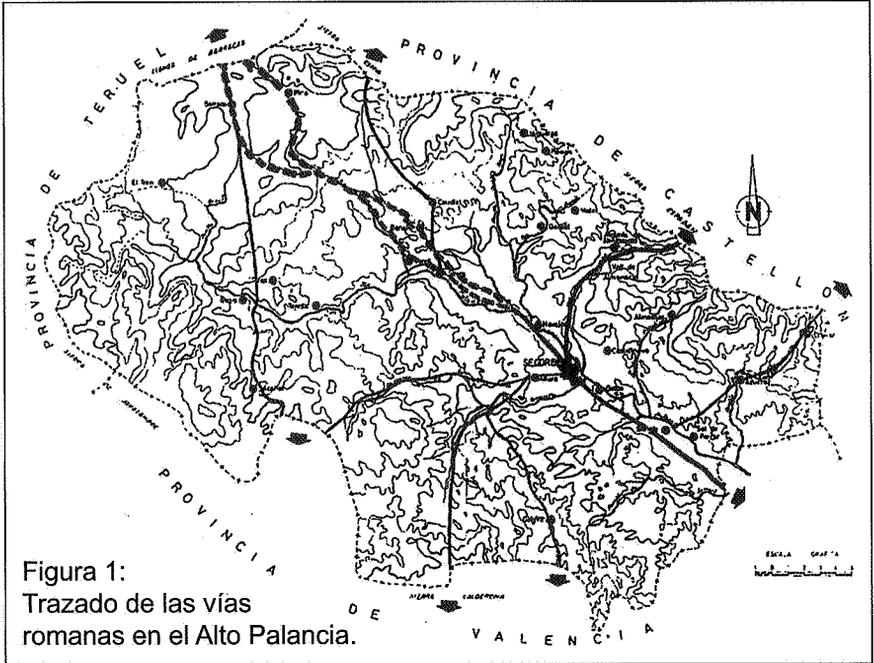


Figura 2: Miliario romano
hallado junto a Segorbe
(fotografía: Vicente Palomar).

LA CONCENTRACIÓ INDUSTRIAL TAULELLERA DE LA PLANA: FACTORS DE LOCALITZACIÓ I DE DESENVOLUPAMENT

Joan Carles Membrado i Tena

1. INTRODUCCIÓ. L'AGLOMERACIÓ PLANENCA

L'actual aglomeració industrial ceramicotaulellera de la Plana és la segona més gran del món pel que fa a aquesta mena de producte, només superada per la de Sassuolo, regió industrial italiana a cavall entre les províncies de Mòdena i de Reggio de l'Emília. L'any 1999 s'estimava que el 93% de tota la producció taulellera espanyola es concentrava dins d'aquesta aglomeració, que abraça la Plana fisiogràfica estricta –de Benicàssim, al N, fins a Almenara, al S, passant per l'Alcora, Ribesalbes i Onda, a l'O– i encara alguns municipis al N (Vilafamés, la Pobla Tornesa, la Vall d'Alba, Cabanes), i al NO (Llucena, Figueroles) d'aquesta¹. A la figura 1 podem apreciar la ubicació de les fàbriques de taulell i de les principals empreses auxiliars ceràmiques de la Plana, les quals es concentren especialment al voltant dels eixos de comunicació que transiten la comarca.

En aquest article ens proposem analitzar quins han estat els factors històrics que han condicionat aquesta extraordinària concentració industrial taulellera de la Plana de Castelló. Entre aquests factors de localització, alguns són de caire fisiogràfic –notablement l'abundància d'argiles– mentre que d'altres es relacionen amb els recursos humans –com ara l'esperit emprenedor de l'empresariat local i l'existència de capital inversor, procedent en uns casos de la pròpia indústria taulellera i en uns altres de la transferència de capital des d'altres sectors d'activitat, aliens a la ceràmica.

Al seu torn aquests factors s'han vist reforçats en el passat i en el present per l'existència d'un ampli mercat de consumidors del taulell valencià –primer restringit al País Valencià, després ampliat a una part d'Espanya i a algunes contrades del nord d'Àfrica, de l'Amèrica Llatina i d'Europa, i en l'actualitat escampat per 177 països d'arreu dels cinc continents (vegeu figura 2). Alhora, les condicions d'accessibilitat de la Plana –malgrat algunes deficiències notòries– han possibilitat que el taulell d'ací s'haja pogut vendre pertot arreu d'aquest mercat.

1. Si tenim en compte la comarcalització valenciana més emprada en els nostres dies, aquesta aglomeració abraçaria tres comarques: la Plana Baixa, la Plana Alta i l'Alcalatén. Per a més informació sobre altres propostes de comarcalització de la Plana consulteu Membrado (1997).

2. FACTORS INICIALS DE LOCALITZACIÓ

El fet que les muntanyes que tanquen a ponent la Plana foren riques en argiles va condicionar una artesanía ceràmica primerenca en els nuclis pròxims als jaciments, que segons l'arqueologia es remunta almenys al segle XI a Onda (Montmessin, 1980: 286). Aquesta tradició artesanal ininterrompuda des de l'època musulmana desembocà durant el segle XVIII en una incipient indústria ceràmica i a partir del XX, en una important indústria taulellera, fins al punt que hui, a la primeria del segle XXI, el taulell de la Plana és la indústria valenciana més avançada tecnològicament i la segona del món dins la seua especialitat.

A banda de les primeres matèries calien uns altres recursos físics, ben elementals, però sense els quals no era possible el desenvolupament de la indústria –ni tan sols de l'artesanía – ceràmica; entre aquests, l'aigua, imprescindible en determinades fases de la producció, o la llenya i la *malea* de boscs i matollars, com a combustible en els forns moruns; ni l'aigua ni el combustible vegetal no són abundants a la Plana, però sí que van ser suficients per a la indústria ceràmica naixent del segle XVIII. L'existència d'una orografia escassament accidentada i, a més, de fàcil accessibilitat, com la de la Plana, va facilitar també la localització i l'expansió posterior de la indústria taulellera.

Fou a l'Alcora que s'instal·là, el 1727, la primera indústria ceràmica pròpiament dita de la comarca: la *Real Fábrica de Loza Fina*. Aquest municipi, senyoriu del Comte d'Aranda, que fou qui fundà la factoria, reunia unes condicions ben òptimes per a l'establiment d'aquesta reial fàbrica: enclavada en el punt de contacte entre la Plana de Castelló, a l'est –amb bona accessibilitat i escassos accidents orogràfics, que facilitaven la localització d'empreses de grans dimensions– i les muntanyes de l'Alcalatén, a l'oest –abundants en llenya, aigua provinent del riu de Lluçena i argiles de sedimentació en els afloraments triàsics– i amb una notable tradició artesanal ceràmica, quantificada en 24 forns per a fer cànTERS (Quereda, 1973:32)².

Per bé que durant els segles XVIII, XIX i part del XX els trets fisiogràfics del terreny van condicionar de manera capital la localització industrial ceràmica, en l'actualitat aquests han perdut aquella importància inicial. Hui l'aglomeració industrial de la Plana, com en general qualsevol altra aglomeració als països del món occidental, està determinada bàsicament per d'altres factors. La progressiva reducció dels costos de transports de les

2. Olucha (1987-88: 367) cita un document del 1750, poc posterior a la data de la fundació fabril, que parla de les condicions naturals propícies de l'Alcora per a l'establiment d'una fàbrica de ceràmica: "Las circunstancias que facilitan y hacen a propósito el sitio para la dicha fábrica y que la materia sea perfecta son estar en un citio llano, capás para poderse estender, más y más en terreno muy templado en todo tiempo y muy sano, la abundancia de aguas perennes, tomadas en un riachuelo que continuamente nase en estados del Señor Conde de Aranda. La abundancia de leña tan contigua a dicha fábrica que, a muy corta distancia de ella, por la parte superior assia el monte, se arranca, sin que haya faltado jamás...".

matèries primeres des del lloc d'extracció fins al centre de producció condiciona que aquest siga en l'actualitat un factor poc rellevant; de fet, la majoria de les argiles amb què hui treballen les taulel·leres de la Plana ja no provenen de les muntanyes pròximes, sinó de la comarca de la Serrania (Membrado, 1993: 88). Quant al combustible, fa dècades que no es fa servir la *malea*: des del 1980 s'empra el gas natural, provinent d'Algèria, per a coure els taulells, i en cap cas llenya procedent de les nostres pelades muntanyes.

3. RECURSOS HUMANS I FINANCERS

Entre els factors humans que van determinar –i que encara hui determinen– el desenvolupament del taulell a la Plana destaca l'esperit emprenedor de l'empresariat local. Ara bé: si ens remuntàrem a l'origen de la indústria ceràmica de la Plana caldria dir que el primer establiment industrial ceràmic de la comarca –la *Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora*– no va ser fundat per un local, sinó per iniciativa d'un foraster, el Comte d'Aranda, resident en la *Villa y Corte*, però senyor de l'Alcalatén, el qual pretenia fabricar-hi pisa fina, llavors molt sol·licitada per l'aristocràcia espanyola, per evitar que aquesta l'haguera d'importar des d'Holanda, França o Itàlia (Membrado, 1996: 85).

Amb tot i això, els qui van continuar la labor iniciada pel Comte d'Aranda van ser persones d'origen local, molts dels quals mestres terrissers provinents de la *Real Fábrica* que, davant la multitud de conflictes interns que hi existien a partir de l'últim quart del segle XIX, havien decidit emancipar-se'n per crear la seua pròpia empresa. Aquests exoperaris, a soles o junt amb altres socis, es van establir en alguns casos a la pròpia Alcora, i en uns altres a les veïnes Ribesalbes i Onda, també riques en argiles i en tradició ceràmica i amb l'avantatge de no pertànyer a la jurisdicció de l'Alcalatén, dins la qual el Comte d'Aranda podia aplicar mesures legals per prohibir la venda de pisa que no provinguera de la seua fàbrica (Membrado, 2001: 146-147). La bona fama de la ceràmica alcorina, que n'assegurava la venda, propicià la multiplicació de fabriquetes ceràmiques, sobretot a Onda, on es produïa pisa envernissada a partir de fórmules i, fins i tot, de motles, materials i colors provinents de la *Real Fábrica*, de la qual els havien substrets els seus antics operaris, ara emancipats (Codina, 1980: 25)³.

Fins a la segona meitat del XIX les empreses ceràmiques de la Plana produïen indistintament pisa plana i de forma. Fou arran de l'explosió demogràfica a Espanya i del creixement de la demanda d'habitatges que

3. Aquest esperit emancipador dels planencs pot explicar-se pel fet que el sistema valencià de repartiment de la terra, rigorosament equitatiu, possibilitava que la gran majoria dels planencs foren propietaris terratinents, per escasses fanecades de terra que posseïren (Mira, 1978: 176). Amb el procés d'industrialització ceràmica una part dels propietaris agrícoles s'hagueren de resignar a treballar com a mers assalariats en la *Real Fábrica*, però així i tot alguns d'aquests –els més qualificats–, impulsats per la mentalitat pròpia del camp valencià segons la qual tothom pot ser propietari, acabaren emancipant-se'n per tal de posar en marxa la seua pròpia empresa.

tingueren lloc a la darrerria del XIX i al començament del XX que s'originà l'especialització ceràmica planenca en la fabricació de taulells. El creixement demogràfic espanyol, amb les consegüents necessitats d'habitatge, impulsà per tant el desenvolupament d'aquest tipus d'indústria ceràmica diferenciada, fomentat a més pels corrents higienistes urbans de l'època, que promovien l'ús del taulell per les característiques profilàctiques d'aquest producte.

Durant el darrer quart del segle XIX i el primer terç del XX la indústria taulellera de la Plana conegué un desenvolupament considerable a Onda i, en menor mesura, a l'Alcora i a Castelló⁴: el 1873 només hi havia cinc taulelles a la Plana, tres a Onda i dos a Castelló (Mundina: 1873: 418-419), mentre que el 1930, segons el butlletí de la Unió de Fabricants de Ceràmica del Regne de València, les fàbriques de taulell ja sumaven ja 53, de les quals 7 eren a Castelló, 9 a l'Alcora i 37 a Onda, mentre que Manises en tenia 22. Durant aquest període els recursos financers necessaris per a la instal·lació d'una taulellera encara no eren molt elevats: a Onda sovint foren terratinents de classe mitjana els qui invertiren per crear la seua empresa⁵. Aquestes inversions donaren fruit ràpidament, per tal com el taulell onder adquirí molta i bona fama entre els consumidors espanyols i estrangers, notablement els del Magrib i Llatinoamèrica⁶. Una volta establides les empreses, amb els ràpids beneficis obtinguts per la venda del taulell, s'ampliaven les factories o se'n creaven de noves per autofinançament, fins a assolir la considerable aglomeració taulellera dels anys 30 (Tomàs Carpi, 1986: 446).

Durant la Guerra Civil es va paraitzar la producció taulellera i es va destruir una part de les instal·lacions fabrils d'Onda, que es trobava a la mateixa línia del front. Tanmateix, a partir del 1940 el taulell reviscolà

4. A diferència de l'Alcora i Onda, Castelló no comptava amb cap tradició artesanal ceràmica; l'especialització industrial taulellera responia a d'altres factors, com ara el seu nomenament com a capital de província el 1833, fet que –sobretot davant de la relativa estabilitat política de la darrerria del segle XIX– degué impulsar la vida social, cultural i econòmica de la ciutat (Monlleó, 1994: 170). Fou, doncs, en aquesta conjuntura favorable que la burgesia local –assessorada per especialistes onders i alcorins– es decidí a invertir en una indústria de fort arrelament comarcal, com la taulellera (Membrado, 2001: 181).
5. La manca de grans superfícies agrícoles de regadiu on crear el taronger al terme d'Onda degué influir en la precoç especialització taulellera d'aquest municipi; coetàniament Borriana, Vila-real o Almassora vivien una etapa d'esplendor econòmica basada en el lucratiu comerç cítricol, de manera que els empresaris d'aquestes localitats no prestaven massa atenció a possibles inversions alienes a la citricultura. Alhora, l'enriquiment dels comerciants cítricoles veïns degué impulsar els terratinents onders a la inversió en una activitat que reportara també beneficis notables, per compensar els escassos rendiments que oferien les garroferes i oliveres del secà onder, bona part del qual, d'altra banda, ha estat transformat en regadiu al llarg de la segona meitat del segle XX (Burriel, 1968: 594-595).
6. Diversos autors es fan ressò de la qualitat de la producció taulellera d'Onda, entre els quals Valls (1984: 140), que afirma que per a molts era superior a la de Manises, o Sarthou (1913: 793) que destaca el temperament artístic i industrial i la perseverància dels seus empresaris. Rosselló (1966: 444) destaca el tipus de vernís onder, de qualitat superior a la dels altres centres de producció.

ràpidament gràcies a l'elevada demanda de materials de construcció que hi havia, a conseqüència de les destrosses patides durant el conflicte. A Onda el major creixement es donà entre 1946 i 1953: de les 28 fàbriques de taulell que hi havia en la primera data es passà a 53 en la segona (Melià: 1971: 161); durant els anys centrals del segle XX van ser sobretot operaris d'origen local provinents del propi subsector tauleller, normalment associats entre si –fins a quatre o cinc socis–, els qui invertiren en la creació d'empreses; la majoria d'aquests emprenedors eren treballadors amb una certa qualificació –rarament hi havia peons–, i sempre calia un *pràctic* que era l'operari encarregat d'efectuar la mescla per al vernís⁷. El *pràctic* sovint acabava formant part de l'accionariat de l'empresa amb condicions de favor particulars⁸.

L'escassa inversió inicial requerida per a la compra de maquinària, almenys fins al 1965, feia que amb pocs diners per cada soci es poguera crear l'empresa. En pocs anys aquests xicotets empresaris acumularen guanys notables, beneficiats per la conjuntura positiva tant dins el mercat espanyol –posada en marxa del *I Plan Nacional de la Vivienda*, augment de les segones residències com a conseqüència de l'auge turístic (Rosselló, 1966: 439)– com dins de l'exterior –progressiva liberalització dels intercanvis internacionals⁹, Pla d'Estabilització del 1959. Part dels beneficis obtinguts durant aquests anys s'invertien en l'adquisició de nova maquinària –sovint pagada a terminis–, de manera que les empreses creixien per autofinançament¹⁰.

7. L'aplicació d'una fórmula adequada per a la barreja del vernís era la fase més decisiva dins el procés de producció, per tal com d'aquesta depenia el resultat estètic final del producte. Per això resultava imprescindible la figura d'un *pràctic* amb solvència contrastada per a l'èxit d'una empresa taulellera. Normalment aquests operaris no posseïen cap qualificació acadèmica: aprenien –sovint per transmissió familiar– les tècniques de fabricació dels vernissos i la mescla adequada per a cada fórmula.
8. Una situació similar es donà coetàniament en la indústria taulellera italiana de Sassuolo (Emília-Romanya), en l'actualitat la principal del món, com ens descriu l'economista Romano Prodi (1966:112), expresident del *Consiglio* italià i actual president de la Comissió Europea: "Tale imprenditore è anche colui che si assume il compito di ricercare un operario specializzato o un tecnico del settore ceramico di provata esperienza a cui affidare la responsabilità dell'organizzazione della produzione associandolo, se necessario, come azionista a condizioni di particolare favore".
9. Sobretot a partir del 1955, set anys després de la creació del GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*) (Houssel, 1985: 166), que es creà el 1948 per tal de fer pressió sobre els estats perquè reduïren les barreres al comerç internacional (Nadal, 1997: 17).
10. Referint-se a la regió de Sassuolo, Prodi parla també del paper dels emprenedors que –com a la Plana– eren majoritàriament d'origen local i de l'escassa quantitat de recursos financers que es requerien per a adquirir la maquinària ceràmica a mitjan segle XX. Això possibilita un procés imitatiu on l'emprenedor local inverteix després d'haver observat les decisions i les iniciatives d'un altre emprenedor local, sens dubte conegut per ell. Pel seu interès, transcrivim les paraules de Prodi (1966: 109-110) sobre la multiplicació d'empreses taulelleres a Sassuolo i a la rodalia, que són també aplicables al cas d'Onda i de l'Alcora: "La spiegazione di questa davvero ingente nascita di nuovi imprenditori va ritrovata nella relativa facilità del processo imitativo in un settore in cui le difficoltà tecnologiche non costituiscono una barriera insormontabile nè a livello dell'imprenditorialità nè a livello della mano d'opera. Si tratta di un processo imitativo nel senso letterale e primitivo del termine in cui cioè all'imprenditore occorre avere continuamente sotto osservazione le decisioni e le iniziative di altri imprenditori e all'azionista il buon risultato economico di altre imprese".

Fou així que se'n crearen tantes en tan poc de temps a la Plana, primer a Onda i després a l'Alcora, on es passà de 8 empreses el 1955 a 22 el 1960 i 67 el 1964 (Quereda, 1973: 37-39). Cal tindre en compte dos factors d'abaratiment de la maquinària que expliquen la ràpida multiplicació del nombre de fabricants alcorins: d'una banda que molts d'ells començaren a produir a partir de processos desfasats i maquinària de segona mà, adquirida a les empreses més avançades; de l'altra, que la majoria de les empreses només duïen a terme una part del procés de producció, que llavors es feia per bicocció, de manera que uns fabricants s'especialitzaven en el bescuitat (primera cocció) i uns altres en l'esmatat (segona cocció) (Rosselló, 1966: 439-440).

A tota la Plana el 1946 hi havia uns 1.700 operaris en 38 empreses taulelleres, que cap al 1970 ja sumaven vora 6.000, repartits en 138 fàbriques¹¹, la localització de les quals no es restringia a la zona d'Onda i l'Alcora, sinó que abastava altres localitats com Vila-real, Castelló, Ribesalbes, Betxí, Almassora, Figueroles, Sant Joan de Moró, Nules o Llucena (Melià, 1971: 167 i 172).

L'expansió del taulell a Vila-real¹² resulta bastant original per diverses raons. Aquesta indústria –que hui és clau dins de l'economia local– no s'hi establí per primera vegada fins a una data tan tardana com el 1956, en una conjuntura econòmica monopolitzada per la taronja. La proximitat a una zona de gran tradició taulellera com era Onda va facilitar sens dubte el desenvolupament de la indústria ceràmica a Vila-real durant les dècades del 1950 i 1960, ja que els inversors locals consideraren aquest subsector com un negoci relativament segur, per tal com en tenien abundoses referències. Però aquest veïnatge no només resultà determinant com a factor d'imitació: també serví per reclutar tècnics especialistes en la gestió i producció taulelleres procedents d'allà, als quals els accionistes vila-realencs confiaven la part tècnica i de gestió. Però la particularitat del cas rau en el fet que, a diferència d'Onda o de l'Alcora –on l'autofinançament fou el principal recurs de desenvolupament del taulell¹³–, a Vila-real foren sobretot els estalvis derivats de l'agricultura que finançaren inicialment la indústria ceràmica: aquest capital procedia dels diners acumulats per comerciants i terratinents locals a partir d'excedents i especulacions en l'exportació de taronges, als quals s'unien notables masses d'estalvis de particulars. D'altra banda, l'esperit emprenedor dels vila-realencs de mitjan segle XX, forjat

11. Si el creixement de la Plana fou espectacular, encara ho fou més el de la regió de Sassuolo, on el 1946 –tot just acabada la Segona Guerra Mundial– només havien mamprés la producció 5 empreses, mentre que el 1963 ja en treballaven 133, que ocupaven uns 12.000 treballadors (Prodi, 1966: 104 i 115).

12. Estudiat entre d'altres per Bono (1974: 455), Obiol (1985: 60-61), Tomàs Carpi (1985: 446-449) i Membrado (1995: 168-171).

13. A la regió de Sassuolo el percentatge d'accionistes agricultors, comerciants, professionals liberals i d'altres grups aliens a la indústria taulellera també va ser bastant més elevat que no en el cas de l'Alcora i Onda (Prodi, 1966: 108).

durant més d'un segle al voltant del comerç i de la indústria cítriques¹⁴, influí decisivament en el desenvolupament tauleller. Però el factor desencadenant de la industrialització taulellera fou la gelada del 1956, que provocà el tancament de molts comerços cítrics i menà els principals terratinents de Vila-real a diversificar l'economia local (Obiol, 1985: 61). El mateix 1956 es fundà la primera empresa taulellera (*Azuvi*), i de llavors ençà el nombre de fàbriques no ha deixat d'incrementar-se a Vila-real: l'any 2000 n'hi havia una quinzena, que ocupaven vora 3.000 persones, i si hi afegim els treballadors en empreses auxiliars, més de 5.000¹⁵.

Pel que fa a Castelló, si bé al llarg del segle XX i encara abans havia comptat sempre amb alguna indústria taulellera, no fou sinó a partir del 1960 que començà a multiplicar-se'n el nombre i la capacitat de producció. A diferència de Vila-real, l'origen de la indústria castellanenca no està tan lligat a l'agricultura: a la capital de la Plana trobem d'una banda un desplaçament d'empresaris procedents de l'Alcora, que s'instal·len a Castelló per tal de gaudir de les millors infraestructures viàries, però també d'electricitat, telèfon i d'altres elements fonamentals per al bon funcionament de qualsevol empresa moderna, i que durant els anys 60 encara podien resultar bastant precaris a la capital de l'Alcalatén. Sovint trobem a Castelló empreses dirigides per alcorins, però amb notables aportacions de capitalistes locals, amb diners procedents sobretot del sector serveis, que predomina en l'economia de la capital de la Plana. Al seu terme també trobem alguna empresa multinacional italiana, un dels pocs casos a la Plana pel que fa a les factories taulellers –no tan estrany, en canvi, entre les empreses auxiliars de frites i esmalts i, sobretot, entre les de maquinària.

Quant a Almassora, hi trobem un predomini d'empreses de capital de procedència vària, que s'hi van ubicar sobretot a partir dels anys setanta atretes per la bona accessibilitat del seu terme, travessat per la N-340 entre Vila-real i Castelló. D'una banda hi ha empreses de capital comarcal, especialment alcorí, també de capital valencià de fora de la Plana, i la major empresa fabricant de frites i esmalts de la Plana, de capital nord-americà.

Beneficiada per la proximitat a l'eix litoral i a la ciutat de València i el seu port, Nules coneix un fort desenvolupament tauleller sobretot a partir de la dècada del 1980, quan s'hi instal·len diversos fabricants procedents d'altres localitats de la Plana (l'Alcora, Vila-real, Castelló), si bé les dues principals

14. Vila-real fou –junt amb Borriana, Carcaixent, Alzira i Oriola– una ciutat pionera a València en l'expansió cítrica: el 1860 ja hi havia un 9% de l'horta conreada de tarongers, el 1882, dues terceres parts i el 1907, vora el 90% (Membrado, 1995: 79). Pel que fa a la indústria, des del 1930 fou capdavantera en la producció de bombes per a l'extracció d'aigua i des del 1950 en la maquinària agrícola (1995: 89).

15. Han estat sobretot empresaris locals que han possibilitat aquest extraordinari increment de la indústria taulellera, com ho prova el fet que el 1995 a dotze de les tretze majors empreses ceràmiques de Vila-real l'origen de l'empresariat fóra completament o parcialment local (Membrado, 1995: 171).

empreses taulelleres tenen orígens vinculats a l'agricultura, d'una banda, i al calcer de la Vall d'Uixó, de l'altra¹⁶.

A Sant Joan de Moró el gran auge de la indústria ceràmica respon sobretot a la seua privilegiada ubicació a mitjan camí entre Castelló i l'Alcora, fet que ha condicionat l'expansió de moltes empreses de capital alcorí –i alguna de capital castellanenc– arreu del terme de Moró. El factor de proximitat ha influït també notablement en el desenrotllament del taulell a altres localitats: Lluçena, Figueroles i Vilafamés, respecte a la pròpia Alcora, o Ribesalbes¹⁷ i Betxí respecte a Onda.

La introducció de la moderna tecnologia italiana sobretot a partir del 1970 multiplicà les exigències de capital per a invertir en maquinària, de manera que la gran majoria dels fabricants es veren forçats a demanar crèdits bancaris, principal fórmula de finançament del taulell a partir del 1970¹⁸. En els anys posteriors les exigències de capital per a la compra de maquinària italiana han continuat creixent a la Plana, com també el pes del crèdit bancari en el finançament d'aquesta, o en el posterior estalvi dels beneficis empresarials¹⁹.

Al llarg de la dècada del 1980 els fabricants taulellers amb majors recursos financers van ser els pioners en la incorporació de les últimes innovacions tecnològiques provinents d'Itàlia: forns monostrats, atomitzadors, línies de classificació automàtiques, premses hidràuliques, etc.). Mentrestant, els empresaris mitjans i menuts, a remolc d'aquells, tenien en el crèdit bancari la seua principal –i gairebé única– font de finançament²⁰. Per tal de subvencionar els empresaris amb menys recursos, el 1982 l'*Asociación Española de Azulejos, Pavimentos y Baldosas Cerámicas* (ASCER) va sol·licitar ajut econòmic al Ministeri d'Indústria i Energia per afrontar amb garanties la reconversió industrial que es requeria en el món del taulell. Tanmateix, l'administració estatal primà els subsectors industrials bàsics en crisi,

16. A partir d'un especialista en química de la indústria sabatera de la Vall i del capital provinent d'un terratinent de Nules –parent d'aquell primer– es va forjar primer una empresa familiar de productes químics destinats a la citricultura, i després, amb els beneficis d'aquesta, es van crear les que hui són les dues de les taulelleres més grans de Nules.

17. Cal destacar que Ribesalbes posseïa des del segle XVIII una certa tradició industrial basada en la producció de ceràmica de forma i que, a partir del 1950, passà a especialitzar-se en la fabricació taulellera, tot imitant el que ja s'havia fet a Onda mig segle abans.

18. Ernest Lluch destaca a *La via valenciana* (1976: 217) que la indústria del nostre país ha conegut històricament tres fórmules principals de finançament, les quals es donen en el cas del taulell de la Plana: l'autofinançament (propi sobretot de l'Alcora i d'Onda), el capital procedent de sectors aliens a la indústria (cas de Vila-real I, en menor mesura, de Castelló i Nules) i el crèdit bancari.

19. El cas de Vila-real resulta paradigmàtic: durant els anys daurats de la taronja (1920-1936) s'hi havien instal·lat tres sucursals bancàries; entre el 1936 i el 1967 cap ni una, i durant el període 1967-1975 –de forta inversió en maquinària ceràmica– se n'hi van establir set més. Posteriorment, durant el 1975-1982 sis noves sucursals bancàries es van instal·lar en la ciutat, i durant el 1982-1989 –un nou moment d'auge inversor–, se n'hi establiren sis més. Després d'això es va establir el nombre de sucursals bancàries, no per la minva d'inversions ceràmiques, sinó arran del procés de fusions de moltes entitats creditícies, que tendien a reduir el nombre d'oficines.

20. Sovint, la relació existent entre les entitats bancàries i els fabricants ceràmics era d'arrendament financer (*leasing*), fórmula que possibilitava un finançament menys gravós (Domínguez, 1983).

notablement la siderúrgia del Cantàbric, en detriment d'altres com el taulell (Gomis 1990, 340). Calgué esperar uns anys –pocs– perquè el crèdit públic esdevinguera una fórmula de finançament a l'abast dels fabricants. Fou cap al 1985, amb les competències en política industrial transferides de l'administració estatal a l'autonòmica valenciana, que començaren les ajudes públiques gestionades per l'*Institut de la Mitjana i Petita Empresa Valencià (IMPIVA)* destinades a empreses amb recursos financers escassos: ajuts directes per mitjà de subvencions a projectes empresarials, o indirectes a través de la realització de projectes de I+D o de la millora de la formació (Salom i Albertos, 1995: 387). Al llarg del període 1984-1994 els empresaris de la Plana foren –al costat dels de l'Alcoià-Comtat, la Vall d'Albaida i la Costera– els qui més subvenció per treballador reberen de l'IMPIVA, fet que demostra la bona acollida que van tindre les subvencions públiques entre l'empresariat tauleller amb menys possibilitats econòmiques (Membrado, 2001: 409-410).

Cal que ens referim, per últim, a un altre recurs humà que, segons Lluch (1976: 218), ha estat també històricament determinant del desenvolupament de la indústria valenciana: la disponibilitat de mà d'obra a uns costos relativament baixos. Durant l'època expansiva que conegué la indústria taulellera de la Plana en les dècades del 1960 i del 1970 la població immigrada esdevingué el principal sustent de les empreses ceràmiques, especialment a les ciutats de l'eix litoral sense tradició industrial, com ara Vila-real, Castelló, Almassora i Nules, en les quals els locals preferien treballar en el camp o en els serveis, i no com a assalariats en la indústria taulellera. Relacionades amb aquesta indústria, les primeres onades migratòries significatives arriben entre el 1950 i el 1960 a l'Alcora, que veu augmentada la seua població d'un 30%, i a Onda, que creix d'un 43%. Durant el període 1960-70, en què tingué lloc l'expansió del taulell cap a l'eix litoral, van ser Castelló i Vila-real les ciutats que més cresqueren: d'un 51 i d'un 36% respectivament, per bé que tampoc a Onda (22%) ni, sobretot, a l'Alcora (33%) la població no deixà d'augmentar. Els immigrants, normalment antics jornalers, van esdevindre una mà d'obra abundant, poc qualificada i dòcil, que acceptava baixes remuneracions, ja que aquestes encara superaven els ingressos que els nouvinguts obtenien abans, en l'economia tradicional.

En l'actualitat, en canvi, entre els treballadors de la indústria taulellera de la Plana –que representen més del 40% de tota l'ocupació industrial de la comarca (sense comptar-hi els auxiliars)– podem trobar-ne molts d'origen local, ja que entre els jòvens hui es prefereix el treball en la indústria, i no l'agrícola com s'esdevenia durant els anys 60 i 70. En aquest canvi de preferències laborals ha influït, d'una banda, el fet que els salaris agrícoles estiguen estancats almenys des de la dècada del 1980, i de l'altra, que la qualificació global dels operaris taulellers haja augmentat notablement durant la mateixa dècada i que els sous percebuts siguen, per tant, més raonables que no ho eren durant les dues dècades anteriors.

4. Mercat i accessibilitat

No es pot explicar l'auge de la indústria taulellera d'Onda del final del segle XIX i el començament del XX sense tindre en compte el paper jugat pel mercat local –entenent per *local* la demanda dels habitants de la pròpia Plana i d'altres comarques pròximes, notablement la Ciutat de València i l'Horta (González Cudilleiro, 1974: 196). Aquest mercat local estava compost per una població agrària molt nombrosa i relativament pròspera –enriquida a partir de la primeria del segle XX gràcies als progressos en determinats cultius com ara l'arròs, la vinya, les hortalisses i, sobretot, les taronges (Tomàs Carpi, 1985: 444-445)– que posseïa, doncs, un grau de benestar econòmic prou alt per a adquirir certs béns de consum –com ara els taulells.

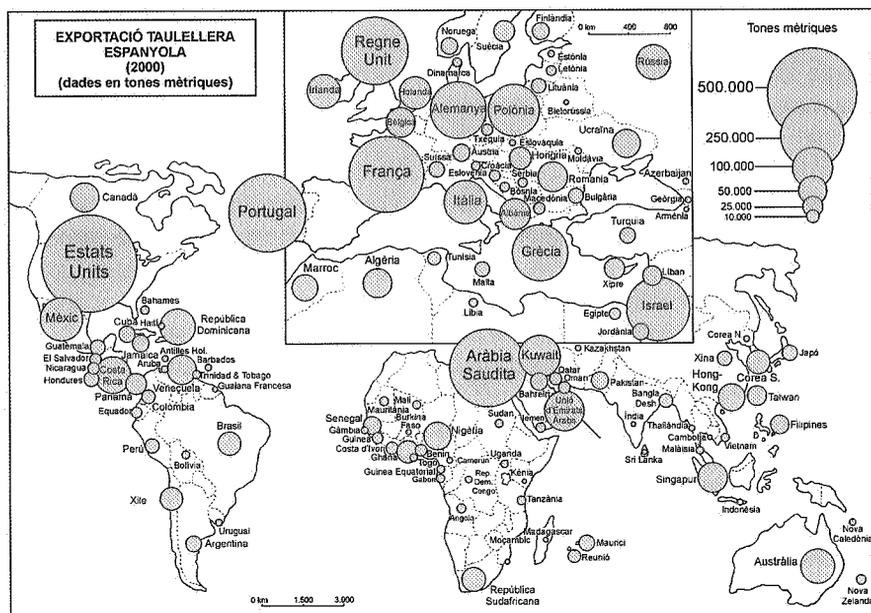
El progressos econòmics de la societat valenciana es van traduir també en una millora de les infraestructures –de l'accessibilitat– que va afavorir l'expansió del taulell de la Plana cap a altres destinacions més llunyanes però ben comunicades amb València –i amb una certa tradició en l'ús de la ceràmica arquitectònica–, notablement Catalunya i, en menor mesura, Andalusia (Sarhou, 1913: 793). A partir de mitjan segle XX i, sobretot, del darrer quart de la centúria el paper del mercat domèstic comença a declinar a causa de l'enorme acurtament –en temps– de les distàncies que s'ha produït gràcies a la millora dels transports i de les infraestructures viàries, el qual ha possibilitat que els més remots mercats mundials puguen ser hui clients del nostre taulell. De fet, hui dia el taulell és la indústria autòctona valenciana que posseeix un mercat exterior més gran²¹, més diversificat²² i més llunyà²³ (Membrado, 2001: 458). A la figura 2 podem observar el volum de les exportacions corresponents a l'any 2000 de taulell espanyol –un 95% del qual provenia de la Plana. En aquesta figura només indiquem els països que van importar més de 1000 tones de taulells des d'Espanya, però així i tot es pot apreciar d'una ullada l'enorme volum de les exportacions i la gran dispersió de les destinacions arreu del món.

21. El taulell fou l'any 2000 la indústria autòctona valenciana que més exportà, per un valor de vora 1.800 milions d'€, que ascendeix a 2.160 milions si hi sumem les vendes exteriors de frites i esmalts ceràmics (300.000 i 360.000 milions de pessetes, respectivament), seguida pel calcer amb prop de 1.500 milions d'€ (250.000 milions de ptes.) i el tèxtil amb una mica més de 1.000 milions d'€ (167.000 milions de ptes.) (IVE, 2000). En el conjunt de la indústria valenciana l'exportació taulellera només fou superada per un subsector al·lòcton, el d'automòbils, clarament monopolitzat per una multinacional nord-americana.

22. 177 estats d'arreu del món, repartits pel cinc continents, reberen exportacions taulelleres valencianes l'any 2000.

23. Mentre que el valor de tota l'exportació industrial valenciana del 2000 s'envià en gairebé les tres quartes parts a destinacions europees, sobretot a la UE, el taulell valencià exportà al nostre continent poc més del 50% del valor, a Amèrica el 23% (el conjunt de València el 13), a Àsia el 17% (València el 8), a Àfrica vora el 4,8% (per un 4,7) i a Oceania l'1,6% (per un 0,5).

Figura 2



Pel que fa a l'accessibilitat, la infraestructura viària bàsica de la Plana la componen la Carretera Nacional 340 (Cadis-València-Barcelona), el ferrocarril La Encina-València-Tarragona i l'Autopista de la Mediterrània (A-7); aquests tres importants eixos discorren a través de l'espina dorsal de l'Eix Mediterrani, autèntic cordó umbilical pel qual València ha estat lligada a Europa i que concentra el major volum d'activitat econòmica i, doncs, el major trànsit de mercaderies i de passatgers d'Espanya (Roger, 1993: 114-116; Piqueras, 1994: 43). A banda, la Plana compta amb una àmplia xarxa de carreteres comarcals i locals, algunes de les quals suporten un enorme trànsit relacionat amb l'activitat taulellera: són els casos de la CV-20 (Vila-real-Onda), de la CV-16 (Castelló-l'Alcora) o de la CV-10 (Almenara-Betxí-la Pobla Tornesa, futura autovia de la Plana), totes tres desdoblades o en procés o en projecte de desdoblament, i la CV-21 (de l'Alcora a Onda) (vegeu figura 1). Aquesta infraestructura viària es completa amb el gasoducte Barcelona-València, fonamental per al subministrament energètic de les empreses taulelleres i amb els ports de Castelló i, sobretot, de València²⁴.

24. Segons les dades d'ASCER (2000) dins el conjunt de la indústria taulellera espanyola, vora el 95% de la qual es produeix a la Plana de Castelló, l'any 2000 l'exportació suposà uns ingressos de 1.872,1 milions d'€ (311.493 milions de ptes.), mentre que les vendes a Espanya s'estimaven en 1.428,9 milions d'€ (237.750 milions de ptes.). Això vol dir que el 43% de les vendes es destina al consum intern, i el 57% restant a l'exportació. Doncs bé, es calcula que les dues tercers parts d'aquesta –més de 3 milions de tones– es canalitzen a través del port de València, el qual, gràcies a l'exportació d'aquest producte, ha conegut un extraordinari avanç que l'ha situat com el primer d'Espanya per trànsit de mercaderies contenidoritzades (Membrado, 2001: 440 i 458).

Tot i que en els últims anys les infraestructures viàries de la Plana han millorat –gràcies al desviament de la N-340 al seu pas per Castelló i per Nules i a la construcció de l'eix Betxí-Borriol–, la xàrcia viària comarcal resulta més que insuficient per a suportar l'enorme tràfic diari de persones i mercaderies que hi transita, moltes de les quals estan lligades directament o indirectament al taulell. El principal problema és la manca d'alternativa a l'A-7²⁵, mentre no s'acabe de construir el desviament de la N-340 en passar pel terme d'Almassora ni, sobretot, l'autovia de la Plana. Un altre problema greu és l'entrada nord al gran port d'eixida ultramarina del taulells de la Plana, el de València, al qual s'ha d'accedir pel sud, cosa que allarga el trajecte en més de 20 km, i la pròpia travessera de la N-340 en passar per Sagunt, que obliga els camions a desviar-se per l'A-7, amb tots els inconvenients ja apuntats.

Quant a la ubicació de les fàbriques taulelleres al voltant dels principals eixos de comunicació de la Plana podem assenyalar –com ja hem comentat en el punt anterior– la notable expansió de la indústria taulellera arreu de la comarca del 1960 ençà. Abans d'aquesta data la majoria dels fabricants s'instal·laven prop de les zones de proveïment de primeres matèries (Onda, l'Alcora, Ribesalbes), però posteriorment molts prefereixen ubicar-se a l'eix litoral, per tal d'aconseguir una millor accessibilitat. Vila-real, Castelló, Almassora i Nules (ciutats per les quals passen la N-340, l'A-7 i el ferrocarril València-Tarragona) són les més beneficiades d'aquesta nova tendència localitzadora. Ara bé: el desplaçament d'empreses i recursos humans –no oblidem que molts dels tècnics i els gestors de les noves empreses ubicades a l'eix litoral eren onders i alcorins– des de l'interior cap al litoral no ha suposat, ni de bon tros, la minva de l'activitat ceràmica en aquests nuclis pioners. Ans al contrari, durant les dècades del 1980 i 1990 tant l'Alcora com Onda han incrementat el seu pes dins la comarca industrial de la Plana, beneficiats per la millora de l'accessibilitat gràcies a l'eixample i el desdoblament –encara parcial en algun cas– de la CV-20 (Vila-real-Onda) i la CV-16 (Castelló-l'Alcora), a la millora de la CV-21 (Onda-l'Alcora) i a construcció de l'eix Betxí-Borriol (CV-10) (vegeu figura 1).

5. LES EXTERNALITATS LOCALS

Economistes i geògrafs han proposat diverses teories per explicar el fenomen de la concentració industrial, és a dir, de la tendència dels establiments industrials a concentrar-se en determinades àrees geogràfiques –com s'esdevé a la Plana de Castelló amb el taulell.

Entre les diferents tradicions en l'estudi de la Geografia Econòmica –de la localització de les activitats econòmiques– esmentades per Paul

25. Aquesta és una de les autopistes més cares d'Europa, malgrat la recent reducció del peatge a canvi d'una desproporcionada pròrroga de quinze anys més en la concessió d'exploració de l'A-7 a AUMAR (fins al 2021).

Krugman (1997: 37) destaca la de les *externalitats locals*, que fou introduïda a la primera del segle XX per Marshall (1920) i fa referència al fet que una concentració industrial proporciona una sèrie d'avantatges que reforcen i incrementen la concentració (Krugman, 1997: 49).

En efecte: les concentracions industrials inicialment es forgen a partir d'una sèrie d'avantatges locals, com ara la presència de primeres matèries, la iniciativa de l'empresariat o l'accessibilitat al mercat. Aquests són els principals factors que expliquen la formació d'una concentració qualsevol, com la de la Plana. Però quan apareix, aquesta tendeix a romandre gràcies a l'existència d'una sèrie de factors implícits a la pròpia concentració (*externalitats*) que funcionen com a factors de permanència i reforçament d'aquesta (Precedo i Villarino, 1992: 141 i Costa, 1997: 7).

Segons la teoria de les *externalitats locals*, tres són els factors principals que tendeixen a reforçar les concentracions industrials: la qualificació del mercat de treball, la presència d'empreses que subministren productes intermedis i la informació que circula entre empreses veïnes que fabriquen el mateix bé. En efecte: una alta concentració d'empreses d'una branca industrial determinada en un mateix espai tendeix a concentrar-hi un alt nombre de treballadors qualificats, de la qual cosa es beneficien tant els propis treballadors especialitzats –que troben fàcil ocupació– com les empreses –que poden triar entre un ampli segment d'operaris qualificats. Igualment, un centre industrial concentrat permet el proveïment, amb un cost inferior i amb major varietat, de factors intermedis, ço és, de factors concrets necessaris –auxiliars– al subsector que no són objecte de comerç, fet que al seu torn augmenta l'eficiència de la indústria i reforça la concentració. Finalment, la concentració d'empreses que pertanyen a una mateixa branca industrial permet que la informació entre aquestes fluïska amb molta més facilitat que no entre empreses separades per grans distàncies; un centre industrial concentrat genera allò que podríem anomenar *osmosi tecnològica* (Krugman, 1992: 42-62).

A l'aglomeració industrial ceramicotaulellera de la Plana trobem les economies externes descrites per Krugman. Almenys des de la segona meitat del segle XVIII, ha presentat un notable mercat d'especialistes ceràmics, la majoria del quals sense formació acadèmica –sinó heretada per tradició familiar o empresarial–, que fins a les dècades del 1960 i 1970 jugaren un paper fonamental en l'avanç industrial del taulell, per tal com eren imprescindibles per a dur avant qualsevol projecte empresarial. Posteriorment, durant les dècades del 1980 i, sobretot, del 1990, els operaris qualificats han pogut adquirir una formació tècnica i una especialització professional molt més adequades, gràcies a l'existència a la Plana d'una destacada xarxa de centres d'investigació, notablement l'Institut de Tecnologia Ceràmica (ITC)²⁶. Quant a la concentració d'empreses auxiliars ceràmiques a la Pla-

26. L'Institut de Tecnologia Ceràmica, ubicat a la UJI, s'encarrega de formar tant els tècnics ceràmics

na cal ressaltar que és ben notable i diversa: frites i esmalts, proveïment i atomització d'argiles, decoració al tercer foc, maquinària, embalatge, transport, expositors de fusta, etc (vegeu figura 1). Això permet un proveïment a menor cost i amb majors opcions de tria dels factors auxiliars, la presència dels quals, al seu torn, fa més atractiva la instal·lació de noves empreses ceràmiques a la Plana. Finalment, quant als fluxos d'informació cal dir que a la Plana, on és habitual que els empresaris es relacionen personalment entre si, la difusió de les innovacions s'ha produït en gran mesura gràcies a aquest factor²⁷.

Cal afegir per últim, tot lligant amb les externalitats pròpies d'una aglomeració industrial, que quan una manufactura –com la indústria taulellera– es concentra en un determinada àrea –com la Plana– per fabricar un bé concret –paviments i revestiments ceràmics– per a un mercat en què competeix amb els béns d'altres àrees, aquesta adopta sovint una forma d'organització de la producció especialment eficient, que alguns autors anomenen *districte industrial* (Climent, 1997: 92-93; Vázquez Barquero, 1997: 75-76). Aquest concepte, també proposat per Marshall cap al 1920, fou rescatat per Becattini (1979) i definit com una entitat *socioterritorial* caracteritzada per la presència activa tant d'una comunitat de persones com d'un conjunt d'empreses que tendeixen a *fondre's* (1992: 62-63). Dit en unes altres paraules, dins d'un *districte industrial* la proximitat espacial entre les empreses facilita la difusió de les innovacions –precisament pel flux d'informació que s'estableix entre els empresaris– i possibilita la creació d'una densa xarxa de relacions interempresarials de tot tipus –entre empreses fabricants o entre fabricants i auxiliars. Com més grans són els lligams interempresarials dins d'un *districte industrial*, més reforçat tendeix a eixir-ne aquest. Dins el context valencià trobem diferents *districtes industrials*, com ara el del calcer a la Vall del Vinalopó, el del tèxtil per a la llar i les mantes a la regió Alcoi-Ontinyent o el dels joguets a la Foia de Castalla, però el que ha adquirit majors dimensions i més projecció internacional ha estat el de la Plana, que hui és la segona regió taulellera més competitiva del món (vegeu figures 1 i 2)²⁸.

com tot tipus de personal per tal de posar al dia els coneixements sobre aquesta indústria. Altres centres de formació són la pròpia Universitat Jaume I, que imparteix enginyeries relacionades amb la química ceràmica, la Fundació Universitat-Empresa, per al foment de les relacions entre les empreses ceràmiques i la Universitat, ALICER, associació destinada a la promoció del disseny ceràmic, o l'Institut de Promoció Ceràmica (IPC), com a centre de documentació.

27. A tall d'exemple, podem dir que quan una empresa ha incorporat una premsa hidràulica –posem per cas– més veloç i fiable que les anteriors, immediatament s'escampa la notícia entre els altres fabricants taulellers i a les poques setmanes un bon grapat d'empreses ja l'han incorporada.
28. Només el *districte industrial* de Sassuolo supera en eficiència i competitivitat el de la Plana, fet que podem explicar principalment per la circumstància que allà la maquinària ceràmica està força implantada, mentre que ací a penes s'ha desenvolupat una maquinària ceràmica capaç de competir amb aquella, fet que condiciona que la majoria s'importe d'Itàlia. Això incideix negativament en l'autonomia productiva de la indústria taulellera de la Plana, per tal com impedeix la creació i el llançament al mercat de nous tipus de productes (Costa i Garcia, 1993: 50).

6. CONCLUSIONS

En aquest article hem examinat els factors de localització que han possibilitat l'aparició i el creixement de la concentració industrial ceramicotaulellera de la Plana, que en l'actualitat és la segona més gran del món pel que fa a aquest producte amb una quota de producció mundial al voltant del 16% i d'exportació del 28%, i que produeix a més vora el 95% de tota la producció i exportació taulelleres espanyoles (vegeu figura 2).

L'any 2000 l'aglomeració industrial taulellera de la Plana donava treball a més de 18.000 persones de manera directa, en 185 empreses fabricants²⁹. Si a això afegíem la indústria ceràmica auxiliar, l'aglomeració planenca reuniria més de 25.000 treballadors en aproximadament mig miler d'empreses³⁰ (vegeu figura 1). Això significa que gairebé tres quartes parts de tots els empleats industrials de la Plana treballen directament o indirectament per al taulell, manufactura que assoleix un pes econòmic enorme dins de la comarca, i que presenta característiques de monocultiu industrial, més accentuades com més avant ens situem en el temps: les dècades del 1980 i, sobretot, del 1990 han generat un creixement econòmic sense precedents a la comarca³¹.

Entre els factors que ajuden a explicar el naixement de la indústria taulellera de la Plana cal destacar la presència de primeres matèries –les argiles a la zona d'Onda, l'Alcora i Ribesalbes–, fet que facilità l'aparició d'una artesanía ceràmica al voltant de l'argila, almenys des del segle XI, i que a partir del 1727 esdevingué indústria ceràmica en fundar-se la primera gran instal·lació fabril de la comarca: la *Real Fàbrica* de l'Alcora. L'esperit empresarial d'alguns dels operaris d'aquesta *Real Fàbrica* determinà en gran mesura el posterior desenvolupament de la indústria ceràmica a la Plana, per tal com van decidir emancipar-se'n i crear les seues pròpies

29. Cal apuntar que si bé no tots els municipis de la Plana posseeixen empreses taulelleres, sí que resideix en tots un elevat nombre de treballadors ceràmics. Així ens trobem casos com els de Borriana, les Alqueries o la Vilavella, on no hi ha cap empresa taulellera, o el de la Vall d'Uixó, que només en té una, i en canvi, en tots quatre municipis, un alt percentatge dels treballadors industrials residents pertanyen a aquest subsector, ja que es desplacen diàriament a treballar a les fàbriques dels pobles veïns (cfr. Membrado, 1998 i 1999).

30. Dels vora 8.000 treballadors en indústries auxiliars ceràmiques, el major nombre el trobem en el subsector de frites i esmalts ceràmics (més de 2.600), en el de maquinària ceràmica (vora 2.000) i en els laboratoris de decoració ceràmica al tercer foc (uns 1.350) (Membrado, 2001: 421).

31. Aquest auge del taulell es reflecteix pel fet que la Plana –que suma uns 325.000 habitants– és la comarca valenciana que durant els darrers anys ha experimentat un major creixement econòmic en termes relatius. Això es constata a partir de les dades d'evolució del Valor Afegit Brut (VAB) a escala provincial: el 1999 la província de Castelló –tenint en compte sempre que tres quartes parts de la població i de l'activitat econòmica d'aquesta es troben concentrades a l'àrea de l'aglomeració taulellera– depassava amb escreix el VAB per càpita de les altres dues províncies valencianes, quan el 1985 era el més baix de les tres. A escala estatal, el 1999 Castelló ocupava el lloc nové en el rànquing provincial de VAB per càpita, quan el 1991 se situava en el catorzé. Una altra mostra de la prosperitat econòmica de l'àrea de la Plana és la baixa taxa d'atur a la província de Castelló que, segons l'EPA, era del 5,2% (primer trimestre del 2001), quan la mitjana valenciana era del 10,6% i l'espanyola del 13,4%.

empreses ceràmiques. Posteriorment, al llarg del segle XIX, aquestes empreses ceràmiques anaren especialitzant-se en la fabricació de taulell, producte molt sol·licitat a causa del creixement demogràfic urbà d'Espanya i la demanda d'habitatges consegüent. Al llarg del primer terç del segle XX la Plana, i més concretament Onda, ja aplegava la major concentració industrial taulellera de l'Estat. Aquesta aglomeració es beneficiava de la proximitat del mercat –que primer fou sobretot local, i després estatal i exterior– i d'unes òptimes condicions d'accessibilitat.

Durant el anys centrals del segle XX la indústria taulellera coneix una notable difusió des d'Onda cap a la resta del solar de la Plana i alhora un creixement sense precedents de la producció, esperonada per tres factors principals de multiplicació d'empreses: l'autofinançament a la zona d'Onda i l'Alcora, el capital procedent d'altres sectors a l'eix litoral, sobretot a Vila-real i, a partir del 1965, el crèdit bancari, quan la complexitat tecnològica de la maquinària ceràmica importada féu massa oneroses les despeses perquè es pogueren finançar amb qualsevol de les dues fórmules anteriors. A partir del 1985 les empreses taulelleres van poder recórrer a una nova fórmula de finançament: les ajudes públiques a través de l'IMPIVA.

Ha estat durant les dècades del 1980 i 1990 que s'ha produït el gran auge del taulell a la comarca i que s'ha consolidat definitivament la concentració ceramicotaulellera de la Plana. Durant els últims anys el mercat –sobretot l'exterior– ha augmentat de manera extraordinària: hui prop del 60% del taulell de la Plana té com a destinació l'exportació, que a l'any 2000 s'envià a prop de 180 països. Aquest augment de les vendes no hauria estat possible sense una accessibilitat adequada: l'A-7, una densa xarxa de carreteres comarcals, el gasoducte València-Barcelona o, especialment, la proximitat al port de València, per on ixen almenys dues tercers parts de tota l'exportació taulellera de la Plana.

La consolidació de l'aglomeració planenca s'ha vist retroalimentada per una sèrie d'economies *èxternes* –*externalitats*– a les empreses que actuen com a factors de reforçament. L'alta especialització tècnica del mercat de treball, la presència d'empreses subministradores de productes auxiliars i els fluxos d'informació que circulen entre empreses veïnes que fabriquen el mateix bé són els principals factors que expliquen aquesta retroalimentació. Al seu torn, la concentració de la Plana, gràcies a aquests factors implícits de localització, s'organitza com un *districte industrial*, on la xarxa de relacions interempresarials és molt àmplia, fet que reforça la dita concentració. Hui el districte industrial tauleller de la Plana –el més competitiu del País Valencià– és també el segon del món en la seua branca de producció, per darrere només de l'italià de Sassuolo, destacat per diversos economistes com a paradigma de concentració industrial en l'àmbit europeu (Fujita, Krugman i Venables, 2000, 280).

Han estat fonamentalment economistes els qui han remarcat tant el paper fonamental de les economies externes –de les externalitats locals–

de cada territori en la localització de les empreses industrials, com l'eficiència organitzativa que suposa un districte industrial. En tots dos casos la base geogràfica –l'espai– és un element clau per a explicar les concentracions industrials, de manera que després de dècades de ser escassament considerada, la geografia econòmica –matèria que estudia l'anàlisi dels factors que expliquen la localització de les activitats econòmiques– ha assolit recentment un notable auge dins de la literatura econòmica.

És, doncs, en aquest context i després del que hem dit al llarg d'aquest article que podem afirmar que la indústria taulellera de la Plana es constitueix en un cas paradigmàtic a l'hora d'il·lustrar l'important paper que té l'espai, el territori, en determinades tipologies de desenvolupament econòmic.

7. BIBLIOGRAFIA

ASCER (Asociación Española de Fabricantes de Azulejos, Pavimentos y Baldosas Cerámicas) (2000): Informe *El sector azulejero español en 1999*, Castelló.

BECATTINI, GIACOMO (1979): "Dal settore industriale al distretto industriale: alcune considerazioni sull'unità di indagine dell'economia industriale", *Rivista di Economia e Politica Industriale*, 1, pp. 7-21.

- (1992): "El distrito industrial marshalliano como concepto socioeconómico", dins PYKE, F., G. BECATTINI I W. SENGENBERGER: *Los distritos industriales y las pequeñas empresas. I. Distritos industriales y cooperación inter-empresarial en Italia*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, pp. 61-79.

BONO I MARTÍNEZ, EMÉRIT (1974): *La base exportadora agrícola de la economía del País Valenciano y el modelo de crecimiento hacia afuera*, tesi doctoral dirigida per Don Manuel Sánchez Ayuso, Facultat de Ciències Econòmiques i Empresariales, Universitat de València, pp. 494.

BURRIEL DE ORUETA, EUGENI (1968): "Geografía agraria de Onda", *Estudios Geográficos*, 112-113, Instituto Elcano, Madrid, pp.576-640.

CLIMENT LÓPEZ, EUGENIO (1997): Sistemas productivos locales y distritos industriales: el caso de España, *Boletín de la AGE (Asociación de Geógrafos Españoles)*, núm. 24, pp. 91-106.

CODINA ARMENGOT, EDUARDO (1980): *Aportación documental a la Historia de la Real Fábrica de Loza Fina de Alcora*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura, pp. 69.

COSTA CAMPÍ, MARIA TERESA (1997): *Factores de la localización empresarial*, Madrid, Fundación Argentaria, pp. 33.

COSTA CAMPÍ, MARÍA TERESA I GARCÍA, JOSÉ (1993): *EXCEL: Cooperación entre empresas y sistemas productivos locales (anexo 3: el caso de la zona de Castellón en la producción cerámica)*, Madrid, IMPI (Instituto de la Pequeña y Mediana Industria), pp. 164.

DOMÍNGUEZ AGUT, ENRIQUE (1983): *Estudio sobre interrelaciones económicas del sector de azulejos, pavimentos y baldosas cerámicas*, Cambra de Comerç de Castelló, pp. 47.

Encuesta de Población Activa (EPA) (2001): Instituto Nacional de Estadística (INE), Madrid

FUJITA, MASAHISA, PAUL KRUGMAN I ANTHONY J. VENABLES (2000): *Economía Espacial. Las ciudades, las regiones y el comercio internacional*, Editorial Ariel, Barcelona, pp. 363.

GOMIS I MARTÍ, JOSEP MARIA (1990): *Evolució històrica del taulellet*, Castelló, Diputació Provincial, pp. 389.

GONZÁLEZ CUDILLEIRO, MANUEL (1974): "La industria azulejera levantina", *Información Comercial Española. Revista de Economía*, núm. 485, Secretaría de Estado de Comercio, Turismo y Pyme, Ministerio de Economía y Hacienda, Madrid.

HOUSSEL, JEAN PIERRE (1985): *De la industria rural a la economía sumergida*, Ciutat de València, edicions Alfons el Magnànim, pp. 232.

IVE (*Institut Valencià d'Estadística*)(2000): *Estadística de comerç exterior. Comunitat Valenciana*, Conselleria d'Hisenda, Generalitat Valenciana.

KRUGMAN, PAUL (1992): *Geografía y comercio*, Barcelona, Antoni Bosch, pp. 152 (traducció espanyola a càrrec d'Alfons Méndez de l'original *Geography and Trade*, Cambridge (EUA), Massachusetts Institute of Technology, 1990).

- (1997): *Desarrollo, Geografía y teoría económica*, Barcelona, Antoni Bosch, pp. 113 (traducció espanyola a càrrec d'Adelina Comas de l'original *Development, Geography and Economic Theory*, Cambridge (EUA), Massachusetts Institute of Technology, 1995).

LLUCH I MARTÍN, ERNEST (1976): *La via valenciana*, Ciutat de València, edicions 3 i 4, pp. 254.

MARSHALL, ALFRED (1919): *Industry and Trade: a Study of Industrial Technique and Business Organization and of their influences on the conditions of various classes and nations*, Londres, Macmillan, pp. 875.

- (1920): *Principles of Economics*, Londres, Macmillan (traducció espanyola: *Principios de Economía*, Madrid, Aguilar, 1963).

MELIÀ I TENA, CASIMIR (1971): "La industria azulejera en la provincia de Castellón", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 47, Castelló de la Plana, pp. 158-180.

MEMBRADO I TENA, JOAN CARLES (1992): "L'exportació dins la indústria taulellera espanyola", *Cuadernos de Geografía*, 52, Facultat de Geografia i Història, Universitat de València, pp. 267-296.

- (1993): "La localització de la indústria taulellera a la Plana de Castelló", *Millars*, 16, Universitat Jaume I, pp. 81-92.

- (1995): *Vila-real, ciutat industrial. El taulell i les altres indústries en la història, el present i el futur de la ciutat*, Vila-real, Ajuntament, pp. 229.

- (1996): "Història de la indústria ceràmica a la Plana", *IV Congrés d'Història i Filologia de la Plana* (1994), Ajuntament de Nules, pp. 81-96.

- (1997): "Les diverses propostes de comarcalització de la Plana de Castelló", *Boletín de la Societat Castellonenca de Cultura*, Castelló, tom LXXIII, quad. IV, pp. 455-484.

- (1998): "El paper de la Vall d'Uixó dins la Comarca Industrial Taulellera de la Plana", *Revista Aigualit*, núm. 3, Ajuntament de la Vall d'Uixó, pp. 15-34.

- (1999): "El mercat de treball del districte industrial ceràmic de la Plana", *Millars*, 22, Universitat Jaume I, pp. 77-95.

- (2001): "La indústria ceràmica de la Plana de Castelló", Col·lecció Universitària, Diputació de Castelló, pp. 592.

MIRA I CASTERÀ, JOAN FRANCESC (1978): *Els valencians i la terra*, Ciutat de València, Tres i quatre, pp. 194.

MONLLEÓ PERIS, ROSA (1994): "1822. Castelló, capital de província", *III Congrés d'Història i Filologia de la Plana* (1992), Ajuntament de Nules, pp. 167-182.

MONTMESSIN, IVES (1980): "Description analytique de la ceramique commune du testar de Onda/Mas de Pere (Castellon)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología castellonenses*, 7, Servei d'Arqueologia, Diputació de Castelló, pp. 243-288.

MUNDINA MILALLAVE, BERNAT (1873): *Historia, geografia y estadística de la Provincia de Castellón*, edició facsimil del 1988, Castelló, Caixa d'Estalvis de Castelló.

NADAL BELDA, ÀLVARO (1997): "Comercio mundial y tendencias de la inversión directa internacional", *Información Comercial Española. Revista de Economía*, núm. 765, Secretaría de Estado de Comercio, Turismo y Pyme, Ministerio de Economía y Hacienda, Madrid, pp. 15-28.

OBIOL MENERO, EMILI (1985): "El modelo de localización industrial de Weber y Alonso aplicado a la actividad azulejera: el caso de Vila-real", *Millars*, 10, Col·legi Universitari de Castelló, Universitat de València, pp. 59-76.

OLUCHA MONTINS, VICENT (1987-88): "Noves dades per la història de la fàbrica de ceràmica d'Alcora", en *Estudis Castellonencs*, 4, Diputació de Castelló, pp. 363-374.

PIQUERAS HABA, JUAN (1994): "Los caminos valencianos y su evolución histórica", *Caminos*, 2, Barcelona, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, pp. 38-61.

PRODI, ROMANO (1966): *Modelo di sviluppo di un settore in rapida crescita. L'industria della ceramica per l'edilizia*, Milà, Franco Angelo Editore, pp. 135.

QUEREDA SALA, JOSÉ (1973): "Alcora y su industria azulejera", en *Cuadernos de Geografía*, 13, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat de València, pp. 31-55.

ROGER FERNÁNDEZ, GERARDO (1993): *Arc Mediterrani Espanyol. Eix europeu de desenvolupament*, Ciutat de València, Generalitat Valenciana (COPUT, col. territori, núm. 3), pp. 241.

ROSSELLÓ I VERGER, VICENÇ MARIA (1966): "La industria azulejera en España", *Estudios geográficos*, 104, Madrid, Instituto Elcano, pp. 433-450.

SALOM CARRASCO, JULIA I JUAN MIGUEL ALBERTOS PUEBLA (1995): "La política industrial valenciana y su impacto territorial. 1985-1995", *Cuadernos de Geografía*, 58, Facultat de Geografia i Història, Universitat de València, pp.385-416.

SARTHOU CARRERES, C. (1913): "Provincia de Castellón" en *Geografía General del Reino de Valencia*, edició facsimil del 1989, Castelló, Caixa d'Estalvis de Castelló, pp. 1.087.

TOMÁS CARPI, JOAN ANTONI (1985): *La lógica del desarrollo económico: el caso valenciano*, PREVASA (Previsions Econòmiques Valencianes), Ciutat de València, Caixa d'Estalvis de València, pp. 919.

VALLS DAVID, RAFAEL (1894): *La cerámica. Apuntes para su historia*, Ciutat de València, Juan Guix, pp. 145.

DOSSIER

**LAS PINTURAS PREHISTÓRICAS
POSTPALEOLÍTICAS
AL AIRE LIBRE**

Carme Olària (coord.)

PRESENTACIÓN

Carme Olària*

Ha sido una gran satisfacción coordinar este dossier monográfico, dentro de la revista *Millars* editada por nuestro Departamento de Historia, Geografía y Arte, dedicado a un tema siempre candente y atractivo como es el referido a las manifestaciones artísticas prehistóricas; así mismo también nos felicitamos al poder contar con la colaboración de personas expertas y profesionales como las que se han reunido en estas páginas. Agradezco por tanto, doblemente, esta oportunidad tanto a nuestra publicación departamental, como a los autores/ras que han aceptado colaborar en ella.

Debo decir, sin embargo, que ante la obligada limitación de páginas no me ha sido posible invitar a todas cuantas personas están investigando actualmente sobre tan apasionante temática, espero que en el futuro se me brinde una nueva oportunidad para compensar estas involuntarias ausencias.

En cualquier caso los autores y autoras presentes han contado con total libertad para emitir sus opiniones, juicios e interpretaciones.

No cabe duda que la temática del arte rupestre pictórico de nuestra franja mediterránea ha sido, y es, uno de los problemas de debate, todavía no resuelto de nuestra prehistoria. Es cierto, que unas manifestaciones artísticas como éstas, más próximas al mundo simbólico y de las creencias superestructurales, pertenecientes a grupos humanos que vivieron entre 10.000 y 6.000 años atrás, no constituyen en sí mismas imágenes de fácil de interpretación. En efecto, el análisis artístico, aunque importante, no es suficiente para ofrecernos todos los elementos necesarios, conceptuales y contextuales, en cada uno de los amplios marcos crono-culturales en que se desarrollaron. Por tanto, la tarea de este estudio es más compleja de lo que podamos creer en un principio, porque además de adentrarnos en el resbaladizo terreno del pensamiento de nuestros antepasados, debemos sumar la larguísima perduración temporal que tuvieron estos testimonios artísticos. Y a estos problemas de difícil resolución, todavía deberíamos añadir la incertidumbre para interpretar los sucesivos cambios estilísticos y temáticos operados a través de tantos milenios, reflejo indudable de las transformaciones económicas y sociales, que aquellos grupos humanos prehistóricos experimentaron, y que paulatinamente tradujeron en sustanciales modificaciones ideológicas.

* Laboratori d'Arqueologia Prehistòrica. Universitat Jaume I. Castelló. E- mail: olaria@his.uji.es.

Así pues, abordar la interpretación de los conjuntos pictóricos rupestres, requiere de imprescindibles estudios interdisciplinares, que aporten múltiples visiones a través de distintas primas, y nos aproximen a la reconstrucción plausible de tan complejo calidoscopio.

Los autores/ras que aquí han contribuido cumplen perfectamente los objetivos. En efecto, hemos contado con la colaboración de la Dra. A. Alonso, que nos ofrece un detallado trabajo sobre la tipología del arte levantino en las comarcas de Castellón, "capitalidad" y "provincia por antonomasia", como ella dice, del estilo más carismático del arte pictórico al aire libre, donde se registran ochenta abrigo con casi dos mil figuras pintadas. Ella, junto a A. Grimal, artista pintor, al igual que nuestro malogrado y genial pintor castellonense J.B. Porcar, han dedicado numerosos años de su vida a la interpretación de los elementos iconográficos, cuyos estudios han permitido verificar la existencia de una serie de combinaciones codificadas, que a modo de lenguaje, se traducen en un orden de discurso plástico, expresión de todo un arcaico mundo de creencias. Sus particulares criterios de estudio, junto con las alternativas analíticas que nos han aportado, los inclinan a mantener posiciones críticas ante las tradicionales conceptualizaciones interpretativas, que la investigación de dicho arte ha generado durante décadas.

Por otra parte contamos con la valiosa colaboración de R. Viñas, arqueólogo y especialista en arte rupestre, gran pionero en los estudios y calcos de estos conjuntos artísticos, y digno sucesor de los trabajos iniciados por nuestros grandes maestros en esta materia, como ha sido y es, el famoso e infatigable, Dr. A. Beltrán, y así como también el prestigioso Dr. E. Ripoll.

R. Viñas fue el primero que inició un arduo trabajo de revisión de los abrigo pintados, realizando una serie de descubrimientos importantes, en especial dentro del ámbito de las comarcas de Castellón, tanto en los conjuntos de Ares del Maestrat, como del barranco de la Valltorta. Actualmente ha dirigido sus investigaciones en la Baja California mejicana, y nos ofrece aquí, junto a R. Martínez y E. Deciga, unas interesantísimas reflexiones acerca de la interpretación de esta expresión artística. Estos autores ponen un especial énfasis en la valoración del espacio, tiempo y función, del arte rupestre al aire libre. También exponen la necesidad de comprender que toda analogía etnográfica, la cual es en si misma constitutiva del cuerpo teórico arqueológico, es imprescindible para la correcta interpretación de estas manifestaciones artísticas. De este modo los autores aplican unos originales métodos de trabajo, que ejemplifican en el estudio de los murales pertenecientes a la Cueva de Porcelano, consiguiendo desgranar toda una serie de novedosas lecturas, derivadas de un análisis semiótico, etnográfico y arqueológico, y cuyo resultado ofrece finalmente un conjunto de sugerentes hipótesis interpretativas.

Otro de los interesantes y minuciosos trabajos, que completa el mosai-

co estilístico-temático de nuestro arte pictórico al aire libre, lo realizan las Dras. P. Torregrosa y M.-F. Galiana, ambas especialistas en el denominado arte esquemático. Arte, estilística y culturalmente distinto al levantino, del cual destacan su amplia difusión temporo-espacial. También ponen de relevancia la probable vinculación, cuando menos en las expresiones mobiliarias, con el llamado "territorio cardial" (que comprende las sierras de Aitana, Mariola, Benicadell y la franja litoral) perteneciente a la cultura del neolítico agro-pastoril. Y destacan, así mismo, la aproximación existente entre este estilo esquemático y el llamado "arte macroesquemático" definido por el especialista Dr. M. S. Hernández de la Universidad de Alicante. El punto de partida, del estudio de Torregrosa y Galiana, no sólo se basa en las muestras artísticas pintadas, sino también grabadas, tanto rupestres, como mobiliarias, registradas en todo el territorio de nuestra Península. Este amplio planteamiento les ha permitido, a través del análisis exhaustivo de los motivos, centrarse en la distribución de yacimientos rupestres de nuestro arco mediterráneo. Han establecido cuatro agrupaciones diferenciadas territorialmente, en cuyos núcleos evolucionarán, de forma diversa, este arte de estilo esquemático, comprendiendo fragmentos temporales de las distintas fases culturales pertenecientes a los periodos que se inician desde principios del Neolítico y perduran hasta alcanzar la Edad del Bronce.

Para completar este dossier, dedicado al arte rupestre al aire libre, contamos con la breve pero interesantísima aportación de A. Casanovas i J. Rovira. Ambos conservadores del *Museu d'Arqueologia de Catalunya*, que nos presentan los fondos documentales de dicho museo referidos a calcos, dibujos y fotografías originales, pertenecientes a los investigadores, pintores y dibujantes, que desde 1920 dedicaron su esfuerzo y su arte para plasmar fielmente estos testimonios artísticos únicos. Este repaso histórico de las personas que contribuyeron en el estudio del arte al aire libre, fueron en casos figuras relevantes dentro de nuestra prehistoria. Pero también existieron otras que anónimamente volcaron toda su maestría para reproducir estos testimonios. Casanovas y Rovira nos dan conocer por tanto la labor realizada por unos magníficos ilustradores, desgraciadamente ignorados, y sin los cuales no se hubiera podido estudiar ni divulgar un arte tan singular. Los autores rinden pues un justo homenaje a todas aquellas personas que contribuyeron al conocimiento de este legado artístico e insisten en la valoración de estos documentos gráficos, que sin duda servirán para aumentar el conocimiento de este arte singular.

El estudio del arte prehistórico postpaleolítico indudablemente se encuentra en un momento de auge, porque no sólo contamos con excelentes especialistas en el tema, sino que se ha generado en los últimos años una preocupación creciente en la resolución de su conservación, interpretación y problemática general.

La propuesta y petición del Consejo del Patrimonio Histórico sobre el arte rupestre del arco mediterráneo a través de seis comunidades autónomas

mas: Andalucía, Aragón, Castilla la Mancha, Catalunya, Murcia y Valencia, fue aceptada por la Asamblea General de la UNESCO, reunida en Kioto (Japón) el 2 de diciembre de 1998, incluyendo este legado artístico prehistórico en la lista del Patrimonio Mundial de la Humanidad.

Esta decisión unánime entre las diferentes comunidades autónomas mediterráneas del Estado español ha desarrollado y unificado esfuerzos comunes dirigidos hacia trabajos de investigación y gestión del patrimonio artístico-arqueológico plasmados en un *Consell de l'Art Rupestre de L'Arc Mediterrani de la Península Ibérica*, con una representación de cada una de las comunidades autónomas integrantes y con vinculación a tres investigadores de prestigio reconocido.

En los últimos cuatro años, el Instituto de Investigación de Arte rupestre del Museo de la Valltorta, dirigido por el Dr. R. Martínez del Valle ha contribuido a la salvaguarda, restauración, limpieza y conservación de este legado artístico, así como a la realización de una serie de nuevos e interesantes descubrimientos; unos, resultado de las exhaustivas prospecciones realizadas por este equipo en nuestro territorio artístico, de las comarcas de Castellón, y otros, obtenidos a través de la restauración y limpieza de ciertos abrigos, como las espléndidas figuras que ahora podemos admirar en la Cova del Civil por ejemplo, hasta ahora enmascaradas por las capas y concreciones calcáreas depositadas durante miles de años.

Es obvio que este dinamismo investigador ofrecerá sus frutos en un futuro próximo, y todas las personas que nos vemos motivadas ante el estudio de un testimonio gráfico tan sugerente, deberemos aunar nuestros criterios interdisciplinares para conseguir desvelar el lenguaje de estas imágenes, inmersas en unos determinados contextos socio-económicos, propios de cada una de sus áreas territoriales, apreciando sus diferencias y analogías a través de su larguísima evolución cultural.

Quizá así, cuando menos, conseguiremos descifrar algo más de un arte tan original y único, que ha permanecido mudo pacientemente, a través de milenios, petrificado en los soportes rocosos, de abrigos y covachas, en espera que comprendamos su verdadero significado.

ACERCA DEL ESTUDIO DEL ARTE LEVANTINO

**Alexandre Grimal
Anna Alonso Tejada**

I. INTRODUCCIÓN

La oportunidad que la Universidad de Castellón nos brinda para tratar sobre el tema del arte rupestre es recibida por nosotros con sumo agrado ya que es una temática que nos viene ocupando hace ya algunos años. Nuestro ámbito geográfico de estudio es amplio y de hecho hemos tenido la posibilidad de referirnos a tierras castellonenses en alguna otra ocasión (Alonso y Grimal, 1992; Grimal, en prensa).

Los trabajos que venimos llevando a cabo todos estos años se fundamentan en el esfuerzo personal; por ello, cuando se recibe una carta de la entonces Directora General del Patrimonio Artístico, Dña Carmen Pérez García (con fecha 30 de Enero de 1996) en la que nos advertía que, según informe emitido por el Director del Museo de la Valltorta, D. Rafael Martínez Valle, se nos abriría expediente si se volvían a llevar a cabo calcos de pinturas rupestres sin los permisos correspondientes, el estupor es inevitable.

Si se hubiese prestado más atención a la investigación en la que se basaban para llegar a aquellas conclusiones, se hubiesen percatado de que en ningún momento los autores mencionaban la ejecución de "calcos". Con las experiencias de muchos años, y teniendo en cuenta que uno de nosotros es profesional del dibujo, disponemos de conocimientos y medios para obtener imágenes sin realizar el rudimentario sistema al que se alude. Esta falta de información, y de prudencia, por parte de dichas instituciones desconcierta a quienes llevamos no poca experiencia en estos temas con el consiguiente conocimiento de las normativas e incide, qué duda cabe, en el ánimo del investigador. Quizás no sean del todo ajenas a esas inexplicables actitudes las teorías en las cuales nos basamos que no parecen estar en sintonía con las más comúnmente aceptadas en la Comunidad Valenciana. Por ello, tal vez sea ésta una buena ocasión para llevar a cabo una reflexión sobre los distintos puntos de enfoque que se han dado en el estudio del Arte levantino que es el mayoritario en tierras castellonenses.

II. COMENTARIOS SOBRE LAS TEORÍAS TRADICIONALES

Con la llegada de Henri Breuil a España se implantan las ideas academicistas, muy generalizadas en Europa, para los estudios de las muestras artísticas de los hombres prehistóricos. Se estructura la

interpretación del arte bajo una evolución lineal y progresiva entendiendo las diferencias entre las formas de las figuras como el resultado de los cambios producidos a lo largo del tiempo. Con estos planteamientos no se contemplaban los estudios que se realizaban en la crítica y la estética del arte, por ejemplo, de la Escuela de Viena.

De esta forma, Breuil estableció su teoría de que el arte evolucionaba desde la torpeza a la habilidad creando una escala de valores según la cual lo más parecido a la realidad era lo más moderno (Breuil, 1952). Estas teorías fueron aceptadas por buena parte de los investigadores de la época con pequeños matices. Así en 1918, Eduardo Hernández Pacheco, concretando más la teoría para el Levantino, determina que éste no es paleolítico en su integridad pero que las imágenes zoomorfas de gran tamaño y más realistas mantenían una relación con aquellas etapas cronológicas. Se produciría posteriormente un proceso de degeneración que conduciría al Arte esquemático, en momentos plenamente neolíticos.

En la década de los cincuenta, se insiste en el carácter postpaleolítico del Arte levantino quedando, tras no pocas discusiones y debates, definitivamente aceptada esa propuesta a partir de los años sesenta (Almagro, 1952; Ripoll, 1964, Beltrán, 1968).

Los estudios sobre el Arte levantino de buena parte del colectivo de investigadores, siguen aplicando aquellos principios academicistas en que naturalismo conlleva más antigüedad y esquematización implicaba las etapas más recientes en el tiempo; muy en sintonía, por otra parte, con los momentos político-culturales que imperaban en nuestro país.

Aquella hipótesis presentaba, no obstante, algunos ejemplos que no se ajustaban correctamente a esa idea general. Éstos fueron, precisamente, los que, de forma muy inteligente, recogió Francisco Javier Fortea para formular la propuesta de un horizonte artístico anterior al Levantino que denominó Arte lineal-geométrico (1974; 1975; 1976). Se rompía, con esta hipótesis aquella ordenación, pues se incorporaba una manifestación abstracta que alteraba aquel proceso tan aparentemente armónico; aunque lo cierto es que no se argumentaban las razones que desde el punto de vista de la creación de las formas habría dado origen a esa ruptura.

A pesar de que en el transcurso de los años el Arte lineal-geométrico no incorporaba nuevos yacimientos que fortalecieran aquella propuesta, tampoco se cuestionaba la razón de su existencia.

En la década de los ochenta, Mauro Hernández enuncia otro nuevo horizonte, el Arte macrosquemático, anterior al Levantino, basado en los mismos elementos pictóricos contradictorios que había detectado Fortea y añadiendo, además, paralelos muebles cerámicos que parecían conceder más fundamento a su teoría (Martí y Hernández, 1988; Hernández, Ferrer y Catalá, 1988).

Esta propuesta es la que presenta una aceptación más generalizada y, sin embargo, uno de sus fundamentos esenciales sigue apoyándose en

aquellos principios academicistas a los que venimos haciendo referencia y cuya vigencia está más que cuestionada. Esta apoyatura condiciona negativamente la aplicación de la metodología arqueológica objetiva como, por ejemplo, los análisis de estratigrafía cromática y a su vez dificulta la investigación de la propia imagen al encorsetarla en planteamientos superados.

Hace algún tiempo que abordamos la cuestión (Grimal, 1992; Alonso, 1992; Alonso y Grimal, 1996) y tratamos de poner en evidencia que el auténtico *tendón de Aquiles* de la cronología del Arte levantino es, precisamente, el mantener el proceso evolutivo de las formas con implicaciones cronológicas. Ello condiciona el estudio de las imágenes provocando que no se consiga salir de ese círculo cerrado y que no se puedan incorporar los muchos e interesantes estudios que sobre las formas se están desarrollando en disciplinas, al parecer más dinámicas.

El caso quizás más explícito de ese cierto desinterés por atender a los estudios de la imagen es el protagonizado por el pintor castellonense Juan Bta. Porcar, cuyas investigaciones se llevaron a cabo desde la década de los treinta a los sesenta. Lo que pudo representar de aportación novedosa desde una disciplina vinculada directamente a la imagen, no fue canalizado debidamente y ha tenido una repercusión en el estudio del Arte levantino más anecdótica que constructiva.

III. COMENTARIOS SOBRE LA INVESTIGACIÓN DE JUAN BTA. PORCAR

Porcar se acerca al arte rupestre prehistórico de Castellón como un pintor que describe la obra de otro pintor, según sus propias palabras, y formando parte inicialmente de un equipo dirigido por Hugo Obermaier. Analiza en sus muchos artículos los procesos técnicos y los aspectos referentes a la imagen. La aproximación a esta obra nos ofrece consideraciones fundamentales totalmente vigentes y otras que, al haberse limitado Porcar a una zona geográfica muy específica, son susceptibles de aceptar matizaciones. Esto es lo que trataremos de resaltar en los comentarios que vamos a ir incorporando de algunas de las consideraciones más fundamentales del mencionado estudioso.

En el apartado *de los colores y sus tonalidades* dice Porcar: "Para simplificar hemos determinado el color de las figuras en rojo claro, rojo oscuro, negro, negro pardo y manganeso, pero en el conjunto existe una gama variadísima de tonalidades, que en parte corresponde a la gama variada de ocres rojizos que dan los estratos geológicos, a la alteración sufrida en el transcurso del tiempo y también al contraste del tono que representa el fondo de la roca" (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 62).

La profesionalidad del mencionado pintor le hizo identificar perfectamente el carácter de los pigmentos naturales con que se habían realizado las pinturas: los ocres rojizos -almagra, tierra de Sevilla, rojo

inglés- bien conocidos en las paletas de los pintores de todos los tiempos. Este tipo de pigmentos se presentan como arcillas conteniendo óxidos de hierro como su principal componente, o en estado puro, que es la hematites roja. La capacidad de tinción de estos colores y la resistencia a la luz los convierte en materiales muy singulares. Para los colores negros Porcar es menos preciso; no obstante, esa dificultad tenía su fundamento pues este color continua presentando actualmente más dificultades en su determinación en las muestras rupestres. Su reacción con el soporte produce resultados un tanto particulares que raramente muestran una superficie homogénea. Por otra parte, sufren alteraciones que hacen variar los tonos en una misma imagen.

Todos aquellos colores a los que se refiere Porcar mantienen, según él, alteraciones sufridas por el tiempo y el contraste del tono que representa el fondo de la roca (entiéndase el soporte). Desde esta perspectiva menciona los rojos cálidos, los rojos fríos, los rojos terrosos, los tonos carminosos claros y oscuros, el violáceo claro y oscuro y los negros en forma variada.

A lo largo de todas sus publicaciones, Porcar incorpora un número considerable de apreciaciones tonales lo que demuestra la dificultad que existe para determinar el color de un motivo, porque ello dependerá del grado de humedad de la pared, de la iluminación del momento y la capacidad del observador. La problemática tuvo que resolverse algunos años después con la utilización de cartas o tablas de color que nos han permitido una cierta unidad en la aplicación de los criterios en estudios puntuales que no en los de carácter general puesto que se emplean diversas tablas. Con todo, el intento de la investigación en ciertas ocasiones de establecer una vinculación entre los colores y momentos cronológicos determinados no ha conducido a resultados provechosos, siendo un aspecto abandonado en cuanto a su aplicación con carácter global.

El valor de la pátina como elemento verificador de la antigüedad de las pinturas es un aspecto sobre el que Porcar insiste en no pocas ocasiones (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 62-63). Se ofrece una minuciosa descripción de los colores que aparecen en las paredes de los abrigo, que a su vez son los mismos tonos que se encuentran en la mayoría de las cavidades calizas. La problemática del ahumado sigue verificándose en los covachos de reciente descubrimiento: las condiciones muy adecuadas de aquellos han provocado que su reutilización se produjera en distintas etapas históricas sufriendo las pinturas los efectos secundarios de ese uso. Porcar hace alusión a la mutilación más intensa en la zona media de los abrigo lo que indica que es la parte más accesible y también que el yacimiento descubierto hacía poco tiempo ya presentaba agresiones que debían ser, en consecuencia, bastante antiguas. Son muy acertadas las observaciones que sobre la acción de frotamiento de los animales sufren las pinturas y que origina una especie de bruñido con aspecto de esmaltado. Actualmente este

efecto se aprecia en áreas concretas de algunos abrigos con un origen un tanto distinto como es el provocado por la frotación de trapos (u otros elementos) húmedos sobre las pinturas. Recordamos haberlo verificado en los yacimientos más conocidos; incluidos, como no, varios de la Valltorta. La descripción que el pintor Porcar ofrece sobre las capas estalagmíticas que empastan el color de las figuras rupestres son ciertamente atinadas y gráficas. Son, como muy bien dice, semitransparentes, de un gris nacarado o perláceo. En cambio, respecto a los tres tipos de pátina a los que él alude son actualmente de un valor muy relativo.

En el punto dedicado a *los aspectos técnicos de las pinturas*, establece una comparación entre la forma de trabajar de los pintores rupestres y los ceramistas, encontrando similitudes en que ambas obras se pintan directamente con un solo color (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 64). Trataba de demostrar con ello que tras la apariencia simple de las pinturas rupestres existe un oficio, una técnica pictórica o, lo que es lo mismo, una práctica y una profesionalidad. En efecto, la habilidad en los trazos y el dominio del instrumento consiguen el efecto al que alude Porcar pero es difícil pensar en los pintores prehistóricos como personajes dedicados en exclusiva a este menester.

Dentro de esa forma particular de pintar con un solo color, sin haber preparado antes la silueta lineal de las figuras, describe varios aspectos en la realización de las mismas. En los motivos de pequeño tamaño, el trazo es directo, a la manera espontánea e impresionista. Este calificativo, que no queda muy claro en el trabajo sobre Cova Remigia, será reiteradamente repetido en no pocos artículos alguno verdaderamente explícito (Porcar, 1945 a, 36). En éste encuentra ciertos paralelos entre la forma de hacer y el impresionismo modernista de nuestro tiempo. Con esta comparación, que tuvo cierta aceptación entre algunos investigadores posteriores, lo que Porcar quiso poner de relieve y en evidencia era la cualidad de modernidad, de cambio y renovación que tenía esa forma de hacer las figuras. Pocos años después (1949, 12) clarifica las ideas al explicar los conceptos y modos de representación pictórica que los divide en : modos realistas, impresionistas y simbólicos. Los dos primeros calificativos los atribuye al Arte levantino y , el tercero, al Esquemático.

El término impresionista fue empleado especialmente por Herbert Kühn (1952) que curiosamente abandona años después al referirse al Levantino calificándolo de expresionista (1977, 56).

Estas comparaciones entre los movimientos artísticos modernos y la pintura prehistórica en aspectos estrictamente plásticos, actualmente se han visto modificadas pues el expresionismo parece atisbarse ya en el Arte paleolítico (Apellaniz, 2001). Nos parece que este término se ajustaría algo mejor a esa forma de hacer de los artistas levantinos porque en sus obras han hecho uso de opciones y recursos más propios de los principios expresionistas.

Uno de los sistemas que se han podido usar y al cual alude Porcar es aquel en que se utiliza la superficie de color como elemento guía para el encaje de la proporción y estructura de la imagen, que daría como resultado un motivo de color uniforme. Esta fórmula que se sigue utilizando actualmente -y que se denomina manchar- es la que permite la distribución de los colores en el espacio pictórico. En el caso del arte prehistórico, no es fácil su observación a menos que se haya producido cierto descuido por parte del pintor, en el sentido de que la primera intervención supere el espacio que después se trabajará con más insistencia. Lo más común, sin embargo, es que la línea de siluetado acostumbre a recubrir perfectamente aquel manchado inicial, además se insiste en ella dando una tonalidad más intensa. Probablemente, no pocas figuras de Castellón fueron diseñadas con este proceso que, al parecer, ha pasado desapercibido porque se requiere, obviamente, unos conocimientos y una observación minuciosa. Lo hemos verificado, no obstante, en diversos santuarios de Nerpio, Albacete, (Solana de las Covachas, abrigo de la Llagosa) y en Cabra Feixet (Perelló, Tarragona).

En uno de los trabajos de Porcar (1943 b, 264), se menciona la existencia de una figura inacabada que más tarde, al parecer, fue arrancada. Se refería al proceso basado en la delimitación del perfil de la figura a través del siluetado, cuya parte interior se cubre por la disposición de las líneas asociadas siguiendo una misma dirección o de forma un tanto anárquica, tal como se presentan algunos ciervos y cápridos de la Saltadora. Se verifica, igualmente, en otros enclaves; por ejemplo, en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), Roca dels Moros (Cogul, Lérida), Molino de las Fuentes II (Nerpio, Albacete).

En otras ocasiones, la parte interior de los cuadrúpedos que determina el siluetado, se cubre de forma desigual por una superficie homogénea de color, como sucede en el Prado del Tornero II (Nerpio) y Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia). Dentro de este mismo sistema existe la opción de no cubrir el interior de la imagen; y así se encuentra algún ejemplo en Cova Remigia (Ares del Maestrat), Eremites I (Ulldecona, Tarragona) y Cañica del Calar II (Moratalla, Murcia); por mencionar unos pocos ejemplos.

El proceso de siluetado presenta asimismo otras opciones, como la de cubrir parcialmente zonas muy concretas del animal, sea la cabeza, o la cabeza y las extremidades, tal como aparece en no pocas ocasiones en el Sur de Albacete y Noroeste de Murcia.

En varias estaciones se identifican figuras incompletas que parecen corresponder a motivos no concluidos, como aquél al que se refería Porcar, a través de los cuales podemos reconstruir el proceso de encaje que, verosíblemente, se ha podido utilizar. El proceso -constatado, por ejemplo, en Solana de las Covachas VI y Torcal de las Bojadillas VII (Nerpio)- se iniciaría definiendo la línea cérvico-dorsal, un trazo para delimitar la frente y otro prolongado para diseñar el pecho y el abdomen, construyendo la

estructura elemental de la figura con la remarcación breve del inicio de una de las extremidades posteriores. De esta forma, se obtiene la estructura básica del cuerpo; a partir de ello se insistirá en la cabeza -una de las partes más cuidadas- y se sitúan las extremidades anteriores. Este encaje primero puede sufrir ciertas correcciones en la fase de acabado de la figura.

Si bien es cierto que los procesos comentados pueden aceptarse como dominantes y verosímiles para la ejecución de la mayor parte de los motivos levantinos, existen ejemplos que nos muestran que ciertos artistas no se sometieron a ellos porque la imagen que iban a diseñar no lo requería. Nos estamos refiriendo a los casos, ciertamente minoritarios, de imágenes en las que únicamente se ha diseñado una de las partes: o bien la cabeza, o bien el cuerpo. El ejemplo más paradigmático de Castellón será el ciervo de Mas d'en Josep, diseñado únicamente en su cabeza, cuello y extremidades delanteras; aunque se pueden mencionar otros como la cabeza de ciervo de la Saltadora. En otros enclaves se verifican varias muestras: Mas d'en Ramon d'en Bessó (Montblanc, Tarragona), Hornacina de la Pareja y Arroyo de las Covachas (Nerpio). La sinécdoque, que de eso se trata esta fórmula del Levantino, fue practicada también por los pintores paleolíticos.

En las representaciones humanas las fórmulas que hemos referenciado no son tan evidentes. Debido a las características del diseño, los espacios interiores son muy reducidos, de tal forma que una aparente línea sería el elemento modelizador del cuerpo. Aunque no podamos precisar el método con certeza, sí somos capaces de comprobar la apariencia y el resultado que presentan las imágenes y, en consecuencia, proponer unos hipotéticos métodos.

Constatamos que un número significativo de figuras humanas fueron modelizadas mediante el sistema de distribución uniforme de pintura, como sucede en la Saltadora, Cova Alta del Llidoner, Cavalls, todos en la Valltorta, abrigo A del Cingle de Palanques y que, también, hemos verificado en la Fuente del Sapo (Nerpio), Fuente del Sabuco II (Moratalla) entre tantos otros. A este primer grupo habría que incorporar aquellas representaciones humanas cuyo cuerpo es una aparente línea que lo modeliza y que, en realidad, debe entenderse como una variante del proceso anterior. Los ejemplos son muy cuantiosos en las cavidades que conforman la Cova Remigia y el Cingle de la Gasulla; y se contabilizan a centenares en no pocos santuarios de Nerpio.

Las figuras diseñadas mediante una superficie uniforme de color y la remarcación del contorno por una línea de siluetado son muy minoritarias. En realidad, es difícil apreciarlo por las propias características de las imágenes. Con todo, hay algunos ejemplos en Solana de las Covachas y en el Torcal de las Bojadillas (Nerpio).

La fórmula de delimitar el contorno de la imagen humana por una línea de siluetado y cubrir el interior mediante trazos resulta inusual y porcentualmente poco significativa. No obstante, es bien visible en el Prado

de las Olivanas (Albarracín, Teruel) y en las mujeres de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)). En este apartado de las opciones minoritarias, hay que referirse al uso del siluetado exclusivo para conformar el contorno. Algunos ejemplos se identifican en los yacimientos de Nerpio mencionados con anterioridad.

Hemos comentado en líneas precedentes, las dificultades que existen para definir las distintas fases del proceso de ejecución de la figura humana; sin embargo, es posible intentar aproximarnos a un hipotético sistema a través de algún ejemplo bien estudiado del barranco Segovia (Letur, Albacete). El encaje se produciría por la ejecución de unas líneas que conformarían la estructura básica, y sobre ésta se modelarían las partes anatómicas de las figuras. La imagen humana, al contrario que sucedía con la animalística, no se representa mediante una sola parte de su anatomía de manera que parece esencial pintarla con toda su estructura existiendo en reincididas ocasiones una insistencia al margen de los detalles estrictamente anatómicos, ya sea por su tamaño o por el diseño de tocados.

En todos los procesos de ejecución aludidos, queda patentemente demostrado que la intención del pintor levantino fue únicamente la de representar los contornos de las figuras, para lo cual se valió de lo que hemos calificado en alguna ocasión como trazo de pluma levantino (Alonso y Grimal, 1989; 1990; Grimal, 1992).

En el capítulo dedicado a *los trazos de pincel y sus formas* (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 65-66), Porcar a través del análisis de los trazos que observa en los motivos pintados determina detalles del funcionamiento del pincel, y a través de la forma de la pincelada supone la existencia de una gama de pinceles, entre los cuales destaca el de la forma de peine arrastrado. Suponemos que se refiere al pincel tipo paletina que al ejecutar un único trazo da como resultado trazos paralelos por existir una separación entre los grupos de pelos. Creemos que en esta interpretación del instrumento se ha presentado una confusión con lo que en realidad se produce que es la disposición metódica de trazos uno al lado del otro.

En otro apartado de aquel mismo párrafo se menciona: "... la forma de este trazo acusa en el pincel la figura de palmeta". Con esta afirmación parece que Porcar quiere remarcar que los pintores conocían la fabricación de pinceles planos adecuados para el relleno de los espacios interiores. Es este el punto en el que el pintor de Castellón describe el trazo caligráfico sobre el que tanto insistió en sus trabajos posteriores. Comenta la existencia de un pincel sumamente suave que por la presión o abducción que se ejerza sobre él producirán una parte ancha o estrecha; también puede conseguirse ese trazo caligráfico por la torsión o rotación del pincel mientras se desplaza sobre el soporte. Evidentemente se refiere a un pincel de estructura redonda y de muy buena factura.

Por lo que vamos apuntando, y el mismo pintor lo detalló en el trabajo que nos sirve de referencia, y en otros varios (1964, 161), su convencimiento

era pleno sobre la existencia de una escala gradual de pinceles, por lo tanto, de unas técnicas de fabricación de dichos útiles altamente especializadas y logradas. Y esa misma convicción había sido mantenida por autores que le precedieron (Hernández Pacheco, 1918, 6; Obermaier y Wernert, 1919) y le sucedieron en las investigaciones (Beltrán, 1968, 27, Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 271).

En nuestras primeras investigaciones sobre estos aspectos, observamos que los trazos finos, que llegaban a presentar incluso 1 mm de grosor, aparecían en las representaciones humanas, sea cual fuere su tamaño, así como en los animales y de igual manera se podían observar aquellos en el relleno de los interiores de los motivos. Muchos de los trazos que en apariencia parecían de grosores superiores al aludido están, en realidad, ejecutados por la anexión consecutiva de trazos finos. Todos estos datos indicaban el empleo de un instrumento muy unitario y común a todos los artistas levantinos, ya que las verificaciones se llevaron a cabo en distintos territorios, desde Lérida a Murcia. La posibilidad tan sugestiva de un único instrumento provocó que se iniciasen una serie de pruebas experimentales con el propósito de determinar qué útiles podrían ofrecer resultados similares a los que se observaban en las pinturas. La apariencia que éstas mostraban correspondía al resultado del uso de un pincel: trazos rectos o curvos, con perfiles muy bien definidos, trazos de grosor decreciente e inicios o finales redondeados o apuntados.

Los útiles con los que se llevaron a cabo experiencias fueron múltiples y de diverso origen, entre los que obviamente se incluyeron la fabricación de pinceles, ya que tanto se abogaba por ellos, siguiendo los procesos recogidos en uno de los tratados más antiguos sobre arte (Cennini 1437). Los resultados fueron interesantes porque pudimos verificar que si bien los materiales eran fácilmente obtenibles por los pintores en su entorno, la propia fabricación se complicaba extraordinariamente y en grado sumo cuando se intentaba realizar un pincel que lograra aquellos trazos tan finos y que tanto se prodigaban en los frisos. Por otra parte, si se había logrado tal nivel de conocimientos y técnica fabril, se planteaba la incógnita de por qué aparecían aquellos trazos finos para completar figuras de mayores dimensiones. Lógicamente si se conseguía un pincel fino más fácil sería el de mayor grosor. En definitiva, la posibilidad del uso de los pinceles y de un muestrario amplio de éstos era francamente difícil de demostrar y aceptar.

Otra de las opciones que consideramos como posible útil fueron las plumas de ave. En cierta forma, retomábamos unas prácticas experimentales llevadas a cabo por Porcar que fueron, a decir de aquel autor, de resultado muy satisfactorio (Porcar, Obermaier, Breuil, 1935, 66). Sin embargo, estos comentarios sobre el mencionado instrumento no fueron retomados en sus estudios posteriores; es más, y como ya hemos apuntado, su firme creencia se inclinaba por la fabricación de pinceles, por lo que aquella alusión puntual a las pruebas con pluma bien podrían ser

influencia de Obermaier quien desde el año 1924 había citado la propuesta de que la pluma formase parte del instrumental de los pintores de la cueva de Altamira. En realidad, quien verdaderamente dio difusión a aquellas escasas experiencias de Porcar fue Luis Pericot pero sin llevar más allá los comentarios aunque deja entrever su inclinación por la pluma como el instrumento más idóneo (Pericot, 1950 a, 29; 1950 b). Por ello, los estudiosos incluirán rutinariamente a las plumas en los comentarios sobre la cuestión como una propuesta más entre otros muchos instrumentos.

Los sorprendentes resultados que se empezaron a obtener desde las primeras pruebas con las plumas (Alonso y Grimal, 1989, 18; 1990, 54), nos decidieron a centrar las investigaciones en ellas. Las ventajas que en primera instancia presentaron eran de diversa índole: innecesaria manipulación previa, facilidad en su uso, excelentes resultados en la obtención de trazos finos de 1 mm y la similitud de éstos con la apariencia de las pinturas levantinas. Los beneficios apuntados que en principio presentaban la generalidad de las plumas, fueron sometidos a distintas pruebas, cuyos resultados indicaron la mayor idoneidad de un determinado tipo de apéndices: las plumas remeras. La utilización de la punta y los bordes de aquellas, unido a su alta capacidad de retención de pintura y su flexibilidad, permitían diseñar líneas finísimas de grosor homogéneo y de gran longitud, con un alto poder de cubrición de las irregularidades del soporte rocoso y, a su vez, trazos curvilíneos de perfiles nítidos y precisos. Otra de las condiciones que se constataron era que cuando se ejercía mayor presión son la pluma sobre el soporte se lograban líneas más gruesas y consecuentemente se configuraban trazos de grosor decreciente. Esto es a lo que se refería Porcar cuando hablaba de trazo caligráfico.

La depositación de pintura en el extremo de las barbas, de forma similar a lo que sucedería en un pincel, producía inicios de trazos redondeados o apuntados si la carga se ha reducido. Los gruesos de los trazos obtenidos de las plumas de torcaz eran de 1 mm pero si se presionaba se podrían llegar a lograr trazos de 3 o 4 mm. La práctica con plumas de ave de mayores dimensiones permitieron conseguir aquel mínimo grosor y algunas variaciones de éste en función de la presión ejercida.

Ante los resultados tan óptimos en todos los aspectos, y su coincidencia con la apariencia que presentaban los motivos levantinos, decidimos proponer como instrumento unitario en todo este arte las plumas de ave, logrando con su práctica lo que hemos dado en llamar el trazo de pluma levantino. Desde que hiciéramos pública estas experiencias y comprobaciones hay que reconocer que no pocos investigadores se han hecho eco de este verosímil instrumento (Baldellou, 1999, 67), algunos con más consideración que lo hicieron en antiguos trabajos, aunque no se citen las causas o las fuentes de ese cambio (Ripoll, 1963, 49-50; 1990, 72; Hernández, Ferrer y Catalán, 1988, 271; 1998, 146); aunque otros no

parecen interesados por este tipo de investigaciones (Soria y López, 1999, 44; Utrilla, 2000, 34).

En otro de los apartados Porcar se refiere a *la intervención de las irregularidades y accidentes del soporte* como elemento figurativo que se relaciona con las figuras formando parte de la escena (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 67). Esta conexión entre soporte y elemento pictórico la hemos creído observar nosotros mismos en alguna otra estación; por ejemplo, en Solana de las Covachas III (Nerpio), Cortijo de Sorbas I (Letur), Cueva de la Vieja (Alpera), Cuevas de la Araña, en concreto en la famosa escena de recolección de la miel (Bicorp, Valencia), etc. Ahora bien, el porcentaje de ocasiones en que esta posibilidad podría tener cierta verosimilitud -no deja de existir un grado de subjetivismo en esa conexión- es ciertamente reducido, de forma que no puede aceptarse como una condición intrínseca al Levantino pues de ser así los casos serían muchísimo más notorios.

En el capítulo *del concepto y sistema de la representación*, se tratan aspectos sumamente interesantes por ser esenciales en la definición del Levantino (*Ibidem*, 1935, 68). Se menciona el principio de la simplicidad aplicado a la concepción gráfica, del siluetismo y de la utilización del perfil y la frontalidad y, naturalmente, del dinamismo y la acción tan evidente en las imágenes levantinas, adelantando lo que él denominará la fuerza endopática de las oblicuas.

En líneas generales, coincidimos con las acertadas observaciones que llevó a cabo Porcar. Como profesional, se percató de las grandes posibilidades que desde la perspectiva artística ofrecía el Arte levantino y que pasaron inadvertidas en los años siguientes.

Tradicionalmente se ha intentado diferenciar esta modalidad artística de las otras artes prehistóricas mediante calificativos como estilizado, respecto al Paleolítico, naturalista, respecto al Esquemático y, de igual manera y ya dentro del arte que tratamos, se han calificado los distintos niveles de realidad mediante nomenclaturas tales como: seminaturalistas, subnaturalistas, infranaturalistas, etc. Todos aquellos calificativos, más o menos acertados, han querido indicar el grado de realidad que reflejan las imágenes, aunque al no ofrecer un sistema de cuantificación objetivo los convierte en valoraciones prácticamente personales y, por tanto, subjetivas. Ello nos ha hecho optar en nuestro estudio morfológico por otras consideraciones

Es evidente que el Levantino parte de la mimesis de la realidad en una búsqueda de su esencia. Para lograr ese objetivo, se vale de algunas técnicas gráficas como la economía de la forma y la simplicidad y, por lo que respecta al tratamiento de la imagen en el espacio, la oblicuidad y la profundidad.

Empleamos el concepto de economía de la forma en el sentido de la ordenación frugal y juiciosa en la utilización de elementos (Dondis, 1990, 135). En las imágenes levantinas esta idea estaría claramente expresada en

la opción de los artistas por reflejar exclusivamente la silueta, tanto en los animales como en la figura humana, reduciendo algunos elementos de la representación que permite centrar la atención en los restantes. De esta forma, la imagen asume un carácter inconfundible y bien definido; la imagen de la silueta se hace esencial. Entre los motivos básicos representados son perceptibles diferencias notables en el tratamiento -nos referimos al desigual grado de mimetismo de la realidad que reflejan unos y otros- pero ambos, sometidos a la economía, también se someten a un principio de simplicidad por el que "se impone el carácter abierto y simple de la forma elemental" (Dondis, 1990, 133). Este principio es especialmente aplicado a la representación humana lo que le permitirá con unos elementos o rasgos mínimos, y siempre de la realidad, acentuar las estructuras. De hecho, es aquella la que permite llevar el concepto de simplicidad a unos límites extremos, ya que su morfología, unida a la expresión del movimiento, no da lugar a confusión con otras formas de la naturaleza. Por ello, es posible representar al ser humano en diferentes visiones (lateral, frontal..) Circunstancia que contrasta con el exclusivo diseño lateral en los animales, y cuya explicación cabe atribuir a la dificultad o, más que a ésta, a la ambigüedad que representaría pintar un cuadrúpedo en visión totalmente frontal (teniendo en cuenta que emplea únicamente la silueta), pues con suma facilidad podría interpretarse, por ejemplo, como una particular representación humana, especialmente en aquellos animales que carecen de cornamenta. Como quiera que la realidad no puede ser transgredida hasta tal punto que provoque una identificación confusa, la forma de representar los cuadrúpedos con la máxima exactitud y economía es, sin duda, lateralmente. La aplicación de la simplicidad en estos motivos está perfectamente empleada en la disposición adulterada de las cornamentas, al representarlas sistemáticamente de frente (perspectiva torcida de Breuil) y opuesta a la utilizada para el cuerpo.

Retornando al tema de la figura humana, tampoco ésta escapa del proceso de adulteración, siempre que ello facilite su reconocimiento y comprensión. Lo encontramos en algunas imágenes, por ejemplo, en la exagerada disposición de las extremidades o el volumen, algunas veces muy notable, de las cabezas. Llegando a este punto hay que considerar que las posibles transgresiones o adulteraciones no respondan únicamente al concepto de simplicidad sino que, lógicamente, también están sometidas al pensamiento y a los valores estéticos que tuvieron los pintores de aquellas figuras.

El pintor Porcar, al referirse al apartado de la *composición* (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 68-82), somete el plano de la representación a un orden espacial geométrico de las oblicuas, intentando con ello que aquel espacio integre también los accidentes tectónicos; soporte y elementos pintados se constituyen en una suerte de "cuadro" integrando paisaje y figuras.

La parte gráfica que dio soporte a aquellas ideas de la composición poseen verdaderamente cierta capacidad de convicción. No obstante, su aplicación real presenta no pocas dificultades y además una posibilidad de opciones diferenciadas, pues el criterio en la valoración de las oblicuas no queda perfectamente definido. Con todo, Porcar detectó y realizó el factor dinamismo que es un valor esencial en la plástica levantina.

En efecto, uno de los aspectos en el tratamiento de la imagen en el espacio es el de la oblicuidad. Esta es la más dinámica de las orientaciones espaciales y se separa de la orientación principal, como es la horizontal y la vertical, propias de los estados de reposo y estatismo (Villafañé, 1991, 148). Los artistas levantinos, al emplear la oblicuidad de forma prioritaria frente a las otras dos orientaciones, provocan la tensión -que tanto caracteriza a este arte- y que se traduce en dinamismo. Esto es manifiesto en la disposición inclinada que adoptan las figuras respecto al plano de representación, es decir, al soporte. Los ejemplos en cualquiera de los enclaves castellanenses son verdaderamente paradigmáticos.

Siguiendo con el tratamiento que se ha dado a las figuras en el espacio, otro aspecto que hay que abordar es el de la profundidad. Hemos resaltado el carácter de imágenes planas que representa el Levantino y no hay duda de que el artista no tuvo interés en dotarlas del volumen como un tratamiento más en el espacio, pero sin embargo, frente a las figuras pintadas, parece percibirse una relación entre imagen y soporte que ha provocado en los investigadores hablar de perspectiva. Obviamente no puede pensarse en la existencia de tal concepto, en sentido estricto, en la Pintura levantina -representaría una contradicción con la propia concepción de la imagen- ahora bien, lo que sí parece ineludible aceptar es que los artistas supieron utilizar el efecto perceptual de imágenes planas con profundidad. Este principio básico de la percepción de la profundidad se deriva de la misma simplicidad, al ser identificados los motivos pintados como formas de la realidad conocida (tal como sucede en el arte que tratamos) que, automáticamente, las situamos en un plano diferente respecto al soporte, al presentarse éste como un elemento continuo muy diferencial de las figuras pintadas. La demostración palpable de que los pintores levantinos conocían este recurso se constata en la realización de imágenes, algunas de cuyas partes corporales se superponen originando distintos planos de profundidad. Por ejemplo, el efecto que producen los brazos, arcos y flechas sobre el propio cuerpo de los arqueros.

En el apartado relativo a la *proporción*, el investigador Porcar lo aborda desde unos conceptos genéricos en los que los ejes de las distintas partes que componen la imagen humana se articularían a modo de marionetas. El revestimiento muscular de aquellos ejes presentaría una gran variedad de formas y correspondería a los estilos, épocas y carácter peculiar del artista.

Estas apreciaciones son en definitiva la forma en que Porcar quería explicar la idea de imágenes planas que dominan al Levantino que, siendo

interesante, no llega a resolver, desde nuestro punto de vista, toda la complejidad de la cuestión. Para nosotros, las imágenes humanas principalmente tienen unas estructuras de variedad limitada lo que permite que sean agrupadas en lo que hemos llamado Conceptos (A,B,C..). Presenta, también, un repertorio limitado de proporciones (Proporción I, II y III) en base a la mayor o menor longitud entre los dos ejes que componen la imagen (cabeza-tórax y caderas-piernas). Finalmente, los pintores optaron en el diseño de los humanos por la presencia o no del tratamiento anatómico en cuatro fórmulas o combinaciones. La imagen animal por su parte, fue diseñada bajo tres estructuras morfosomáticas (I, II y III), sea cual fuere la especie. Como quiera que este aspecto se trata en otro artículo nos eximimos de extendernos sobre él.

Para el pintor castellonense las diferencias de tamaño en las figuras -y nos estamos refiriendo al apartado de la proporción relativa de las figuras entre sí (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 84-85), respondía a una alusión de clases o jerarquías o, también, a la edad de los individuos. La jerarquización dimensional no es inhabitual en ciertas expresiones artísticas muy elementales; sin embargo, en el caso del Arte levantino, la cuestión no nos parece tan evidente o, al menos, tan cuantificable. Es cierto que en casos muy específicos pudiera interpretarse en algunos de los sentidos apuntados por Porcar pero no es posible llevarlo a una generalización. Por ejemplo, se detecta con frecuencia que en la composición de cazas colectivas los venadores son sustancialmente menores a la presa, a veces exageradamente menores; y ello está, o al menos nos lo parece, originado por la supeditación de todos los elementos al concepto narrativo.

En el apartado dedicado al *valor decorativo* de esta pintura, se plantea la copia de las imágenes entre los pintores reproduciéndolas, incluso, a diferentes tamaños. Desde este punto de vista de la repetición de figuras alude al concepto decorativo de las mismas sobre la pared de la cavidad, alegando ciertos órdenes de verticalidad y horizontalidad del abrigo en contraste con la posición inclinada de las figuras. No cabe duda de que la transformación de la imagen humana que se verifica en este arte indica, en esencia, la inclinación de sus autores por una estética, o estéticas, determinadas. La belleza intrínseca es actualmente valorable a pesar de la distancia cultural. Pero de esta realidad a la valoración de aspectos estéticos en base a la disposición de los motivos sobre el soporte creemos que media una notable distancia. Se verifica con insistente frecuencia la ubicación de motivos en áreas del friso particularmente inadecuadas, de manera que se podría afirmar que no hay ningún valor decorativo preconcebido. De todas formas, hay que hacer constar que en trabajos posteriores del propio Porcar (1949 b, 643) parece rectificar aquellas primeras ideas situándose más próximo a nuestro pensamiento.

A lo largo de todos los capítulos del trabajo que nos sirve de referencia, Porcar hace alusiones a figuras que presentan *policromía*. En unas

ocasiones, hace mención de la policromía del claroscuro para resaltar el volumen y, en otras, observa motivos pintados en varios colores. Esta posición de Porcar respecto a la policromía en este arte se mantendría hasta sus últimos trabajos y está fuertemente relacionada con el criterio cronológico que mantenían en aquellos momentos Obermaier y Breuil. Nos es difícil comprender esta puntualización cuando él mismo ha comentado el carácter de figuras planas y tantos otros aspectos técnicos si no es por la razón referida. Con el nivel de conocimientos actuales, la inexistencia de cualquier atisbo de policromía, de claroscuro o de modelado, es nula pues no tiene cabida en la concepción de este arte una de cuyas características es, precisamente, la monocromía. La posibilidad de preparación de los soportes a la que alude nuestro colega en más de una ocasión, debe considerarse como acciones accidentales o superposiciones de motivos borrados; porque lo cierto es que un aspecto tan premeditado como el de la preparación previa debía tener un carácter generalizado; lo que no se constata actualmente a pesar del importante número de abrigos descubiertos.

IV. CONSIDERACIONES FINALES

Los estudios que realizara Porcar en torno al Arte levantino de Castellón son la muestra de una vía de estudio útil que, sorprendentemente, no tuvo continuación. La particular idiosincrasia de las manifestaciones plásticas prehistóricas conlleva que su estudio no se someta con exclusividad a las metodologías empleadas en los registros arqueológicos, sino que el arte, como manifestación neta del espíritu humano, necesita -nosotros diríamos que reclama- las aportaciones de otras disciplinas que en los últimos decenios han avanzado de forma extraordinaria en lo que afecta al conocimiento de la imagen en un sentido muy amplio.

Mientras esto sucede y los análisis y discusiones, amén de las publicaciones, tienen una dinámica imparable, nuestros estudios de arte prehistórico postpaleolítico, Levantino y, también, Esquemático, se resisten de manera tozuda a la crítica y a dar ese paso hacia el enorme horizonte al que irremediamente habremos de acercarnos.

No se debe interpretar de estas palabras que los estudios del arte prehistórico deban confiarse con exclusividad a teóricos de la imagen o estetas desligados de la Prehistoria, como ya decía algún teórico del arte (Castillo, 1954), sino que en éste, como sucede con otros ámbitos del estudio del ser humano, es la interdisciplinaridad la que se hace imprescindible y ofrecerá, qué duda cabe, las aportaciones y resultados más valiosos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO TEJADA, A. (1992), "Algunes reflexions sobre la cronologia de la pintura rupestre lleuantina", *IX Col.loqui Internacional d'Arqueologia*, Puigcerdà-Andorra, pp. 49-51.
- ALONSO TEJADA, A. Y GRIMAL, A. (1989), *Els pintors prehistòrics de Vandellòs*, Ajuntament de Vandellòs-L'Hospitalet de l'Infant.
- (1990), *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja*, Ayuntamiento de Alpera.
 - (1992), "El lenguaje del arte", *Historia de Castellón*, I, Castellón de la Plana, pp. 61-80.
 - (1994), "La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos", *Gala*, 2, Sant Feliu de Codines (Barcelona), pp. 11-50
 - (1995), "El Arte levantino o el "trasiego" cronológico de un arte prehistórico", *Pyreane*, 25, Barcelona, pp. 51-70.
 - (1995), "La mujer en la Prehistoria", *Revista de Arqueología*, 176, Madrid, pp. 8-17.
 - (1996), *El arte rupestre prehistórico en la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte levantino*, Barcelona.
 - (1999), *Introducción al Arte levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*, Alpera.
- APELLANIZ, J.M^a (2001), *La abstracción en el arte figurativo del paleolítico*, Universidad de Deusto, Bilbao.
- BALDELLOU, V. (1999), "Cuestiones en torno a la pintura rupestre postpaleolítica en Aragón", *B.A.R.A.*, 2, Zaragoza, pp. 67-85.
- BELTRÁN, A. (1968), *Arte rupestre levantino*, Zaragoza.
- BREUIL, H. (1952), *Quatre cents siècles d'Art pariétal*, Montignac.
- CASTILLO, A. del (1954), "Estética del arte paleolítico", *Ampurias*, XV-XVI, Barcelona, pp. 1-34.
- CENNINI, C. (1437), *Tratado de la pintura. El libro del arte*, Meseguer Editores, Barcelona.
- DONDIS, D.A. (1990), *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona.
- FORTEA, F.J. (1974), "Algunas aportaciones a los problemas del arte levantino", *Zephyrus*, XXV, Salamanca, pp. 225-257.
- (1975), "En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino", *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11, Valencia, pp. 185-197.
 - (1976), "El arte parietal epipaleolítico del VI y V milenio y su sustitución por el arte levantino", *IX Congrès de l'U.I.S.P.P.*, Niza, pp. 121-133.

GRIMAL, A. (1992), "Algunes apreciacions tècniques-pictòriques de la pintura rupestre postpaleolítica i la seva relació amb la cronologia", *IX è Col.loqui Internacional d'Arqueologia*, Puigcerdà-Andorra, pp. 52-54.

- (1995), "Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el Arte levantino", *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, Vol II, Zaragoza, pp. 317-326.

- (en prensa), "Estudio técnico de los grabados atribuidos al Arte levantino: a propósito de las incisiones en el jinete del Cingle de la Gasulla", *I Congrés Internacional de Gravats rupestres i murals*, Homenatge a Ll. Diez Coronel, Lleida (1992).

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918), "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 de Madrid*, XVI, Madrid, pp. 1-24.

HERNANDEZ, M.; FERRER, P. Y CATALÀ, E. (1988), *Arte rupestre en Alicante*, Alicante.

- (1998), *Arte Levantino*, Centre d'Estudis Contestans, Concentaina (Alicante).

KÜHN, H. (1952), *Die Felsbilder Europas*, Stuttgart,

- (1977), "L'art préhistorique et l'art moderne", *Bulletin Préhistorique Arigesoise*, XXXII, pp. 49-67.

MARTI, B. Y HERNÁNDEZ, M. (1988), *El Neolític Valencià. Arte rupestre i cultura material*, Valencia.

MESADO, N. (1994), "Recensión a un resumen de "tesis de licenciatura" sobre las pinturas rupestres de Cova Remigia", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXX, Castellón, pp. 469-508.

ÖBERMAIER, H. Y WERNERT, P. (1919), *Las pinturas rupestres del barranco de la Valltorta (Castellón)*, Madrid.

PERICOT, L. (1950 a), *Arte rupestre*, Editorial Argos, Barcelona

- (1950 b), *La España primitiva*, Editorial Barna S.A., Barcelona.

PORCAR, J.B.TA. (1932), "La pintura rupestre de la Joquera", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura (B.S.C.C.)*, XIII, Castellón, pp. 228-236.

- (1934), "Pintures rupestres al barranc de Gasulla", *B.S.C.C.*, Vol XV, Castellón, pp. 343-347.

- (1936), "Las damas mesolíticas de Ares del Maestre", *Atlantis*, XV, Madrid, pp. 162-164.

- (1943), "El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el arte rupestre de Ares del Maestre", *B.S.C.C.*, XVIII, Castellón, pp. 262-266.

- (1944), "El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo", *B.S.C.C.*, XX, Castellón, pp. 7-16.

- (1945), "Interpretaciones sobre el arte rupestre", *Archivo de Prehistoria Levantina*, II, pp. 31-37.
 - (1949 a), "Iconografía rupestre de Gasulla. Representación de insectos", *B.S.C.C.*, XXV, Castellón, pp. 169-182.
 - (1949 b), "Interpretaciones y sugerencias en torno a las pinturas rupestres del abrigo décimo del "Cingle de Mola Remigia"", *B.S.C.C.*, XXV, Castellón, pp. 642-648
 - (1953), "Las pinturas rupestres del barranco de "Les Dogues"", *Archivo de Prehistoria Levantina*, IV, Valencia, pp. 75-80.
 - (1964), "Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo", *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, Chicago, pp. 159-165.
- PORCAR, J.BTA. OBERMAIER, H. Y BREUIL, H. (1935), *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*, Madrid.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1963), *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*, Barcelona.
- (1964), "Para una cronología relativa del arte levantino español", *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, Chicago, pp. 167-173.
 - (1990), "Acerca de algunos problemas del arte postpaleolítico en la Península Ibérica", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, 3, Madrid, pp. 71-104.
- SARRIA BOSCOVICH, E. (1989), "Las pinturas rupestres de Cueva Remigia (Ares del Maestre, Castellón)", *Lucentum*, VII-VIII, Alicante, pp. 7-33.
- SORIA, M. Y LÓPEZ PAYER, G. (1999), *Los abrigos con arte rupestre levantino en la Sierra del Segura*, Monografías Arqueológicas, Junta de Andalucía.
- UTRILLA, M^a P. (2000), *El arte rupestre en Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- VILLAFANE, J. (1990), *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid.

RELACIÓN DE FIGURAS

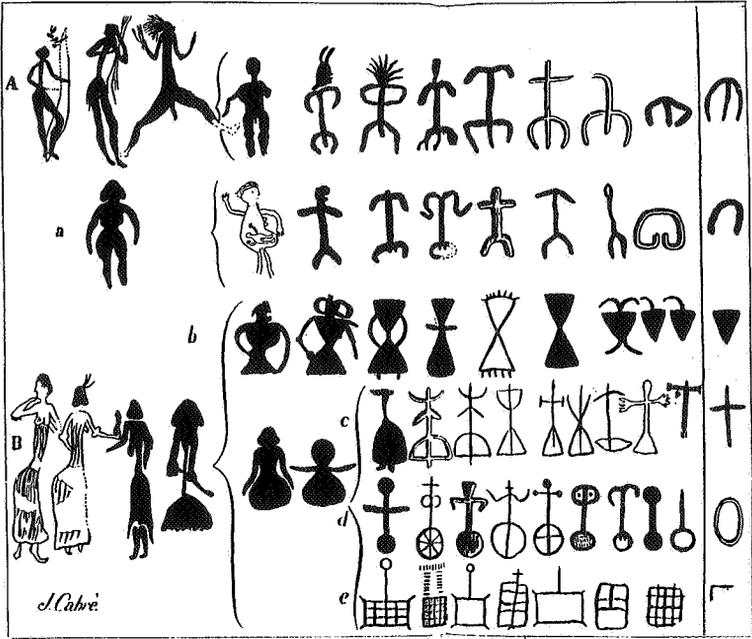


Figura 1.- Gráfico sobre la evolución de las formas, según Juan Cabré.



Figura 2.- Diversas interpretaciones sobre la superposición de un arquero de gran tamaño a otro de pequeñas dimensiones de Cova Remigia (Ares del Maestrat) . Porcar, Obermaier y Breuil (superior izquierda); E. Sarriá (inferior izquierda); N. Mesado (derecha).



Figura 3.- Arquero de una de las cavidades de Cavalls que muestra unas estructuras anatómicas muy características en Castellón. Versiones de: Obermaier y Wernert (superior); Grimal (inferior).

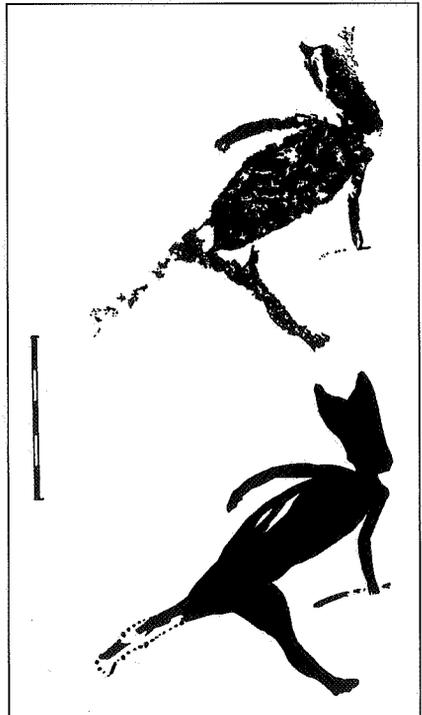


Figura 4.- Personaje (posiblemente un venador) de la Joquera (Borriol). Versiones de : Grimal (superior); Porcar (inferior).

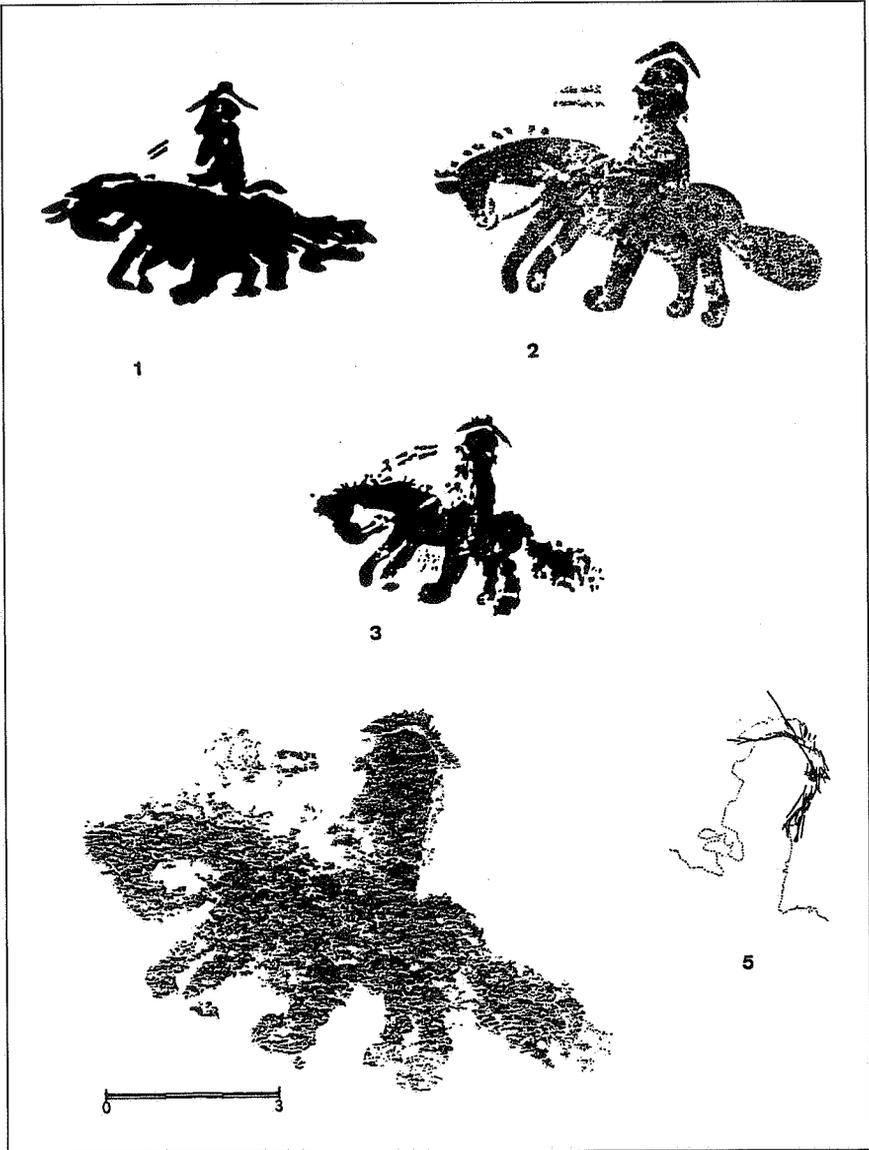


Figura 5.- Supuesto jinete del abrigo X del Cingle de la Gasulla (Ares del Maestrat). Versiones de: 1, Porcar; 2, Ripoll; 3, Viñas, 4, Grimal. 5, Detalle de alteraciones producidas por raspados e incisiones que condicionan la interpretación de la imagen, según Grimal.



Figura 6.- Colectividad de arqueros del Cingle de la Gasulla (Ares del Maestrat) en los que se aprecian el dinamismo (dibujo según Grimal).

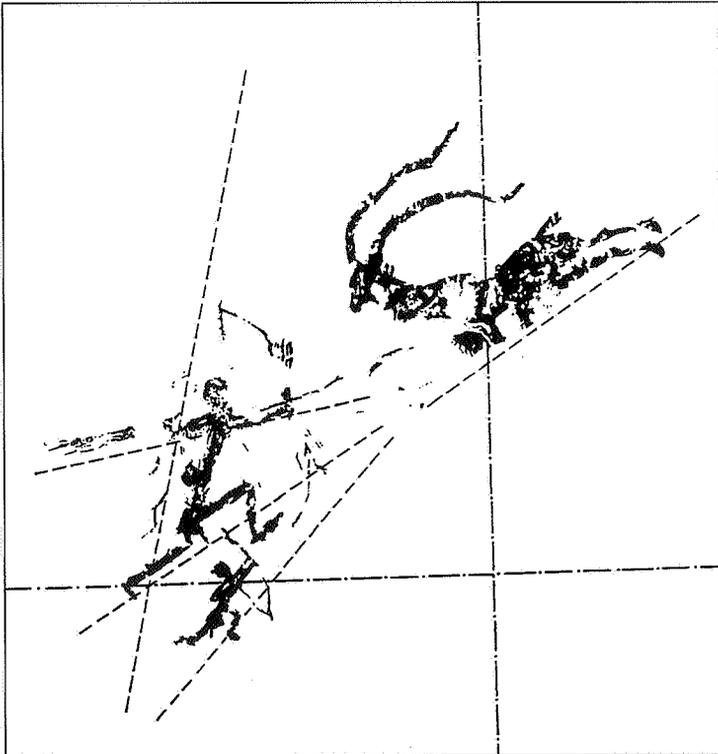


Figura 7.- Aplicación del concepto de oblicuidad en una escena de la Cova Remigia (según Grimal).

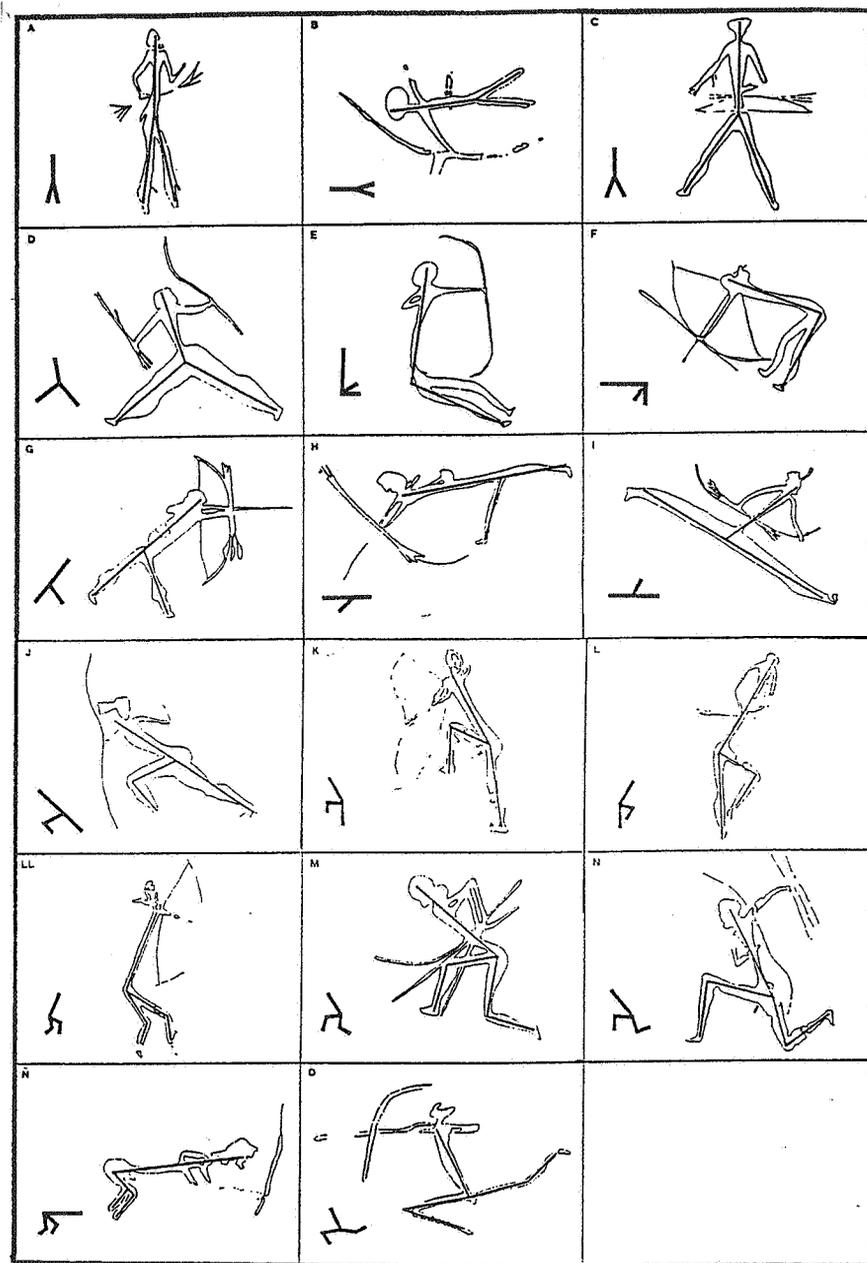


Figura 8.- Cuadro general de los Conceptos morfosomáticos masculinos en el Arte levantino (según Alonso y Grimal).

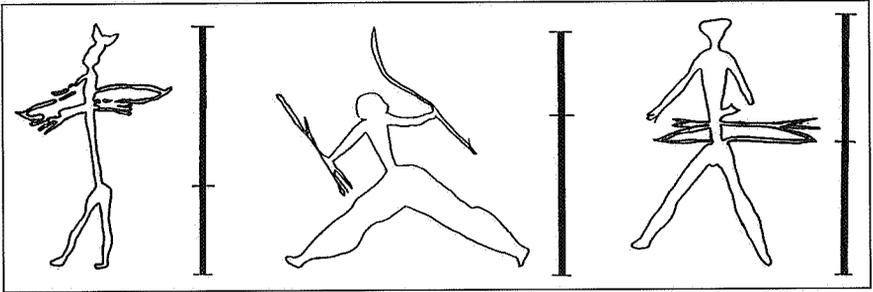


Figura 9.- Proporciones I, II y III de la figura humana masculina del Arte levantino (según Alonso y Grimal).

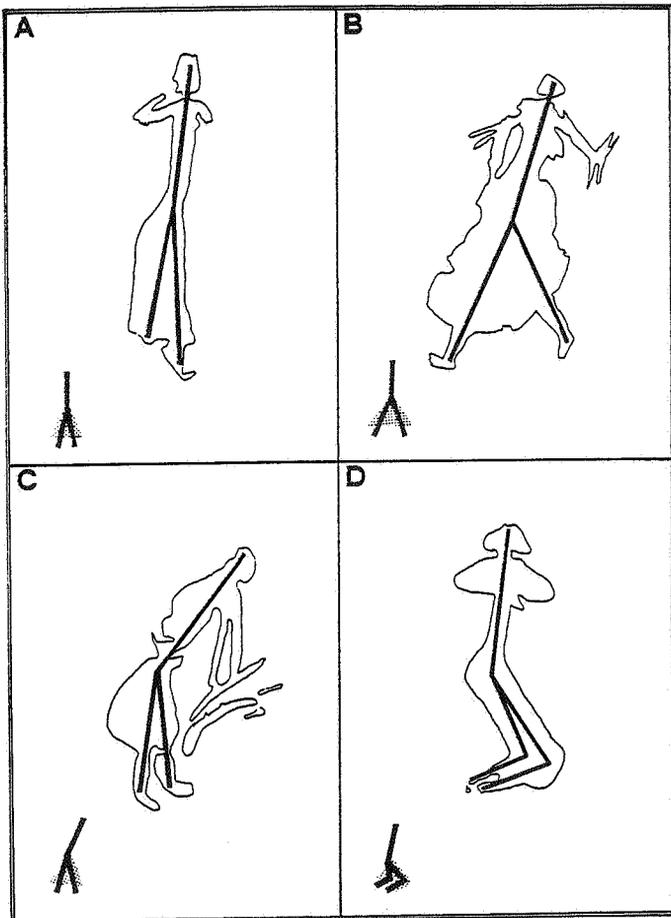


Figura 10.- Cuadro general de los Conceptos morfosomáticos en las representaciones femeninas del Arte levantino (según Alonso y Grimal).

ARTE LEVANTINO EN CASTELLÓN

Anna ALONSO TEJADA
Alexandre GRIMAL

I.-INTRODUCCIÓN

El hallazgo en 1917 de varias estaciones pintadas en el barranco de la Valltorta, representó la consolidación definitiva de un arte –entonces considerado paleolítico- al aire libre en el sector oriental peninsular. La especial concentración de abrigos pintados en una unidad geográfica, rompía la serie de hallazgos dispersos en distintos enclaves de aquel sector : Roca dels Moros (Cretas, Teruel), Roca del Moros (Cogul, Lérida), Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), Cantos de la Visera I y II (Yecla, Murcia).

La potencialidad del *gran barranco del arte* hizo considerar a lo que se conocerá definitivamente como el Arte levantino, con una personalidad un tanto singular respecto al Arte paleolítico conocido en otros entornos, y sirvió, aunque no se explicitara en los estudios publicados entonces, como plataforma de discusión para discrepar de su atribución cronológica inicial.

Con las incorporaciones de los núcleos artísticos levantinos de Morella la Vella y Ares del Maestrat, Castellón se consolida como la provincia por antonomasia del Levantino en la que la Valltorta, por diversas razones, sería el núcleo paradigmático.

Castellón sigue manteniendo, al pasar de los años, su capitalidad en lo que se refiere al Arte levantino pero más como una reminiscencia de tiempos pasados que como una realidad tangible. La escasez en cuanto a investigaciones actualizadas es más que notoria. De esta forma se carecen de estudios monográficos exhaustivos, revisados con los procedimientos y técnicas que hoy se disponen, de la propia Valltorta, del núcleo de Morella y de buena parte de los que conforman Ares del Maestrat. Un tercio de las estaciones descubiertas en los últimas décadas permanecen prácticamente inéditos, pues a penas se posee, y no de todos ellos, unas breves referencias publicadas. Pero con todo, lo más significativo negativamente es que Castellón ha perdido su capacidad como centro especulador de nuevas metodologías y formulaciones en el sentido de marcar las pautas de estudio como lo hiciera, en cierta forma, en la década de los años veinte y treinta.

El estudio que se presenta aplica parcialmente nuestro personal método de análisis para el Arte Levantino en un ensayo inicial para futuras investigaciones más específicas.

II.- ARTE LEVANTINO: UNA EXPRESIÓN CREENCIAL DE LOS GRUPOS CAZADORES-RECOLECTORES

El Levantino constituye la expresión, materialmente conservada, de las creencias de unos grupos humanos que ocuparon los entornos montañosos del sector oriental peninsular. Es difícil precisar en base a los datos que disponemos actualmente cual fue su origen y dónde geográficamente se produjo éste; pero si estamos en disposición de afirmar que en el VI milenio antes de nuestra era existía práctica de estas expresiones, como lo demuestra el friso pintado con motivos levantinos, cubiertos por estratos arqueológicos precerámicos, de la Cueva de la Cocina (Dos Aguas, Valencia). Conocemos, asimismo, que estos grupos cazadores-recolectores, probablemente los últimos que practicaron este tipo de subsistencia depredadora, coincidieron espacial y temporalmente con aquellas poblaciones que iniciaban un nuevo sistema económico basado en la producción de alimentos, expresando también su religiosidad, mediante acciones pictóricas pero con conceptos esenciales e iconográficos sustancialmente distintos a los de aquellos. En efecto, en entornos geográficos muy concretos – Adahuesca (Huesca), L'Albi (Lérida), Alcoy (Alicante), Yecla (Murcia), Nerpio (Albacete)- los autores del Levantino, en las postrimerías de esta manifestación, diseñaron sus motivos pintados sobre elementos pictóricos de los grupos neolíticos. Esto sucedía hacia la mitad del V milenio a.n.e. Probablemente fue a lo largo de este milenio cuando se va perdiendo la práctica pictórica levantina y con ello todo un sistema creencial y de valores que en ningún caso podemos hacer prolongar, como se viene manteniendo hasta la Edad del Bronce, pues ningún dato objetivamente valorable permite tal hipótesis.

Las manifestaciones pictóricas levantinas demuestran que en un área geográfica amplia pero a la vez limitada, se implantaron unos sólidos principios creenciales que fueron compartidos por unas colectividades humanas, como lo refleja la iconografía tan estricta y específica con que se expresaron. Tomaron ciertos elementos de su realidad viva, de su entorno, a través de los cuales refieren un mundo superior. Lo que nosotros interpretamos en primera instancia como una escena cinagética, por ejemplo, con unas estrategias incluso bien diseñadas, no explica una banal acción de subsistencia –el arte no ha tenido nunca esa función- sino que corresponde a la expresión de valores trascendentales. La verificación de unos códigos fijos en los elementos iconográficos y en la combinación de ellos, es la mejor prueba de que el discurso plástico sigue un orden firme y establecido inmerso plenamente en un pensamiento espiritual

DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

El Levantino tiene, como hemos referido, un carácter territorial dentro de la Península aunque sea, en efecto, amplio pues las estaciones pintadas

más extremas están separadas por más de 500 km, con una distribución un tanto desigual ya que los yacimientos artísticos tienden a agruparse en torno a parajes más o menos concentrados. De esta forma, su enclave más meridional se sitúa en tierras oscenses con un núcleo central en el río Vero y con la aparición reciente de la estación de La Raja, próxima a la capital. La Comunidad Aragonesa tiene sus máximas aportaciones en las tierras turolenses, tanto en los sectores septentrionales y orientales como en los del entorno de Albarracín, al suroeste, puesto que en la provincia de Zaragoza sorprendentemente solo se ha localizado un único yacimiento con arte.

Tanto en Lérida como en Barcelona poseen algunas muestras, especialmente la primera, pero es el territorio de Tarragona, tan vinculado en muchos aspectos al de Castellón, el que acoge las muestras más representativas.

La Comunidad de Guadalajara resulta muy discreta en estaciones levantinas, que resultan algo más numerosas en la de Cuenca y muy especial es la de Albacete que tiene en sus áreas orientales y meridionales una importante serie de abrigos pintados.

Murcia es igualmente importante en cuanto al Arte levantino que tiene en sus comarcas del Altiplano y del Noroeste las concentraciones más densas.

En Andalucía este arte se detecta en las sierras norteñas de Almería y en los orientales de Jaén siendo probablemente el yacimiento de la Fuente del Segura (también llamado Cañada de la Cruz), en Pontones, uno de los más alejados del Mediterráneo.

La Comunidad Valenciana ocupa una posición central en la geografía de este horizonte plástico y asume, por su número de estaciones, un importante papel. Los sectores centrales de Valencia y septentrionales de Alicante concentran la mayor densidad de santuarios que, en la provincia de Castellón, se distribuyen en su mitad septentrional, con especial proliferación en la comarca del Maestrat, si bien empiezan a verificarse yacimientos levantinos en puntos geográficos un tanto alejados de los tradicionales, si se confirman los hallazgos de Bejis. Se llegan a contabilizar más de ochenta abrigos pintados que acogen cerca de dos mil motivos y que, siendo unas cifras con carácter netamente preliminar, dan una idea de la importancia que ha de detentar Castellón en los estudios y el conocimiento de las expresiones de los últimos grupos cazadores-recolectores.

Los motivos pintados se ubican en cavidades o abrigos iluminados, en todos los casos y sin excepción, por la luz solar y que en muchas ocasiones han sido denominados popularmente como cuevas. La altitud de estos enclaves es variada, siguiendo en suma pautas generales, desde los que aparecen en sierras en torno a los 1000m, como sucede con Cova Remigia o en el Cingle de la Gasulla (también llamado Cingle de la Mola Remigia) (Ares del Maestrat), como aquellos otros que ocupan un entorno menos elevado aunque siempre serranos, como el abrigo de la Joquera (Borriol).

Éste que hace apenas unos decenios se consideraba un tanto particular por su proximidad al mar, ha visto compartida su aparente singularidad con otros descubiertos en los últimos años en diversos territorios de este arte. Cabe mencionar las estaciones del Apotecari y de la Cova del Taller, en Tarragona, y, en la propia Comunidad Valenciana el abrigo de la Catxupa (Denia).

LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS

1. La representación masculina

Los elementos esenciales en que se sustenta el Horizonte levantino son muy concretos y específicos: la representación masculina, especialmente en su condición de individuo poseedor de un arco, la femenina y el animal, en un repertorio muy limitado de especies.

La utilización de la imagen humana –que se constituye en la incorporación más novedosa de este estilo- es el auténtico protagonista del discurso gráfico; prueba de ello, es que es la imagen más representada en las estaciones castellonenses con alguna salvedad muy poco significativa. Es en este elemento en el que los artistas desarrollaron una creatividad más notable pues, a diferencia de lo que sucede con los animales, no hay sometimiento a las formas de la realidad sino que basándose en la figuración se aplica a esta imagen la serie de licencias artísticas que ya hemos comentado y que, obviamente, responden a unas ideas bien constituidas y precisas.

Los parámetros métricos de los arqueros de Castellón son en verdad paradigmáticos. Se identifican individuos de apenas 2, 3 o 4 cm, como sucede en algunos de la Cova del Polvorín o dels Rossegadors (La Pobla de Benifassà), y que pueden calificarse de auténticas miniatura, hasta aquellos que alcanzan los 35 cm, en la Cova del Civil o de Ribesals (Tírig), existiendo algún personaje que supera ampliamente esta última cifra como el arquero de la Cova Remigia, con sus más de 53 cm. Hay que comentar al respecto que es muy decidida la preferencia por las figuras que oscilan entre los 8-10 cm y los 20 cm; cifras en las que se incluye el porcentaje más importante de representaciones masculinas del Levantino y que, en cambio, son muy raros los diseños pictóricos que alcanzan los 60-70 cm (no llegamos a contabilizar más de media docena) confirmando que estos parámetros mayores no fueron considerados por los pintores los apropiados para la imagen en cuestión.

El flechador es la imagen a la que se le concede una mayor variedad en las actitudes y disposiciones pese a lo cual todas ellas pueden incluirse en una serie de estructuras en base a la diversidad de combinaciones de los ejes principales. Se entiende por ejes principales los que conforman la cabeza-tórax y las caderas-piernas. Son un total de 17 estructuras que hemos denominado Conceptos esenciales (A,B,C..) y que debieron ser, en consecuencia, genéricamente aceptados. El valor que puede asumir cada

uno de ellos es algo que todavía no puede precisarse con certeza; desde luego parece evidente que la iteración de estas fórmulas gráficas responde a algo más (nos atreveríamos a decir que mucho más) que recursos puramente estéticos, todo lo cual les confiere una dimensión importante y difícil de calibrar.

En Castellón se verifican prácticamente la totalidad de los mencionados Conceptos con alguna ausencia, como veremos.

El Concepto A representa a aquellos individuos diseñados mediante tres ejes: el que configura cabeza-tórax, de tendencia vertical, y los que conforman las extremidades inferiores que forman ángulo agudo. Son, en definitiva, imágenes en posición erguida y con escaso movimiento. Personajes con esta estructura se verifican en numerosos abrigos; no en vano es uno de los porcentualmente más utilizados en todo el territorio de este arte. Se verifica en la Cova del Polvorin, tanto en arqueros como en algún personaje masculino sin arma, en uno por lo menos de los individuos del Abric de la Tenalla (Pobla de Benifassà), en los abrigos A y B del Cingle de Palanques (Palanques), en el del Tossalet del Mas de la Rambla (Vilafranca) y en la Galería del Roure (Morella la Vella). Su dispersión alcanza a las Coves del Civil, Saltadora, Cavalls, Calçaes del Matà, Cingle de l'Ermità, todos en el barranco de la Valltorta, sin olvidar los abrigos que conforman la Cova Remigia y el Cingle de la Gasulla.

El Concepto C corresponde a aquellas representaciones humanas con tres ejes principales, semejante al anterior pero con una angulación mayor en los ejes de las piernas. Se mantiene la idea de la verticalidad pero ya con un cierto movimiento. Es una estructura que se verifica con insistencia en los entornos castellonenses y a muchos de los abrigos mencionados para el A debería incorporarse varios individuos de Les Dogues (Ares del Maestrat), del abrigo del Montllor (Benassal) y, con ciertas reservas, de la Coveta de la Cornisa (Morella la Vella).

El Concepto D agrupa imágenes con tres ejes cuya idea global mantiene la verticalidad, y en las que los ejes que definen las piernas forman un ángulo obtuso. Se debe apuntar que se trata de una estructura particularmente empleada por los pintores de las áreas más septentrionales del Levantino pues su uso decrece notablemente en los más sureños de Albacete Sur, Murcia, Jaén y en los más septentrionales de Huesca, Lérida y Tarragona Norte.

Se verifican cazadores diseñados con este Concepto en la Cova del Polvorin, Galería Alta de la Masia (Morella la Vella), probablemente en la Galería del Roure, por lo menos algún personaje, varios individuos en el Mas dels Ous (Xert) y del abrigo A de Palanques. En media docena de conjuntos del barranco de la Valltorta (Saltadora, Covetes del Puntal, Cingle de l'Ermità, Cavalls..) y en el núcleo de Ares del Maestrat, de manera especial en Les Dogues y en las oquedades de la Cova Remigia, decreciendo en número, al parecer, en el Cingle de la Gasulla.

El Concepto E es aquél que reúne a los individuos diseñados por tres ejes, el que corresponde a la cabeza-tórax, de tendencia vertical, y los que definen las cadera-piernas insertados oblicuamente a aquél.. Cazadores diseñados bajo este Concepto se determinan en algunas estaciones del barranco de la Valltorta: Cavalls, Mas d'en Josep, Cova Alta del Llidoner, Saltadora, en un interesante número en la Cova Remigia y alguno en el Cingle de la Gasulla (en una valoración preliminar hemos verificado un par de casos).

Como reflejan los datos de Castellón, suele ser una estructura más infrecuente que las anteriores y no es extraño que hayan grandes territorios en los que su implantación es muy difícil o nula, tal como sucede en las áreas de Huesca, Lérida, Tarragona Norte, en el sector de Alcañiz (Teruel) o, ya en la propia Comunidad valenciana, en las alicantinas. Sin embargo, en las estaciones del Sur de Albacete, en Nerpio, son habituales y está especialmente implantado en alguno de los abrigos del Torcal de las Bojadillas.

El Concepto F agrupa a los individuos diseñados mediante tres ejes presentándose el superior en sentido horizontal respecto a los que definen las piernas. Menos frecuente en su uso, se determinan cazadores con esta estructura en el Cingle de l'Ermità y en la Saltadora, y de manera más notoria en las cavidades de la Cova Remigia, lo que a grandes rasgos coincide con la tónica general que se verifica en otros territorios de implantación del Levantino. En Alicante está bien determinada y en Valencia se verifica en algunos arqueros de las Cuevas de la Araña (Bicorp), sin que puedan aportarse datos seguros del importante número de abrigos de esta provincia que permanecen inéditos.

El Concepto G es aquél integrado por dos ejes fundamentales: el más prolongado corresponde al de la cabeza-tórax y una de las piernas, mientras que el otro eje define la segunda extremidad y se inserta oblicuamente al anterior.

Siendo una estructura no demasiado importante porcentualmente en la generalidad de esta expresión pictórica, en el territorio castellonense tiene una presencia muy reseñable y así se verifica, con cierta reserva, en el Mas dels Ous, en el abrigo B de Palanques, en diversos personajes de la Cova del Polvorín y de las Coves del Civil, Cingle de l'Ermità, Saltadora, Cova de Cavalls, en alguno en Les Dogues, en media docena de la Cova Remigia, en el Cingle de la Gasulla y en el único personaje que se conserva en la Joquera.

Se observa por los yacimientos aludidos que su implantación territorial es muy sólida y que esta solidez se concentra en los territorios del sector Septentrional. Ello nos hace considerar a este Concepto como propio de esas áreas con una discreta presencia, por ejemplo, en Alicante, y prácticamente nula en los extremos más sureños (Murcia, Albacete Sur y Jaén).

El Concepto H está definido por dos ejes: el mayor estructura la cabeza-tórax y una de las extremidades, dispuesta horizontalmente, y el otro eje define la pierna compañera que se inserta oblicuamente a la primera. Suele ser bastante inconstante en su aparición; sin embargo, en el territorio castellonense adquiere cierto protagonismo si tenemos en cuenta que aparecen cazadores diseñado bajo él en el Mas de Barberá (Forcall), Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, abrigo A de Palanques, Coveta del Montegordo (Albocàsser), en la Valltorta: Cavalls, Saltadora; algún ejemplo en Cova Remigia y uno paradigmático en el Racó de Nando (Benassal). Si las valoraciones que proponemos son correctas, este Concepto está prácticamente ausente en territorios muy amplios, o resulta muy poco significativo, lo que podría apuntar una cierta territorialidad que, por ahora, parece tener su enclave central en la geografía castellonense.

El Concepto I está conformado por dos ejes; uno sirve para definir ambas piernas, de tendencia horizontal, y el superior, el que diseña cabeza-tórax, se inserta en aquél perpendicular u oblicuamente. Esta estructura es quizá la que más llama la atención por la exagerada disposición de las piernas que, por otra parte, es la que recoge de una manera más gráfica el dinamismo y la extraordinaria agilidad del cazador. Presenta una particularidad especial y es que posee una implantación geográfica limitada. En efecto, sus áreas esenciales se concretan en los territorios del Maestrat y aquellos que se hallan en sus áreas limítrofes. Estaciones como la de Cova Remigia, Cingle de la Gasulla o Les Dogues acogen un número importante de figuras diseñadas bajo esta estructura que también se verifica en no pocos frisos de la Valltorata: Cingle de l'Ermità, Cova dels Tolls Alts, Cova Alta del Llidoner, Covetes del Puntal, Calçaes del Matà, Saltadora, Civil, Cavalls (aunque actualmente estén desaparecidas) y Mas d'en Josep. También se verifican en el conjunto de Cova Centelles y, ya más alejados en las estaciones de La Cova del Polvorín, Tenalla y Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla y en Mas de Barberá. La presencia de algún individuo bajo este Concepto en puntos alejados de los anteriores, como en un caso de las Cuevas de la Araña, no hace más que confirmar su territorialidad. Los pintores de Alicante, Murcia, Andalucía, Castilla-La Mancha, Huesca, Zaragoza, Lérida y Tarragona Norte, no parecen haber optado por esta estructura que podemos calificar como genuinamente castellonense compartida, con menor implantación, con Teruel Septentrional.

Si como venimos insistiendo en el Arte levantino se hallan consensuadas las estructuras, como tantos otros elementos, el Concepto I suscita cuestiones interesantes que pudieran afectar a los aspectos cronológicos. Si el Concepto I no llegó a implantarse en otros enclaves pudiera indicar que su aceptación se produce en las etapas finales de este Horizonte y por ello no es posible, o no permite, su difusión por el resto del territorio levantino. Otra hipótesis que se puede proponer es justamente la contraria, que teniendo su origen primero en las áreas castellonenses en el proceso de

expansión hacia otras zonas se pierde esta fórmula o se sustituya por otra que mantuviera, eso sí, los mismos valores y contenidos. Es una cuestión que resulta prematuro poder determinar con certeza pero que, en todo caso, confiere unas interesantes posibilidades a la aplicación de este método de estudio.

El Concepto K está integrado por cuatro ejes, formando el superior ángulo agudo con el de una de las piernas, que se hallaría flexionada, y obtuso con la otra que está configurada por un solo eje. Es una estructura menos recurrente entre los pintores levantinos. Con todo se verifica en algún personaje de la Cova del Civil y de Les Dogues y, con ciertas reservas, en la Cova Remigia. Para dar una idea de la desigual implantación de este Concepto aunque sí una amplia dispersión, comentaremos que no parece estar en algunos yacimientos importantes como en el conjunto de Eremites de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona), o Val del Charco del Agua Amarga o, incluso, en todo el territorio alicantino es un gran ausente, pero si lo verificamos en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), en los abrigos que conforman el núcleo de Letur (Albacete), siendo muy inusual, por ejemplo, en los determinados en el municipio de Nerpio y en el murciano de Moratalla .

Los Conceptos J, L y LL estructurados en tres, cuatro y cinco ejes respectivamente, reducen su presencia en los entornos castellonenses de tal manera que advertimos algún individuo en el Cingle de la Gasulla, para el primero, en Cavalls, Civil y la Cova del Polvorín, para el segundo, y Cova Remigia, Cingle de la Gasulla y Civil, para el tercero.

Aunque porcentualmente estos Conceptos son limitados, se han verificado en los enclaves alicantinos; el J y L, además, en la Cueva de la Vieja, el último también en el Racó d'en Perdigó (Vandellós, Tarragona), en Els Secans (Mazaleón, Teruel) o en puntos geográficos ciertamente alejados como es en la Hornacina de la Fuente del Buitre (Moratalla, Murcia). El LL por su parte está presente, asimismo, en el abrigo del Ciervo (Dos Aguas, Valencia) y en la Fuente del Sapo (Nerpio), aunque en estos entornos sureños es bastante raro.

El Concepto M presenta el eje superior formando ángulo agudo con el de una de las piernas, de tendencia descendente y flexionada, formando con la otra, flexionada también, un ángulo más abierto. Se determinan personajes bajo esta estructura en Cavalls, por lo menos dos en la Saltadora y alguno en Cova Remigia. Están presentes igualmente en la Cueva de la Vieja y muy discretamente en los enclaves de Nerpio. No hay dudas sobre la amplitud de la implantación en distintas áreas geográficas pero todavía no puede perfilarse su verdadera dimensión porcentual.

El Concepto N corresponde a aquellas figuras de cinco ejes. El que estructura la cabeza-tórax forma ángulo agudo con el que define una pierna, elevada y flexionada, y obtuso con uno de los ejes de la otra, igualmente doblada. Se determina preferentemente en el territorio de Ares del Maestrat,

en concreto en las estaciones de la Cueva Remigia, con varios individuos, y en el Cingle de la Mola Remigia; advirtiéndose, asimismo, en la Saltadora. Este escaso arraigo no representa algo inusual pues venimos verificando que es un concepto exiguo en número y raro en territorios septentrionales y algo más frecuente en los sureños. Por ejemplo, está presente en Alicante, levemente en Letur, en Nerpio y Moratalla y en las recientes aportaciones del abrigo del Engarbo II (Santiago de la Espada, Jaén).

El Concepto O es aquel en el que el eje que define la cabeza-tórax, oblicuo, se inserta en el ángulo muy abierto que forman los ejes de las piernas. Es una estructura compleja que adquiere una cierta presencia en Castellón pues se verifica en Cova Remigia, Cingle de la Gasulla, muy particularmente en Les Dogues. Se da también una muestra en los sectores septentrionales: en el abrigo A del Cingle de Palanques, en el que es una lástima que varios individuos se hallan incompletos pues por los restos podrían incorporarse a este grupo. Es posible que en la Galería del Roure sean más numerosos los arqueros diseñados con este concepto de lo que en principio se observa, pero en todo caso no podemos resolver la cuestión hasta que se revise con rigor este interesante friso del que nos vemos obligados a manejar materiales dibujados antes de 1917.

Las Eremitas de Ulldecona, el turoloense de los Trepadores (Alacón) y Val del Charco del Agua Amarga, Cova del Mansano (Xaló) y, posiblemente, en el Engarbo I, son algunos de los frisos que permiten definir la dispersión de esta estructura.

Debe comentarse que en este horizonte plástico se han determinado personajes masculinos diseñados bajo estructuras únicas o, para ser más precisos, muy inhabituales y que porcentualmente carecen de valor. Nos referimos en concreto a un individuo de les Coves del Civil y otro de les Covetes del Puntal. Son dos únicos ejemplos que insisten precisamente en el carácter unitario que existe en la configuración humana levantina sin que pueda desestimarse totalmente en estos casos una cierta libertad puntual de algún pintor.

Dentro de la sistematización que venimos aplicando a este horizonte se ha valorado la proporción entre los ejes principales lo que ha permitido verificar tres tipos de proporciones.

La Proporción I es aquella en que el eje cabeza-tórax presenta mayor longitud que el que configura las caderas-piernas. En la II el eje cabeza-tórax es sustancialmente menor que el de las caderas-piernas y, finalmente, en la Proporción III se diseñan figuras en que ambos ejes están bastante equilibrados.

Es en este aspecto en el que nos atrevemos a atisbar ciertas inclinaciones estéticas diferenciales pues si bien es verdad que las proporciones son conocidas por los artistas, se observa opciones preferentes por una u otra en ciertos territorios, en comarcas e, incluso, en yacimientos.

Los pintores de Castellón conocieron y emplearon todos ellos pero

tuvieron una predilección muy marcada por diseñar sus personajes masculinos bajo la Proporción II. Aunque los datos no pueden ser exhaustivos pues lo publicado es insuficiente, adelantamos su presencia en cazadores de: Cova del Polvorín, Mas dels Ous, abrigo A del Cingle de Palanques, abrigo del Monitor (Benassal). En la Valltorta cabe destacar: Cingle dels Tolls del Puntal, Covetes del Puntal, Saltadora y Cavalls, según se reflejan en los calcos de figuras, actualmente destruidas, de Hugo Obermaier y Paul Wernert. Los ejemplos son abundantes en el conjunto de la Cova Remigia y en el Cingle apreciándose algún individuo en cercano Racó Molero.

Resulta significativo que la Proporción II fuese poco empleada en los sectores más septentrionales y meridionales del Levantino; en estos últimos hay una discreta presencia en figuras alicantinas de La Sarga (Alcoi) y Torrudanes (La Vall d'Ebo) y una clara y decidida selección de la Proporción I en las áreas de Nerpio y Moratalla que resulta netamente dominante.

La Proporción III, en la que ambos ejes mantienen un equilibrio, está presente prácticamente en todos los territorios de manera que, en los actuales niveles de la investigación, no parece definir geografías específicas.

Un tercer nivel de información es aquel que recoge el mayor o menor detalle en el tratamiento de las formas anatómicas. En base a este análisis hemos podido establecer cuatro tipos de opciones. La primera corresponde a aquellas imágenes que muestran un tórax triangular y una extremidades inferiores con indicación de las masas musculares. Otra elección mantiene la estructura triangular del tronco pero las piernas carecen de cualquier alusión a la anatomía. La tercera posibilidad solo refleja las masas anatómicas en las piernas y, finalmente, la cuarta es aquella que carece de cualquier alusión a formas anatómicas siendo los trazos totalmente lineales.

Por lo que se ha podido estudiar, los artistas de las sierras castellonenses tuvieron cierta inclinación por facilitar información respecto a los detalles anatómicos, por tanto al uso del tratamiento primero. En este aspecto destacan los arqueros que muestran las piernas de grosor muy notable. Los ejemplos de Cavalls, Saltadora, Centelles o del abrigo A del Cingle de Palanques, por mencionar unos pocos ejemplos, con la indicación de la pantorrilla tan notoria, apunta la posibilidad de que se trate de un convencionalismo en orden a remarcar las extremidades inferiores. Sin embargo, la aparición de cazadores con piernas gruesas y con protuberancias, muchas veces colgantes, a la altura de la rodilla, podría indicar que se trataría de un tipo de vestimenta a modo de pantalones o protectores. Ejemplos de estos últimos se verifican en Mas dels Ous, Cova dels Tolls Alts, Cova Remigia, abrigo A del Cingle de Palanques, entre otros.

Las figuras con piernas potentes parecen ser opciones características de los entornos castellonense y turolenses con alguna presencia, bastante más discreta, en tierras valencianas y alicantinas. En el resto de la geografía del Levantino, sin embargo, resulta bastante inusual por no decir totalmente desconocida.

Aspectos etnográficos en la representación masculina

Una de las informaciones más llamativas y dotadas de gran interés que aporta el Arte levantino es la referida a la ornamentación y a los objetos y que, por primera vez, se recogen de manera proverbial por los pintores prehistóricos.

El personaje masculino, en definitiva el arquero, va a ser ornamentado de forma muy notoria y con una riqueza y variedad extraordinaria, mucho más, como veremos, que la mujer. Por ello se han determinado tocados en la cabeza, cuello, brazos (codos y muñecas), cintura y piernas (rodillas y tobillos).

La cabeza presenta tocados altos cuando aparecen elementos que tienen apariencia de una pieza compacta colocada sobre la cabeza que se dispone en sentido más o menos vertical, siendo en ocasiones difícil diferenciar dónde finaliza aquella y empieza el propio ornamento. Bajo esta idea hay tocados (o gorros) que con base estrecha van tomando cierto volumen a medida que se alejan del contacto con la cabeza y finalizan apuntándose a ambos lados, como sucede en la Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, o en el centro, como se verifica en el personaje de la Joquera. Coincidente con esas morfologías es el adorno del personaje que encabeza el grupo de cazadores del Cingle de la Gasulla. Este tipo de gorros presenta una dispersión amplia pues se verifica en estaciones turolenses, valencianas, albacetenses y conquenses y los descubrimientos más recientes nos permiten situarlo en Jaén, en concreto en la estación del Engarbo I.

Los tocados de orejetas son aquellos que se definen por dos apéndices ubicados en la parte alta de la cabeza. Su base es más bien ancha y el extremo opuesto puede presentarse redondeado o apuntado. Por su semejanza con el apéndice auricular de ciertos animales es por lo que recibe ese nombre convencional. Lo presentan individuos de la Cova de Cavalls y Cova Remigia y los paralelos más cercanos se pueden encontrar en el Val del Charco del Agua Amarga, en la Cueva de la Vieja y en la Balsa de Calicanto (Bicorp, Valencia).

El tocado más insistido en las estaciones de Castellón es el integrado por uno, dos o varios apéndices, más o menos largos, situados a ambos lados de la cabeza (cuando son dos) o en lo alto de la misma. Tradicionalmente se han asimilado con plumas, lo que es bastante verosímil, pero también pudiera tratarse de elementos vegetales, más o menos manipulados, o de piel adecuadamente trabajados; en este aspecto referido a la posible materia prima las hipótesis pueden ser múltiples puesto que nada se ha conservado en los registros arqueológicos.

Verificamos individuos con estos tocados en un número importante de estaciones; citaremos al respecto el conjunto del Civil, Saltadora, Cova del Rull, Cova Remigia, Cingle de la Gasulla y Cova del Polvorín.

La distribución geográfica de este ornamento es muy amplia por lo que

únicamente mencionaremos, a modo indicativo, las Cuevas de la Araña, y los alicantinos de Benirrama (La Vall de Gallinera), Racó de Sorellets (Castells de Castells) y Barranc de la Palla (Tormos).

Un adorno muy particular corresponde a aquel integrado por dos apéndices finos, más o menos largos, y que en el extremo se doblan en ángulo ubicados en el área de la coronilla. Lo portan saeteros de la Cova del Polvorín, de Mas dels Ous, Saltadora, Rull, Cavalls (en una figura actualmente desaparecida) y en dos cavidades del Cingle de la Gasulla. Esta distribución particular que se concentra en los términos de Tírig, Albocàsser y Coves de Vinromà con una pequeña incursión hacia los enclaves de Ares del Maestrat, la Pobla de Benifassà y Xert nos permite calificar a este aditamento como característico de las áreas castellonenses con una cierta influencia en las valencianas, que habrá que calibrar, al haber apafecido en un arquero del Abric de la Penya (Moixent).

Los tocados de estructura globular con un volumen notorio son raros en el Levantino y, sin embargo, en los enclaves que estudiamos se presentan los mejores ejemplos: uno, en la Cova del Polvorín que encuentra su paralelo más próximo en Eremites I. Aunque se han detectado gorros algo similares en el extremo más sureño del Levantino, la proximidad de ambas estaciones, la similitud tan puntual entre ambos ejemplos nos hacen calificarlo como de carácter local; lo que deberá verse ratificado o no cuando se estudien correctamente algunos personajes de cabeza muy voluminosa del interesante conjunto Centelles que descubriera el malogrado guarda de la Valltorta Manolo Centelles.

No puede descartarse totalmente que la morfología elipsoidal, a veces exagerada, de tamaños medianos o grandes de la cabeza de ciertos individuos se trate en realidad de algún tipo de tocado o gorro. Si así fuese, éste sería particularmente característico de Castellón pues se verifica en la Cova del Polvorín, en la Valltorta (Saltadora, Cova dels Tolls, Cova Alta del Llidoner..), Les Dogues y Cova Remigia; aunque no es desconocido en otras áreas de este arte.

Verdaderamente singulares son los tocados o máscaras zoomorfas y, desde luego, muy poco habituales si atendemos a que únicamente conocemos cuatro ejemplos, dos de los cuales se encuentran en yacimientos castellonenses. Uno, en el Racó Molero y, otro, en el Cingle de la Gasulla. En ambos casos se trata de personajes con cabeza de bóvidos, muy claro en el segundo por el hocico prominente y las astas bien reconocibles. Su porcentaje tan frágil y las propias características de estos personajes hacen a este ornamento particularmente enigmático sin que pueda concretarse todavía su verdadera dimensión.

Tocados o peinados tipo gran penacho de plumas, como el escalador del Cingle de la Gasulla; tipo moño en la nuca, como uno de la Saltadora; integrados por varios apéndices un tanto aparatoso en el último enclave; o conformado por tres protuberancias, como un arquero de Cova Remigia,

son casos particulares que raramente se repiten en otros yacimientos y cuya implantación general no está precisada.

Una parte corporal que resulta particularmente ornamentada por los pintores son las piernas, especialmente en el entorno de las rodillas con dos modalidades: los adornos largos, integrados por uno o varios colgantes de grosores y longitudes muy variables, y los cortos que corresponden a engrosamientos más o menos voluminosos, aunque no es raro que haya una combinación de ambos. Arqueros con semejantes detalles se detectan en arqueros de la Cova del Polvorín, con una cierta variedad, Mas dels Ous, Galería Alta de la Masía, abrigo B del Cingle de Palanques. Son muy abundantes en no pocos conjuntos de la Valltorta, entre los que cabe mencionar por la vistosidad el de la Saltadora, Mas d'en Josep y Cova dels Tolls Alts. El núcleo de Ares del Maestrat está bien representado en este aspecto por las oquedades que conforman la Cova Remigia que ofrece un repertorio muy notorio, quizás algo menos prolífico en los personajes del Cingle de la Gasulla.

Estos tipos de adorno están presentes en numerosos sectores del Levantino, pero existen otros, como el Altiplano y Noreste de Murcia, el Sur de Albacete y Noreste de Jaén en que son prácticamente desconocidos o muy poco insistidos, de manera que podría afirmarse que se trata de una opción más propia de los yacimientos pictóricos de la mitad septentrional de aquel arte.

Los ornamentos en los codos son ya más infrecuentes y, sin embargo, en personajes del Mas del Ous, Cova del Polvorín, Saltadora, Cavalls y Civil se recogen excelentes ejemplos.

Los adornos en el tórax de los individuos son claramente minoritarios y suelen presentar no pocas dificultades en su identificación, especialmente cuando se trata de un apéndice fino y corto que surge de la cintura, o bajo ésta, y que podría confundirse con un falo pues en ocasiones los artistas no son demasiado puristas en su ubicación.

Está bien determinada la presencia de un elemento ornamental a ambos lados de la cintura de un cazador de Mas d'en Josep y de la Saltadora, en varios casos, algunos de notable longitud, en Cova Remigia que se alargan hasta la rodilla.

Los ornamentos en los hombros o en la espalda son algo más raros, al menos para verificarlos con un mínimo de seguridad. Y así surgen dudas respecto a lo que presenta el flechador de Mas d'en Josep en lo alto de su espalda pues podría tratarse, igualmente, de una especie de bolsa con flecos. No podía descartarse totalmente que la morfología que adopta aquella parte corporal en un arquero de la Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla correspondiese en realidad a un tipo de adorno.

La presencia de objetos asociados o no a las representaciones masculinas es muy característico en la plástica de este horizonte. Arcos y flechas se constituyen en los útiles más y mejor representados de todos

cuanto conforman los trebejos de caza, especialmente el primero que es el elemento distintivo del cazador.

La presencia en los frisos pintados de Castellón es constante y tanto pueden observarse arcos de gran tamaño como de reducidas dimensiones aunque hay una clara dominancia de lo que hemos denominado arcos medianos, es decir, aquellos que se prolongan algo más de la mitad de la altura del portador. La fragilidad de este diseño –los trazos son apenas de 1 o 2 mm de grosor– provoca que en muchas ocasiones sólo se conserve la varilla; sin embargo, y tal como hemos podido comprobar en un buen número de yacimientos, la presencia de la cuerda no se hace del todo imprescindible para el reconocimiento de este objeto. Una varilla con un leve arqueamiento es una imagen más que suficiente para la comunicación. Los ejemplos que se podrían aportar son tan numerosos que su mención únicamente serviría para ratificar lo apuntado en líneas precedentes.

Las flechas son elementos muy presentes en la gráfica levantina. Suelen aparecer portadas por el cazador en haces de 3 a 5, como sucede en la Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, en la Cova del Polvorín, en el Racó de Nando, abrigo A del Cingle de Palanques, y en tantas oportunidades en los conjuntos de la Valltorta (Saltadora, Mas d'en Josep, Cavalls, Civil) y en los de Ares del Maestrat (Cova Remigia, Cingle, Les Dogues, Montllor). También pueden presentarse cerca del venador, como si se tratasen de flechas de repuesto, en una fórmula muy característica y extendida en todas las áreas levantinas. Mencionaremos las estaciones de la Saltadora, varios casos en Cavalls y en el Cingle de la Mola Remigia, en Mas d'en Josep y en el abrigo B del Cingle de Palanques. En algunas ocasiones aparecen los grupitos de flecha aparentemente aislados de su dueño y relacionadas bien sea con el arco, como sucede en la Saltadora, o vinculada a algún tipo de bolsa o cesto, Cova Remigia y el Cingle, fórmula ésta que por ahora resulta asumir un carácter local exclusivo de Castellón.

En las flechas se diseñaron con mucha frecuencia las emplumaduras, que suelen tener una forma lanceolada, y más raramente la punta. En los frisos castellanense no se encuentran fácilmente ejemplos de dicho ápice –quizá el bifurcado de un arquero de la Cova Remigia– y cuando se han determinado ha sido una identificación errónea pues se ha confundido con la emplumadura. Tenemos ejemplos de puntas de flecha indiscutibles y extraordinariamente conservados en la Cueva de la Vieja, en el abrigo del Ciervo y en el Barranco Segovia (Letur, Albacete), por mencionar algunos.

Auténticamente raros son elementos tales como supuestas cuerdas, aunque resulta excelente por su conservación la de la Cova del Polvorín que le sirve a un personaje para sujetar a un animal (¿lazo?); más aún objetos que recuerdan a supuestas escaleras como la del mencionado yacimiento que se constituye en uno de los escasísimos caso que conocemos, junto a la de Arpán L, según recoge en su investigación V. Baldellou.

La presencia de bolsas y /o cestos –que se presentan con formas de tendencia esférica o semiesférica y casi siempre con asas- y carcajs son elementos gráficos particularmente llamativos. En muchas ocasiones los primeros se verifican colgados a la espalda de los cazadores: Cova Remigia, Racó del Nando, Mas d'en Josep, Cova del Polvorín, Saltadora y , de manera muy particular, en varios individuos del conjunto Centelles en el que el tamaño de las bolsas es francamente voluminoso.

Es algo más infrecuente que estos útiles aparezcan sujetos con las manos –tal como se conserva en al Cova del Polvorín, por lo menos en dos personajes, uno de ellos verdaderamente gráfico- o que aparezcan aislados, resultando particulares las muestras castellonenses del Racó Molero y las varias del Cingle de la Gasulla.

Los carcajs suelen presentar cierta dificultad en su identificación pues cuando se disponen en la espalda del venador, que suele ser la ubicación más habitual, quedan un tanto confusos con el propio cuerpo. A pesar de ello, creemos que podría tratarse de tal trebejo de caza lo que portan algunos personajes del conjunto del Civil y Mas d'en Josep, y, también, algún otro de Cova Remigia, por ejemplo, el de la cavidad V.

2. La representación femenina

La representación femenil es otro de los elementos iconográficos esenciales del Arte levantino. Con una dispersión geográfica amplia concentra, no obstante, un número de elementos muy reducido respecto a los otros dos protagonistas esenciales, de tal manera que tenemos contabilizados no más de un centenar de mujeres repartidas en aproximadamente unos 40 abrigos pintados. Pese a esta realidad numérica tan limitada, su tratamiento, como veremos muy particular y bien determinado, y su presencia en todos los núcleos importantes de este arte nos hacen considerarla como un motivo esencial en el discurso gráfico de aquellos grupos humanos.

En la configuración de este motivo los pintores se someten a unos criterios muy concretos y específicos pues para su identificación será fundamentalmente la presencia de un elemento cultural como la vestimenta, frente a la representación, por ejemplo, de un carácter sexual importante como es la representación de los senos. En efecto, con escasísimas excepciones, la mayor parte de las féminas se representan vestidas con una falda (falda propiamente o vestido), larga hasta las rodillas (generalmente por debajo de ellas), con mayor o menor vuelo, en las que la presencia del pecho parece ocupar un papel secundario.

Esta concepción tan estricta de la imagen femenil queda verificada si atendemos a las estructuras con que fueron diseñadas y que se someten únicamente a cuatro fórmulas: Conceptos A, B, C y D, y que se ven fuertemente condicionadas por la presencia del elemento adicional que representa la prenda de vestir y que, por tanto, no coinciden exactamente con los determinados para la imagen masculina.

Al Concepto A corresponde a aquellas féminas en posición erguida integradas por tres ejes: el que define cabeza-tronco, de tendencia vertical, y los dos que diseñan las caderas-piernas que formarían un leve ángulo agudo y que es posible determinar por la parte de las piernas que deja ver la falda. Se integran en este Concepto las mujeres de la Cova del Polvorín y la de Cova Remigia, todas con el eje principal superior notablemente menor que el que diseña las caderas-piernas que, como se ha puesto de relieve para los hombres, es muy del gusto de los artistas castellonenses.

El Concepto C presenta igualmente tres ejes fundamentales siendo que el que diseña la cabeza-tórax se inserta oblicuamente a los que determinan las extremidades que forman ángulo agudo. Se pueden incluir en esta fórmula las mujeres del abrigo A del Cingle de Palanques y la del Racó del Gasparó que presentan, como las precedentes, el mismo tipo de proporción.

El Concepto D muestra mayor complejidad en su relación con los ejes pues el que determina la cabeza-tronco, de tendencia vertical, se inserta oblicuamente a los que definen las piernas, ambas flexionadas en angulación similar. A este Concepto pertenece la fémina de Covetes del Puntal y las varias que, al parecer, se llegan a identificar en el conjunto Centelles; todas las cuales son, por los datos que disponemos actualmente, una estructura muy utilizada por los pintores de la Comunidad Valenciana.

Se han querido identificar alguna representación femenina en uno de los abrigos de Cavalls por la forma acampanada de inicio de las caderas aunque las coladas afectan gravemente a esta imagen. Es precisamente ese estado lo que hace plantear la duda de si esa parte que se atisba podría corresponder en realidad a la parte inicial de las caderas de una figura masculina que tan marcadamente voluminosas suelen presentarse en no pocos arqueros castellonenses.

También se reconoció por parte de Obermaier y Wernert una mujer en el conjunto del Civil que posteriormente no se ha podido verificar como tal, más bien parece un personaje masculino; en el Cingle dels Tolls del Puntal, Cingle de l'Ermità y en Mas d'en Josep, se han identificado alguna fémina pero hay que reconocer que las imágenes en cuestión se presentan muy defectuosas por lo que no es posible confirmarlas con un mínimo de certeza.

La mayor parte de las faldas de las mujeres determinadas en Castellón corresponden al Tipo I, y variantes, es decir, a una falda ajustada a las caderas, recta, o ligeramente exvasada en su final cuya largura se prolonga hasta la rodilla y, en algunas ocasiones, hasta los pies, como sucede en una dama de la Cova del Polvorín, o más corta, como sucede en el Racó Gasparó.

La opcionalidad en la representación de los senos está verificada si atendemos a que únicamente la mujer de las Covetas del Puntal los presenta, probablemente para hacer más inteligible la imagen puesto que la falda en este caso queda poco precisa.

Los parámetros dimensionales de las féminas castellonenses oscilan entre los 8 y los 15,5, cm que es una cifra muy habitual en este arte; prueba de ello es que una de las últimas representaciones femeniles descubiertas (en este caso por A. Grimal) en Olula (Almansa, Albacete) presenta una altura de 12 cm. No obstante merece la pena comentar que en este elemento iconográfico se da una variedad muy notable en los tamaños pues se llegan a detectar pequeñas imágenes de apenas 6 cm, Risca II (Moratalla, Murcia), hasta las grandes damas de 50 cm, Val del Charco del Agua Amarga o la imponente de Barranco Segovia, con sus 65 cm a pesar de faltarle buena parte de las piernas.

Aspectos etnográficos en la representación femenina

Definitivamente la mujer no tiene, al contrario que el hombre, ningún objeto característico asociado, no obstante, no es raro que en ciertos casos sostengan algún tipo de bolsas. Y de esos objetos creemos que se trata los abultamientos que se distinguen en la espalda de dos mujeres de la Cova del Polvorín y que se presentan en alguna otras de la Comunidad Valenciana: abrigo de la Pareja (Dos Aguas, Valencia), y en los alicantinos del Barranco de Famorca (Castells de Castells) y Benirrama.

La ornamentación es otro de los aspectos que separa claramente a la mujer del hombre, pues en aquella tan solo se presenta en una parte muy concreta de su cuerpo: los brazos. Este detalle está excelentemente expresado en la mujer del abrigo A del Cingle de Palanques en cuyos brazos, a la altura del codo, se observan sendos engrosamientos y varios colgantes, similares, aparentemente, a los que llevan varias damas del abrigo Gavidia o del Lucio (Bicorp, Valencia)

3. La representación animal

Los animales son el tercer gran protagonista del Levantino e indispensable en su discurso gráfico. Desde el punto de vista porcentual se acerca la cazador y pese a la fauna tan variada que formaría parte del entorno de los pintores, se hizo una selección muy precisa de aquellos que debían ser pintados. Esta selección implica, en consecuencia, que los animales diseñados en los abrigos poseen unos valores especiales que van más allá de lo estrictamente subsistencial. Ello no quiere decir que estuvieran excluidos de una valoración en este aspecto, pero asumen unas connotaciones que nos adentran, como venimos insistiendo, en el mundo de las creencias, al contrario que otros muchos que formaron parte de su dieta (pequeños mamíferos, aves, crustáceos...) y que, sin embargo, no asumieron aquella particular categoría .

Las especies pintadas fueron, por orden de importancia numérica, las cabras, los ciervos, los toros, los caballos, los jabalíes, los carnívoros, y un grupo especial que se identifican como aves y/o insectos.

El uso de la silueta y el sometimiento de los cuadrúpedos a las formas

de la realidad, reducen la posibilidad de variaciones formales en estos motivos, al contrario que lo que sucedía en la representación humana. Por ello, en el diseño de este elemento iconográfico únicamente hemos podido determinar tres estructuras básicas bajo las cuales se clasifican todos ellos, sea cual fuere la especie.

La Estructura morfosomática I es aquella en la que la línea que configura el dorso-lomo es recta y transcurre paralela a la ventral, construyendo una estructura rectangular. En la II los animales presentan una línea dorso-lumbar recta y la ventral tiende a converger de manera progresiva hacia las extremidades posteriores lo que origina un tren delantero mucho más potente que el trasero. La última de las estructuras diseña animales con la línea dorsal recta mientras que la que configura el pecho y abdomen sigue un trazo divergente a partir del inicio del cuello. Con ello se crean ejemplares con un tren trasero notablemente más potente que el delantero.

Los cuadrúpedos de los enclaves castellanenses fueron diseñados bajo todas las estructuras comentadas con un uso más insistido en la I y la II que coincide a grandes rasgos con lo que hemos verificado en otros entornos.

Los ciervos, en particular los machos, son uno de los animales más representados en estos territorios. Se identifican en la mayor parte de las cavidades que conforman la Valltorta (especialmente en Cavalls y Saltadora), en Centelles, Cova Remigia, abrigo A del Cingle de Palanques, Cova del Polvorín y, de manera muy particular, en la Tenalla (La Pobla de Benifassà) que se constituye en la especie dominante.

Suele ser una imagen que recoge con precisión los detalles anatómicos: las orejas, cornamenta con todas las puntas (luchaderas, basales, medias, corona) y, en no pocas ocasiones, muy exageradas, la cola, muy ajustada a la realidad, y las extremidades con las pezuñas. Las actitudes se presentan, si las comparemos con otras especies, más reposadas o, si se quiere, menos estridentes. Es habitual diseñarlos con una marcha plácida, con las patas replegadas, sin que estén ausentes, pero desde luego en menor proporción, ciervos dotados de un gran dinamismo. La fórmula del gran macho echado sobre el dorso, con las extremidades hacia arriba, de Cova Remigia no es demasiado habitual; prueba de ello es que es difícil encontrar paralelos en las docenas de estaciones castellanenses. Los parámetros métricos de este animal oscilan entre los 8-10 cm hasta los 30-35 cm de algunos ejemplares de la mencionada estación, de la Tenalla o de la Saltadora. No tenemos conocimiento de que se hayan detectado ciervos de dimensiones cercanas a los 80 o 100 cm como sucede en otros enclaves; por ejemplo, en Solana de las Covachas o Collado de la Cruz (Nerpio), o el de Val del Charco del Agua Amarga. Pero hay que decir que semejantes tamaños son poco habituales en el Levantino y por ello no resulta muy sorprendente que no aparezcan en los santuarios castellanenses.

Las cabras son la especie más representada en este arte y probablemente lo sea igualmente en el territorio que comentamos. Se

detectan en la Cova del Polvorín, Mas dels Ous, Galeria del Roure, abric de la Mostela (Albocàsser), en la Valltorta (Saltadora, Civil, Cavalls, Cingle de l'Ermità, Cova Alta del Llidoner), Cova Remigia y Cingle de la Gasulla.

Al contrario que el anterior animal, se presentan en las más diversas y variadas actitudes, dotados con mucha frecuencia de una notable dosis de dinamismo: corriendo, saltando, despeñándose, rameando y, también, moribundo, descansando o, sencillamente, mirando hacia atrás.

Si bien se insiste en ciertos detalles anatómicos, de manera especial en la cornamenta pues se constituye en el elemento de identificación esencial, se omiten con cierta reiteración otros muchos, como las orejas, pezuñas, que parecen tener un carácter algo aleatorio. Un detalle corporal como la cola presenta, contrariamente a lo que sucedía con los ciervos, una variabilidad muy notable pues hemos llegado a determinar, sin pretensión de ser exhaustivos, hasta ocho fórmulas distintas. Las dimensiones más frecuentes para este tipo de animal oscilan entre los 5 y los 20-25 cm y no se ha detectado ni en Castellón ni en ningún otro territorio de este arte ejemplares que superen los 40 cm que representa una auténtica barrera límite para esta especie.

Los toros se constituyen en la tercera especie más representada aunque hay que señalar que el porcentaje desciende notoriamente respecto a las comentadas. Se identifican en varias cavidades de la Valltorta: Mas d'en Salvador, Saltadora, Cova de l'Arc, Cavalls, Mas d'en Josep, Coveta de Monte Gordo (con reservas), Abric del Mas Blanc, Cova Remigia y el Cingle de la Gasulla. Su anatomía suele ser minuciosa de manera que se indican con esmero astas, orejas, pezuñas y cola larga con la borla en el extremo. Algunos ejemplares están dotados de cierta dinamicidad, como el identificado en Remigia, pero ello constituye algo no demasiado habitual pues la norma más generalizada es que presenten actitudes no demasiado forzadas; en este aspecto se halla próximo a los ciervos. Las dimensiones de los animales en Castellón oscilan entre los 8-10 cm, en algún ejemplar de Cova Remigia, hasta los que alcanzan los 55 cm y que se conservan en el Cingle de la Gasulla. En líneas generales, los parámetros indicados suelen ser los habituales, pero también pueden verse superadas; de esta forma se determinan ejemplares de apenas 4 o 5 cm en el Torcal de las Bojadillas I (Nerpio), en Torrudanes, en el abrigo del Ángel (Ladruñan, Teruel) y, otros, que alcanzan los 100 cm, como el toro de las Cuevas de la Araña (Bicorp).

Los caballos es la siguiente especie en importancia en el Levantino, sin embargo, en el territorio castellonense se ve relegada por el jabalí y puede considerarse, por los datos que manejamos, poco implantada. El número de ejemplares se reduce sobremanera de forma que apenas se contabilizan media docena incluidos los ejemplares dudosos. Están presentes en la Cova del Civil y en Mas de Barberà y debe desestimarse con total seguridad el conocido caballo montado por un jinete del abrigo X del Cingle de la Gasulla pues, en los últimos estudios, se verifica que no

sólo no es levantino sino que presenta otra serie de problemas que hacen imposible su adscripción prehistórica. En general, la anatomía de estos animales se suele presentar relativamente cuidada y al parecer aspectos como la cola y los cascos tienen un carácter aleatorio. Más insistidos son los detalles físicos como las orejas y la crinera que parecen adquirir más valor como elementos identificativos y, cuando esta última está ausente, se opta por diseñar con más realismo la cabeza y el cuello. Las disposiciones de este animal están bastante equilibradas, sobrias y apacibles y, por lo que se viene verificando, nunca llegan a ser demasiado complejas. Los tamaños asignados oscilan entre los 7-8 cm y los 35-40 cm, cifra esta última que podría considerarse límite pues aunque excepcionalmente haya algún ejemplar que la sobrepase en áreas más meridionales son excepcionales. Los équidos tienen una implantación geográfica amplia pero muy desigual. Las más cercanas a los enclaves castellanenses castellanenses se localizan en los abrigos de las Eremitas y en los Chaparros (Albalate del Arzobispo, Teruel) y, en la Comunidad Valenciana destaca el ejemplar de las Cuevas de la Araña en una posición poco común. Se presenta una particular concentración de ejemplares en los abrigos murcianos de Cantos de la Visera I y II (Yecla) y en el Buen Aire II (Jumilla) y se detectan interesantes ejemplares en el enclave de Nerpio-Moratalla.

Las representaciones de jabalíes adquieren en los entornos castellanenses un valor muy especial pues encuentran en ellos su máxima representación; su número, no obstante, es significativamente reducido, siempre respecto a ciervos y cabras, y su presencia se verifica en no más de dos docenas de abrigos. En efecto, buenos ejemplares de este animal se conservan en la Cova del Polvorín, abrigo A del Cingle de Palanques, Barranc d'en Cabrera, Cingle de l'Ermità, Civil, Mas d'en Josep, Saltadora y en el Racó de Nando. A este animal se le diseña en las más diversas disposiciones y actitudes y es común verlos huyendo o echados sobre su dorso, probablemente muertos. En este aspecto del dinamismo se aproxima al que presentaban los caprinos. El tamaño de esta especie es muy específico pues con el límite en los 28 cm para el ejemplar de mayores dimensiones, en Palanques, el más pequeño alcanza tan solo los 2 cm, perfectas miniaturas, conservadas en la Cova del Polvorín; con todo, la banda dimensional más constante se sitúa entre los 4 y 10 cm. La cabeza, una de las partes que mejor se puede analizar, muestra unos hocicos pronunciados, como corresponde a la especie y que se resuelven con distinto mimetismo. Se indican con insistencia las orejas que se constituyen, al parecer, en un detalle necesario y tanto pueden diseñarse redondeadas como ligeramente apuntadas. Un elemento físico como los caninos de la mandíbula inferior de los machos son aleatorios, como lo es la representación de los pelos hirsutos y cerdosos en el dorso de algunos ejemplares, particularmente visibles en alguno de Cova Remigia y en el gran ejemplar del abrigo A de Palanques. La presencia de la cola en bastantes de estos

suidos –pese a los problemas de conservación que asume un trazo tan fino- apunta a que este elemento juega un papel importante en la configuración de la imagen. La solución más habitual es la de un trazo fino, de longitud media que pende, aunque no faltan ejemplos muy gráficos en que el rabo se incurva alzándose, con indicación del mechón de pelo final; tal como sucede en Mas d'en Josep. Con referencia a las extremidades, son una parte corporal muy cuidada y hasta cierto punto bastante mimética de la realidad, en las que suele diseñar con insistencia y minuciosidad los cuatro dedos de cada una de ellas: Cova del Polvorín y Remigia son muestras inmejorables. Resulta particularmente llamativo que se distingan bien, en algunas ocasiones, los machos, las hembras y las crías. En aquellas se llega a indicar las glándulas mamarias, caso de la Cova del Polvorín, lo que no llega a verificarse en las hembras de las otras especies.

El abrigo A del Cingle de Palanques merece un comentario específico pues se trata sin duda del gran santuario del jabalí, no solo por el número de ejemplares (media docena) sino sobre todo por el tratamiento que éste recibe al constituirse en el único zoomorfo del abrigo; lo que hemos de puntualizar no conocemos en otro yacimiento. Existe un gran ejemplar macho de 28 cm, el de mayores dimensiones en todo el Levantino; hembras con indicación de las glándulas mamarias y dos pequeños jabatos. Estos últimos, y en una primera observación, parecen ser el ejemplo de transgresión de la norma de diseñar imágenes planas pues su interior se cubre mediante trazos finos horizontales que irremediamente recuerdan al pelaje de los rayones. Sin embargo, no creemos que haya habido una auténtica intención de alterar las pautas generales sino que se ha hecho coincidir en estos animales una forma de relleno habitual en este arte como es la del rayado interior. Véase, sino, un cáprido de Saltadora y un ciervo de Mas d'en Josep.

Bajo la nomenclatura de carnívoros se incluye un grupo muy reducido numéricamente de animales cuya especie concreta no puede, en general, determinarse pero que por una serie de características morfológicas podría incluirse en este orden. Es, con todo, un tipo de animal que está insuficientemente estudiado y el total de ejemplares que pueden ser identificados con rigor no llega a superar las tres o cuatro decenas. Presenta una dispersión geográfica amplia pero notablemente irregular. En tierras castellonenses se identifican algunos ejemplares, particularmente evidentes en la Cova del Polvorín, Mas d'en Josep ; Cova Remigia y el Cingle de la Gasulla. El cuerpo es alargado, el hocico pronunciado, las orejas enhiestas y la cola larga, alzada o prolongada, son los rasgos más definitorios. Sus tamaños están bien delimitados y oscilan entre los 2 cm de uno de los ejemplares del Polvorín a los 25 cm que en ningún caso llegan a sobrepasarse. Son más comunes, no obstante, los situados entre los 4 y los 8 cm entre los que cabe incluir al resto de ejemplares determinados en estos entornos.

Se han identificado carnívoros en la Cueva de la Vieja, en un número

muy relevante para lo que es habitual, en la Viñuela (Nerpio), en el Cortijo de Sorbas I (Letur) y en el friso alicantino del Barranco de la Palla en el que se reconocen varios ejemplares, uno de ellos probablemente el de mayores dimensiones diseñado.

La especie faunística más particular del Levantino es aquella que se ha asimilado a aves y/o insectos, en definitiva a algún animal volador, sin que pueda precisarse de cual se trata. Esta identificación viene justificada por la simplicidad morfológica con que se presentan y entre las que hemos observado tres o cuatro fórmulas distintas, siendo la más habitual la configurada por dos pequeños trazos en forma de cruz griega que apenas alcanzan 1 o 1,5 cm de altura. Esta última morfología es la más constante en las estaciones castellanenses en las cuales estas formas aparecen con una notable proliferación para lo que es habitual en este tipo de motivos. Los verificamos en la Cova del Polvorín, en la Galeria Alta de la Masia, en varias cavidades del Cingle de la Gasulla, Cova Remigia y en varias del barranco de la Valltorta, por ejemplo, en la Coveta del Montegordo, Mas d'en Salvador, l'Ermità, Cova Gran del Puntal y en Covetes del Puntal. Estos pequeños elementos difíciles de identificar como aves o como insectos, pueden aparecer agrupados, como los de Morella, o asociados a otros elementos que se han identificado como la simulación de la cavidad donde se halla el panal de insectos, como podría ser el caso de los de Ares del Maestrat.

Por los datos que actualmente disponemos podrían considerarse a estos animales de tipo local o sectorial, pues están ausentes en amplios territorios. Se verifican en Arpan L (Colungo-Asque, Huesca), Mas d'en Ramon d'en Bessó (Montblanc, Tarragona), abrigo del Ciervo, Cuevas de la Araña, abrigo de la Peña I (Moixent) y, finalmente, en el abrigo de la Peña Blanca (Planes, Alicante). Como se puede apreciar es la Comunidad Valenciana y particularmente Castellón la que concentra el mayor número de representaciones y las combinaciones más variadas y llamativas.

LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS EN EL ESPACIO

La composición integrada por un animal y un arquero que se halla disparando el arma hacia aquél es la escena más paradigmática y la más aparentemente comprensible de todas cuantas integran el discurso gráfico levantino. La caza se constituye es la escena más característica y porcentualmente la más iterada con diferencia respecto a cualquier otra de las determinadas; pero cuando nos referimos a ella, cuando comentamos que la venación –o quizás sería más acertado precisar que el cazador– es la gran temática que aglutina todo este mundo de imágenes, no nos concretamos a la acción única de disparar un arma sobre la presa, sino a todas aquellas acciones que conforman ese mundo. Por ello, también se debe incluir en aquella la presencia de cazadores solos o en grupos, la de los animales en las más diversas disposiciones, la de los pertrechos que

intervienen en dichas acciones, la de las huellas, etc.

Si se tiene en cuenta lo expresado, la enumeración de los covachos en que la venación se determina nos llevaría a configurar un listado extraordinariamente prolijo. Quizá será más útil comentar que se hace difícil mencionar una estación que no las recoja y los casos de la Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, la Joquera, l'Arc o Cova de la Taruga, y unos pocos más, son, quizás, los menos explícitos y desde luego poco relevantes, quedándonos siempre la duda de si efectivamente conservan todas las imágenes que originariamente se pintaron. Con todo, o se conserva el flechador o se conserva el animal y ambos, en suma, forman parte del mundo cinegético.

Las presas de las escenas de caza pueden ser cualquiera de las especies de cuadrúpedos mencionadas; con gran proliferación escenas de caza de ciervos y de cabras y mucho menor, pues el número de animales decrece, en el caso de los restantes animales. Los protagonistas de la venación pueden ser un solo arquero o un grupo de éstos, siendo habituales las parejas, o las dobles parejas.

Cazas individuales de ciervos pueden encontrarse, entre otros yacimientos, en el abrigo A del Cingle de Palanques, Mas d'en Joseph, Civil, Tenalla y Cova del Polvorín; de cabras en Calçaes del Matà, Cingle de l'Ermità, Civil, Cavalls, Cova Remigia, Cingle de la Gasulla, Mas dels Ous y la Galería del Roure; de jabalíes en Cova Remigia, Civil (actualmente desaparecida) Polvorín y Racó del Nando.; de toros, en varias ocasiones en Cova Remigia y en el Cingle de la Gasulla.

Las escenas venatorias colectivas suelen ser en ocasiones muy espectaculares por el número de integrantes, como sucede, por ejemplo, con la famosa caza de ciervos, ciervas y cervatos de Cavalls, o la de jabalíes en el abrigo A del Cingle de Palanques, o una de las que conforman el conjunto de Cova Remigia de espléndido dinamismo.

Los pequeños grupitos persiguiendo bóvidos se detectan en el Cingle de la Gasulla que acoge, contra lo que se ha dicho en alguna ocasión, un número de escenas cinegéticas más que notable; de manera que las temáticas de Remigia y Cingle están bastante próximas.

Resulta particularmente llamativo el que la fórmula colectiva esté integrada por dos venadores y que adopten variados posicionamientos espaciales que sugieren un amplio elenco de estrategias cinegéticas.

La presencia de un grupito de individuos espacialmente enfrentados y que se han interpretado como escenas de carácter bélico, son composiciones determinadas en el horizonte que comentamos; pero hay que precisar que se trata de escenas muy poco importantes numéricamente cuyo valor, pese a ese dato, se ha sobrestimado. De un número no superior a las dos docenas, que de forma fiable pueden interpretarse como tal, Castellón acoge una muestra muy aceptable. Se verifican en el abrigo de Les Dogues, con más de una treintena de arqueros, distribuidos en dos bandas de fuerza muy

desigual ninguno de los cuales aparece herido pues las flechas, o flecha, que en muchas ocasiones contactan o se hallan próximas al arquero corresponden a las saetas de repuesto; convencionalismo muy habitual en este discurso gráfico y para cuya disposición tienen los pintores no más de cuatro o cinco fórmulas.

En la Galería del Roure parecen ser siete los integrantes de la escena y en una de las cavidades del Cingle de la Gasulla el grupo de contendientes, aunque mal conservados, es mucho más numeroso: varias decenas. En el primer caso, no obstante, advertimos que los personajes se distribuyen con una cierta simetría lo que incorpora la posibilidad de que pudiera tratarse, siempre desde la estricta hipótesis, de una danza.

Hay un tema que podría incluirse en cierta forma en el que acabamos de comentar y es la aparición de figuras, masculinas siempre, que parecen asaetadas por varias flechas que aparecen aislados sin aparente vinculación, o muy dudosa, con otros elementos. Es un tema muy raro en esta iconografía pero en tierras castellonenses adquiere una cierta presencia al verificarse en la Cova del Polvorín (con ciertas reservas), Saltadora, Cova Alta del Llidoner y en Cova Remigia (varios ejemplos). Su distribución tan específica y reducida nos hace conferirles un carácter sectorial limitado, hasta el presente, a tierras castellonenses y con alguna presencia en las turolenses; con excepciones territoriales como la determinada por nosotros mismos en la Cueva de la Vieja (Alpera).

La presencia de varios saeteros agrupados en un punto concreto del panel rocoso, que participan de una misma acción –aunque sea prácticamente imposible determinar de cual se trata- o bien que se concentran en un punto concreto pero en disposiciones diversas, es una escena mucho más recurrente de lo que se ha determinado hasta ahora. Constituye lo que hemos llamado colectividades de arqueros que tienen una reseñable presencia en las estaciones castellonenses. Así identificamos varios ejemplos en una de las cavidades de la Cova Remigia: en un caso, se conservan no menos de siete personajes perfectamente inmediatos unos a otros con los arcos levantados y dispuestos en sentido horizontal; en otro, son cinco los saeteros que se agrupan ordenadamente sujetando el arma en aquella misma disposición. Un tercer ejemplo de este importante santuario está constituido por catorce individuos (probablemente en origen fueron más pues se advierten varios restos) en idéntica disposición aunque en esta ocasión las armas no llegan a detectarse. El cuarto ejemplo que se reconoce está conformado por diez flechadores que siguen las pautas indicadas: unos inmediatos a otros, con las armas (arcos y flechas) hacia lo alto, dispuestas horizontalmente. Es muy posible que los ejemplos mencionados no sean los únicos pintados en este conjunto pues se detecta algún otro, pero su estado es tan deficitario que pocos datos se pueden extraer con excepción de que sería un grupo numeroso: entre doce y dieciocho individuos.

En el Cingle de la Gasulla se determinan cinco arqueros, perfectamente ordenados, marchando en la misma dirección, con las armas hacia arriba y en sentido horizontal, sujetando con la otra mano un haz de flechas. No podría descartarse la presencia de otro grupito pero son del todo insuficientes los datos que se han conservado.

De importante puede calificarse una agrupación un tanto desordenada en los abrigos del Civil, pues el número de arqueros (por lo menos dos docenas) el tamaño y su tratamiento, la hacen particularmente llamativa. Una colectividad de individuos en actitudes diversas, y en un punto específico del friso, es la que verificamos en el abrigo del Cingle de l'Ermità y que por inercia se ha calificado como de danza.

Este tipo de escenas se verifica en entornos geográficos diversos, desde Huesca y Teruel a Cuenca y Albacete, de manera que su implantación es sólida. Cuestión aparte es la interpretación que se les confiera; desde agrupaciones de guerreros, para las opiniones de tendencia más belicosa, hasta la representación de danzas de cazadores, quizá más en sintonía con nuestra opinión.

Un tipo de composición muy particular es aquella que se ha identificado bajo la nomenclatura de recolectores; esto es, personajes que ascender o no por una supuesta cuerda con el objeto de acceder, en el final de aquella, a un hipotético nido o, mejor, panal de miel con los insectos revoloteando alrededor. Esta idea fue concebida gracias a la muy sugerente y conocida escena de las Cuevas de la Araña que puede ser interpretada, con bastantes visos de verosimilitud, como una escena de recolección; por que no, de miel.

En los enclaves castellonenses no conocemos una composición tan gráfica como la aludida. En realidad, no conocemos otra de características idénticas en todo el territorio del Levantino, pero sí nos sirve como modelo para identificar otras parecidas o que presenten algunos de los elementos que allí han aparecido.

Una fórmula que reconocemos es aquella en que un personaje se asocia a un trazo de disposición vertical sobre el que supuestamente ascendería, y alrededor del cual aparecen los diminutos zoomorfos (que hemos denominado aves o insectos), o bien, que el individuo se asocia a los animales sin que realmente éste ascienda por ninguna cuerda, como sucede en la Cova del Polvorín con tres pequeños animales relacionados con uno (tal vez con dos) individuos.

Otra fórmula es la aparición de los diminutos animales aislados, integrados por unos pocos o, más frecuente, concentrados en agrupaciones a veces relacionados con un elemento pintado que se interpreta con el nido o colmena. Del primer caso se tienen referencias muy inconcretas en la Coveta de Montegordo, en la Cova Gran del Puntal y, ya más específica, en el Mas d'en Salvador y en el Cingle de l'Ermità. No descartaríamos que apareciera también en la Cova de l'Arc y son varios los ejemplos que se

advierten en la Cova Remigia, algunos descubiertos no hace demasiados años.

En lo que respecta a las agrupaciones éstas son mucho más abundantes y los ejemplos castellanenses son excelentes. En Morella se determinó un grupo bastante numeroso por parte de Hernández Pacheco en lo que él llamó la Galería rocosa del Tajo de Morella; en Covetes del Puntal y varios casos en Cova Remigia y el Cingle de la Gasulla.

De las limitadas morfologías que tenemos detectadas para el diseño de estas aves o insectos, los paneles castellanenses acogen, como hemos dicho, una de ellas y únicamente en Mas d'en Salvador, se diseñan formas en V divididas por un trazo central.

Otra posibilidad que se ha detectado, y que han sido denominados tradicionalmente como recolectores, es la aparición de un personaje ascendiendo (o descendiendo) por un trazo vertical. Sin poder excluir taxativamente aquella interpretación, la ausencia de los insectos / aves nos hacen considerar otra interpretación. En alguna oportunidad los hemos denominado sencillamente escaladores pues podrían verosímilmente estar escalando un risco. Los ejemplos de nuestro territorio se concentran en el Cingle de l'Ermità y, mejor conservada, en el Mas d'en Josep, en que aparece un arquero con su arma ascendiendo y tras su espalda y algo más alejado se disponen un grupo de tres y cuatro saetas respectivamente. El tercer caso que se conoce se conserva en el Cingle de la Gasulla; a parte del realismo en la acción del personaje, destaca el ornamento en su cabeza y el que pende de la cintura. Finalmente, podría tratarse de este tipo de escena, pero no sin reservas, la que se advierte en Cova Remigia en que un individuo en disposición semejante a los anteriores se vincula a un trazo vertical y a otros restos.

Por los datos que disponemos, la geografía de los abrigos con presencia de aves y/o insectos y escaladores indicaría un carácter amplio pero regional que se estructuraría en torno a Castellón y Teruel oriental, constituyendo los enclaves de Albacete y Valencia (en la que no hace demasiados años se ha descubierto un abrigo con estos motivos: Chorradores (Millars) los límites más meridionales, pues la presencia a partir de ellos únicamente se ha comprobado en un único abrigo de Alicante, Penya Blanca (Planes).

La presencia de saeteros independientes de cualquier escena es muy frecuente en los frisos levantinos y, por ende, en los del territorio que comentamos. Se puede aceptar que muchos de ellos formarían parte de antiguas composiciones cuyos otros componentes no se han conservado, pero se reconocen otros en que estos imponderables no se detectan y son, efectivamente, diseños aislados que, en general, mantienen una actitud estática o levemente dinámica. Los casos son numerosos, de manera que citaremos a modo de ejemplo los de Cova Remigia, el Cingle de la Gasulla, Saltadora y Cova del Polvorín.

La determinación de personajes que carecen del arco y que parecen estar al margen de cualquier escena y composición es un tema verificado en distintas áreas del Levantino (Albacete, varios yacimientos, Murcia, Lérica) y también en Castellón, aunque en un porcentaje muy limitado que, posiblemente, deba atribuirse a la ausencia de estudios minuciosos de muchos de los frisos. En la Cova del Polvorín se verifica un individuo, claramente sexuado, de unos ocho cm de altura, que no define una acción específica y adornado en cabeza y rodillas que podría incluirse perfectamente en este grupo.

Las escenas protagonizadas por mujeres son, contrariamente a las de los hombres, muy específicas y ciertamente reducidas. Existe con mucha frecuencia la presencia de una fémina sin vinculación aparente con ningún otro motivo pero que suele estar ubicada en una zona del friso plena de motivos, que sin ser una escena si se convierte en una fórmula muy usual. Se verifica en Covetes del Puntal, Cueva Remigia, Racó Gasparo, Cova del Polvorín y en el abrigo A del Cingle de Palanques.

La composición más usual en este horizonte es, no obstante, la vinculación espacial entre dos féminas que en estos enclaves tiene una buena representación en la Cova del Polvorín, en que dos mujeres de características formales idénticas, participan en una misma acción y que en la propia Comunidad Valenciana encuentran varios paralelos: abrigo del Ciervo (Dos Aguas) y Racó de Sorellets (Castells de Castells).

No se ha podido determinar en Castellón las otras dos composiciones escénicas determinadas para este elemento iconográfico: las agrupaciones y la mujer relacionada con el hombre, pero tampoco resulta extraño pues porcentualmente son muy poco notorias. Finalizaremos comentando que la vinculación de las mujeres a escenas de agricultura o recolección sobre las que se sigue insistiendo con no poca inercia, carecen de los mínimos elementos objetivos para aceptarlas; como es taxativa en los frisos su desvinculación con la iconografía animalística.

Los cuadrúpedos además de formar parte de las escenas venatorias configuran otro tipo de escenas y composiciones. La vinculación espacial de animales de la misma especie es habitual en los frisos pintados con todas las combinaciones posibles: machos solos, hembras solas o la combinación de ambos. Particularmente gráfico es el grupo de ciervas con las patas replegadas y algún macho de Cueva Remigia; la pareja de hembras huyendo del Cingle de la Gasulla; el grupito de cápridos de ese mismo conjunto o, finalmente, el imponente grupo de venados de la Saltadora.

Animales de cualquier especie pueden igualmente aparecer concentrados en áreas concretas del panel, aunque esta fórmula queda un tanto desdibujada en los enclaves castellonenses probablemente porque son demasiados los frisos inéditos o insuficientemente estudiados.

La imagen del animal solitario, aparentemente aislado del resto de composiciones, es extraordinariamente abundante. En ocasiones es más

que probable que la composición inicial se vinculase con otros elementos, actualmente desaparecidos, pero no es inhabitual que una sola imagen parezca asumir un valor por sí misma. Con bastante certeza la única cierva conservada en la Cova de la Taruga sea un buen ejemplo de la degradación natural que sufren estas obras. Con todo, si se mantienen las pautas que indican los yacimientos que se han podido valorar, habríamos de precisar que este tipo de escenas y composiciones, integradas únicamente por ejemplares animalísticos, parecen ser más abundantes, o más implantados, en otros entornos, por ejemplo, los meridionales, pues no parecen ser frecuentes los abrigos que acojan el tema en cuestión como el único desarrollado en el friso.

Una fórmula particular de representación faunística es aquella en que la figura no aparece completa. No se trata de motivos que se hallen fragmentados por efecto de la conservación sino de elementos que deliberadamente fueron diseñados a través de una parte de su anatomía mientras que la ausente jamás llegó a pintarse. En este horizonte hemos detectado dos fórmulas distintas para esta imagen fragmentaria e, incluso, una tercer. Una es aquella en que se diseña exclusivamente la cabeza, con incorporación o no del cuello; otra, aquella en que aparece únicamente el cuerpo y, una tercera (tal vez variante de la primera) es aquella en que se diseña completo el tercio delantero. En definitiva se ha optado por pintar una parte por el todo.

A la primera opción pudieran corresponder la cabeza de cabra de la Galería Alta de la Masia (Morella), si se confirma la inexistencia del cuerpo al cual no alude en absoluto Hernández Pacheco, el único investigador que ha estudiado este conjunto; o la cabeza de bóvido (¿) de la Coveta de Montegordo. A la última opción corresponde de forma inequívoca una imagen de ciervo que compañera con otra forman parte de una escena de caza. El área ha sido vandálicamente alterada pero cuando Obermaier y Wernert tuvieron la oportunidad de estudiar este friso ya advirtieron: "...el ciervo delantero aparece, no deteriorado, sino incompletamente dibujado, no habiéndose llegado a ejecutar la mitad trasera del cuerpo ni las patas de atrás" (1919, 117). De la distribución de estas fórmulas con un porcentaje, eso sí, muy limitado, da idea su distribución por Tarragona, Teruel, Albacete, Cuenca y Murcia.

Un particular recurso gráfico que emplearon los artistas castellanenses es el diseño de lo que se interpreta, con bastante verosimilitud, como huellas que bien sea asociadas a animales o a individuos armados con arco o, sencillamente, aisladas, se expresan por pares de trancitos paralelos que se sitúan unos tras otros describiendo líneas que con mucha frecuencia se prolongan por varias docenas de centímetros. Poco habituales en los sectores sureños del Levantino —únicamente las verificamos con seguridad en los abrigos IV y V del Torcal de las Bojadillas (Nerpio)— adquieren en los territorios de Castellón una relevancia más que notoria tanto por su

tratamiento como por el porcentaje de ocasiones en que se hace intervenir este recurso. Se detecta en la Galería Alta de la Masia, en varias ocasiones en la Saltadora, Cova dels Tolls Alts pero muy especialmente en los abrigos que conforman la Cova Remigia y en el Cingle de la Gasulla. En aquella con varios ejemplos en las cavidades II, III, IV y V muy especialmente en la primera y en la última. Y, en el Cingle, en las concavidades IV, VI y X. La dificultad extrema que encierra la observación de estos minúsculos trácitos, la dificultad consecuente para su conservación, nos hacen suponer que serán más numerosas en las necesarias revisiones de muchos de los conjuntos y en los que permanecen inéditos. Ello nos dará la verdadera dimensión de este singular recurso gráfico.

Esta aproximación a la plástica del Arte levantino de tierras castellonenses, necesariamente breve, da una idea de las posibilidades de estudio que restan pendientes y que se hacen imprescindibles para el mejor conocimiento de la manifestación pictórica prehistórica más genuina del Mediterráneo peninsular.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO TEJADA, A. Y GRIMAL, A. (1992), "El lenguaje del arte", *Historia de Castellón*, I, Castellón, pp. 61-80.

- (1994), "La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos", *Gala*, 2, Sant Feliu de Codines (Barcelona), pp. 11-50.

- (1995), "El arte levantino o el "trasiego" cronológico de un arte prehistórico", *Pyrenae*, 25, Barcelona, pp. 51-70.

- (1996), *El arte rupestre prehistórico en la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*, Barcelona.

- (1999), "El Arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular", *Cronología del Arte Levantino*, Valencia.

APARICIO, J.; MESEGUER, V. Y RUBIO, F. (1982), *El primer arte valenciano, II, el arte rupestre levantino*, Valencia.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968), *Arte rupestre levantino*, Zaragoza.

- (1985), "Problemas del arte levantino en la provincia de Castellón", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 11, Castellón, pp. 111-139.

CABRÉ AGUILLO, J. (1923), "Las pinturas rupestres de la Valltorta", *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, Vol I-II, Madrid, pp. 107-118.

- (1925), "Las pinturas rupestres de la Valltorta. Escena bélica de la Cova del Civil", *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, Vol III-IV, Madrid, pp. 201-233.

DURÁN I SANPERE, A. Y PALLARÉS, M. (1920), "Exploració arqueològica al barranc de la Valltorta", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, Barcelona, pp. 47-70.

GÓMEZ BELLOT, S. (1971), "Nuevas pinturas rupestres en el término de Vilafranca del Cid", *I Congreso de Historia del País Valenciano*, Vol II, Valencia, pp. 185-188.

GONZÁLEZ PRATS, A. (1979), *Carta arqueológica del alto Maestrazgo*, Serie de Trabajos Varios, 63, Valencia.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918), "Estudios de arte prehistórico. I. Prospección de pinturas rupestres de Morella la Vella. II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres", *Revista de la Real Academia de Ciencias de Madrid*, XVI, Madrid, pp. 1-24.

- (1924), *Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Araña (Valencia)*, Madrid.

HERNÁNDEZ, M.; FERRER, P. Y CATALÁ, E. (1988), *Arte rupestre en Alicante*, Alicante.

JORDÁ, F. Y ALCACER, J. (1951), *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*, Valencia.

MESADO OLIVER, N. (1981), "La cova del Mas d'en Llorenç y el arte prehistórico del barranco de la Gasulla", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI, Valencia, pp. 281-306.

- (1989), *Nuevas pinturas rupestres en la "Cova dels Rossegadors" (La Pobla de Benifassà, Castellón)*, Castellón.

- (1991), "Las pinturas rupestres de la "Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla", Vilafranca, Castellón", *Lucentum*, VII-VIII, Alicante, pp. 35-56.

- (1995), *Las pinturas rupestres naturalistas del "Abrigo A" del Cingle de Palanques (Els Ports, Castelló)*, Castellón.

MESADO, N.; BARREDA, E. Y ANDRÉS, J. (1997), "Las pinturas rupestres del abrigo del Mas de Barberá (Forcall, Castellón)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXII, Valencia, pp. 117-137.

MESADO, N. Y HORNERO, A. (1990), "Las pinturas rupestres del "Abrigo B" del Cingle de Palanques (Castellón)", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXVI, Castellón, pp. 491-509.

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

BERMAIER, H. Y WERNERT, P. (1919), *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*, Madrid.

PORCAR, J.B.TA; OBERMAIER, H. Y BREUIL, H. (1935), *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*, Madrid.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1963), *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*, Barcelona.

SARRIÀ BOSCOVICH, E. (1991), "Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón)", *Lucentum*, VII-VIII, Alicante, pp. 7-33.

ILASECA ENGUERA, S. (1947), *Las pinturas rupestres de la Cueva del Polvorin (Puebla de Benifazá, provincia de Castellón)*, Informes y Memorias de la Comisión General de Excavaciones Arqueológicas, 17, Madrid.

VIÑAS, R. (1980), "Figuras inéditas del barranco de la Valltorta", *Ampurias*, 41-42, Barcelona, pp. 1-34.

VIÑAS, R. Y BADER, M. Y K. (1988), "Una composición faunística en l'abric de la Tenalla (La Pobla de Benifassà, Castellón)", *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII, Caspe, pp. 359-368.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. ET ALII (1982), *La Valltorta*, Barcelona.

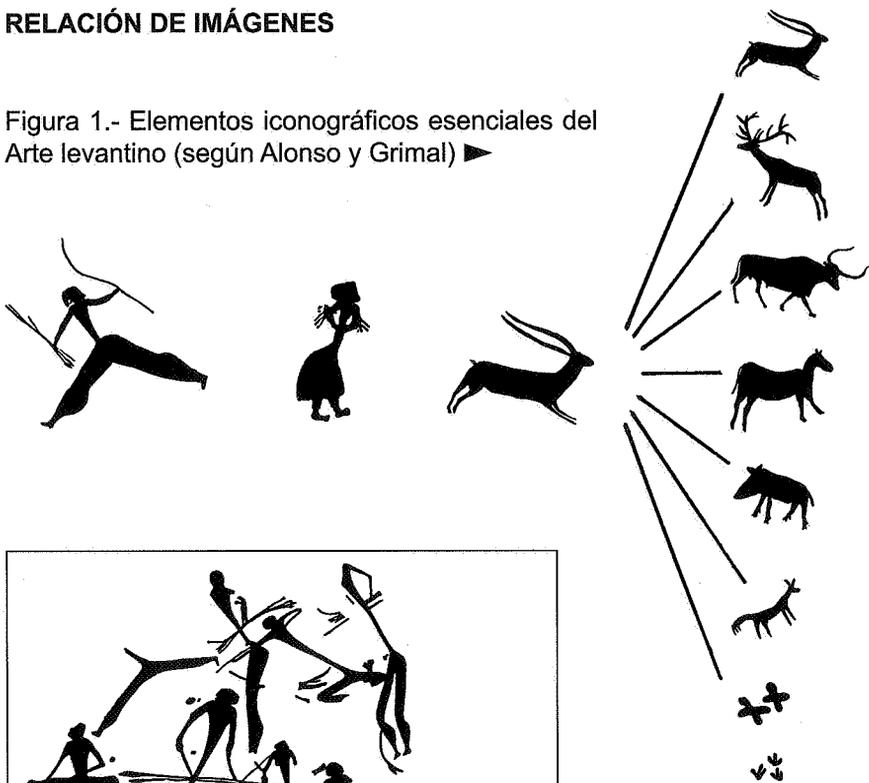
VIÑAS, R. Y RUBIO, A. (1988), "Un nuevo ejemplo de figuras humanas flechadas en el conjunto de la Valltorta (Castellón)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 13, Castellón, pp. 83-93.

VIÑAS, R. Y SARRIÀ, E. (1978), "Las representaciones faunísticas del término de Ares del Mestre (Castellón)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 5, Castellón, pp. 143-161.

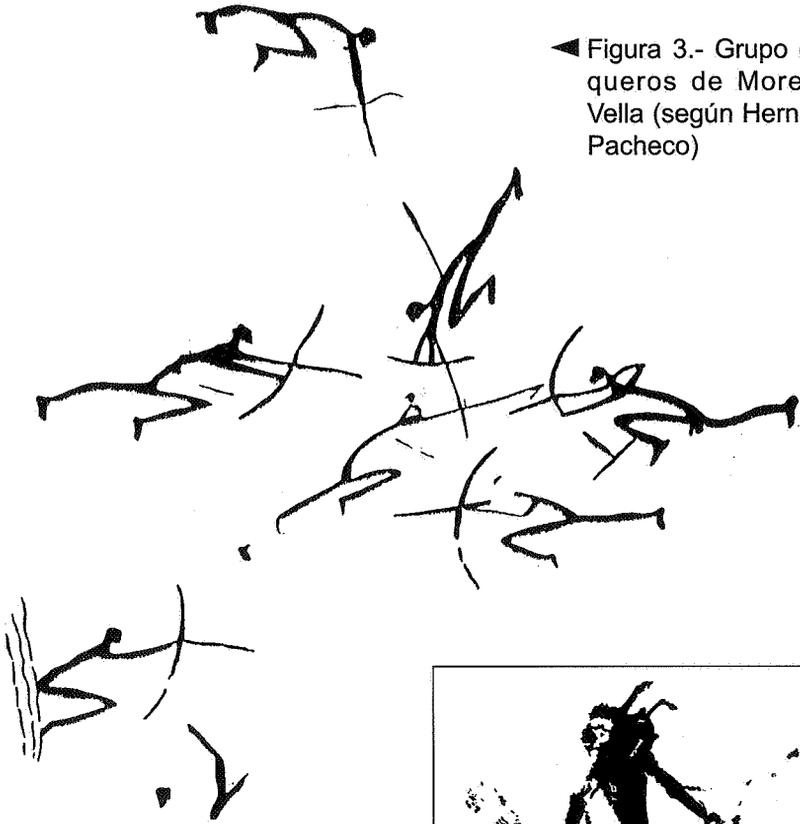
VIÑAS, R.; SARRIÀ, E. Y MONZONIS, F. (1979), "Nuevas manifestaciones de arte rupestre en el Maestrazgo (Castellón de la Plana)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 6, Castellón, pp. 97-120.

RELACIÓN DE IMÁGENES

Figura 1.- Elementos iconográficos esenciales del Arte levantino (según Alonso y Grimal) ►



◄ Figura 2.- Arqueros diseñados bajo distintos conceptos morfosomáticos (según Obermaier y Wernert).



◀ Figura 3.- Grupo de arqueros de Morella la Vella (según Hernández Pacheco)

Figura 4.- Arqueros con distintos tocados en cabeza, codos, cintura y piernas. Superior, Mas dels Ous (según Grimal); Inferior, Saltadora (según Viñas). ▶



Figura 5.- Arqueros y representaciones masculinas con distintos ornamentos. Superior izquierda: Cova de Cavalls (según Obermaier y Wernert); Superior derecha: Cova del Polvorin (según Alonso); Inferior: Cingle de la Gasulla (según Alonso). ▶

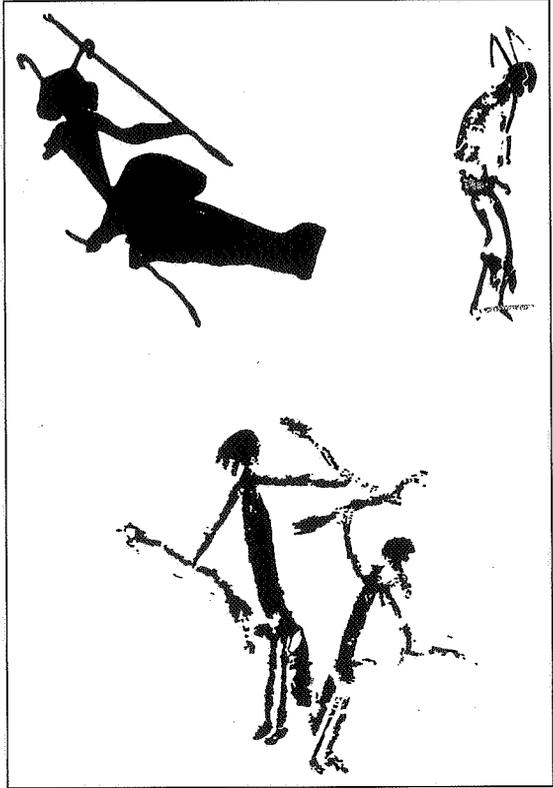


Figura 6.- Personajes con tocados o máscaras zoomorfas. Izquierda: Cingle de la Gasulla; Derecha: Racó Molero (según Grimal y Alonso) ▼





Figura 7.- Representaciones de bolsas y/o cestos. Arquero con bolsa en la espalda de Cova Remigia (según Grimal); bolsa o cesto aislado de Racó Molero (según Grimal); individuo sujetando una bolsa de la Cova del Polvorín (según Alonso); bolsas y haces de flechas del Cingle de la Gasulla (según Alonso).



Figura 8.- Representaciones de mujeres. Cova del Polvorin (según Alonso); Inferior izquierda: Abrigo A de Palanques (según Alonso); Inferior derecha: Cova Remigia (según Porcar).

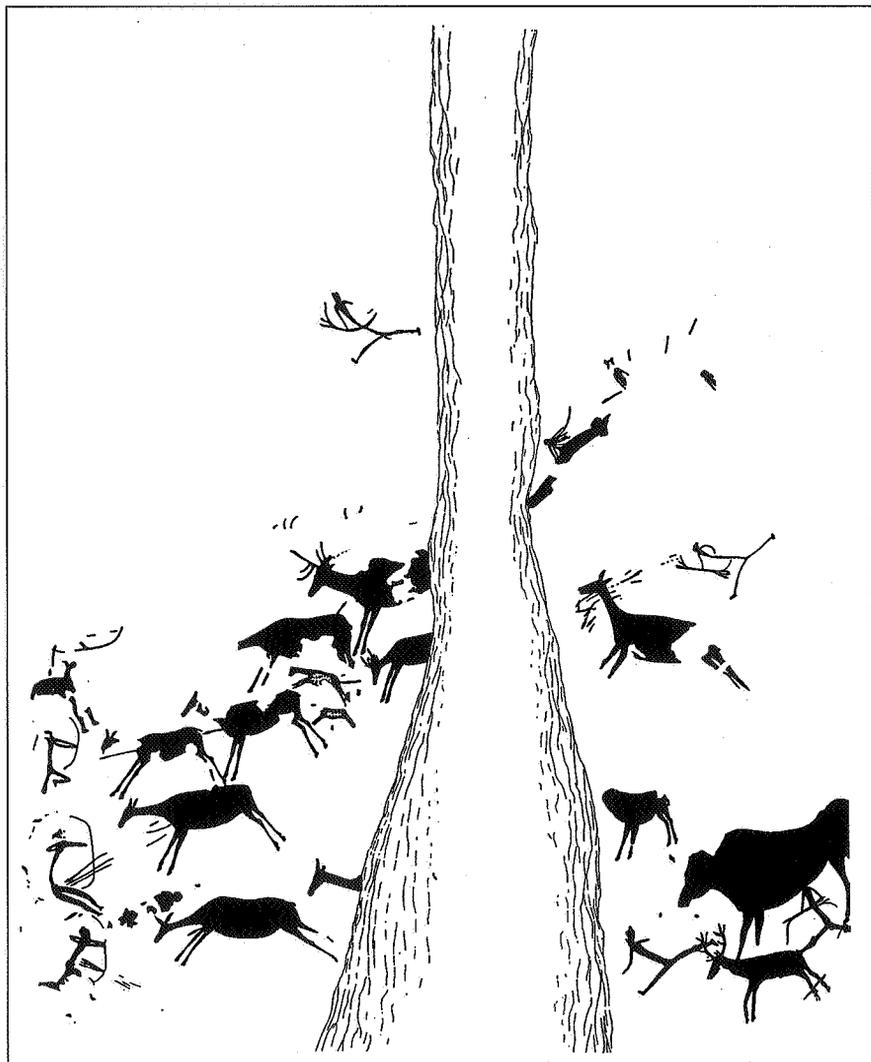


Figura 9.- Escena de caza de cérvidos de la Cova de Cavalls (según Obermaier y Wernert)

Figura 10.- Fórmulas de interrelación entre los principales motivos levantinos (según Alonso y Grimal)

		1	2	3	4	5
HOMBRE						
MUJER						
ANIMAL						

Figura 11.- Escena de caza en parejas de la Cova Remigia (según Grimal)

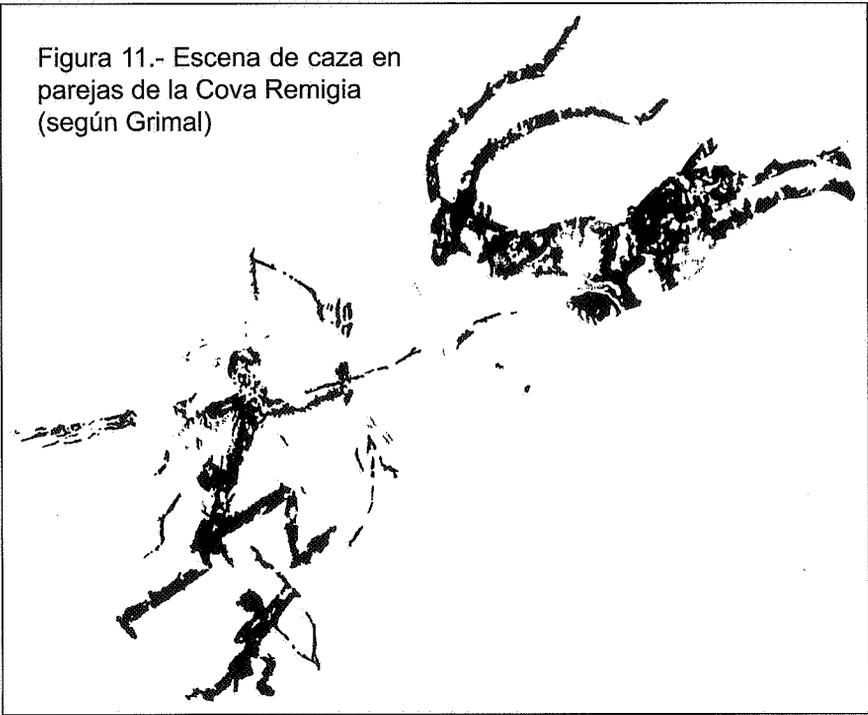
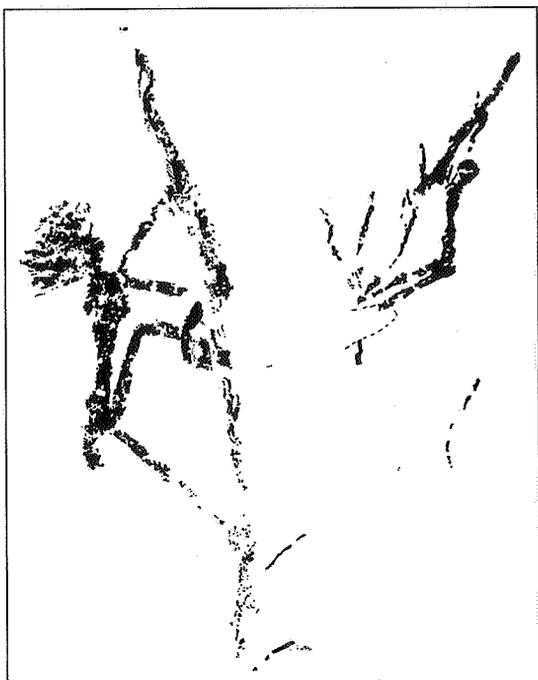


Figura 12.- Escena de caza colectiva de jabalíes (según Porcar)



◀ Figura 13.- Escaladores del Cingle de la Gasulla y Cova Remigia (según Alonso)

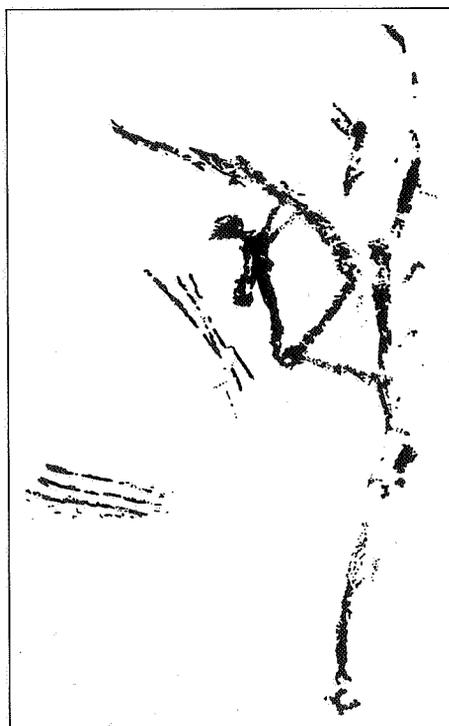


Figura 14.- Escalador con grupos de flechas de repuesto y bolsa a la espalda de Mas d'en Josep (según Alonso) ▶

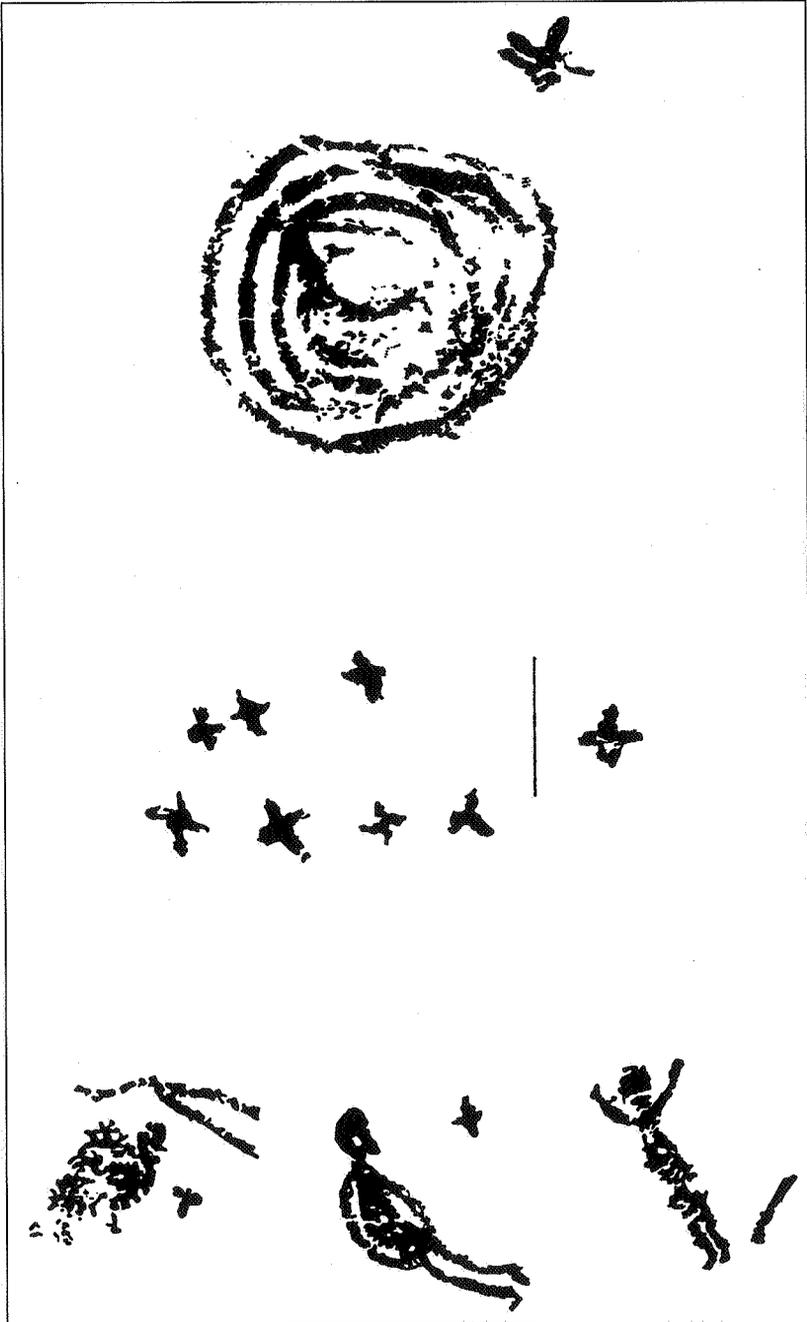


Figura 15.- Representación de aves y/o insectos de Castellón. Cova Remigia (según Grimal), Cingle de la Gasulla y Cova del Polvorin (según Alonso).

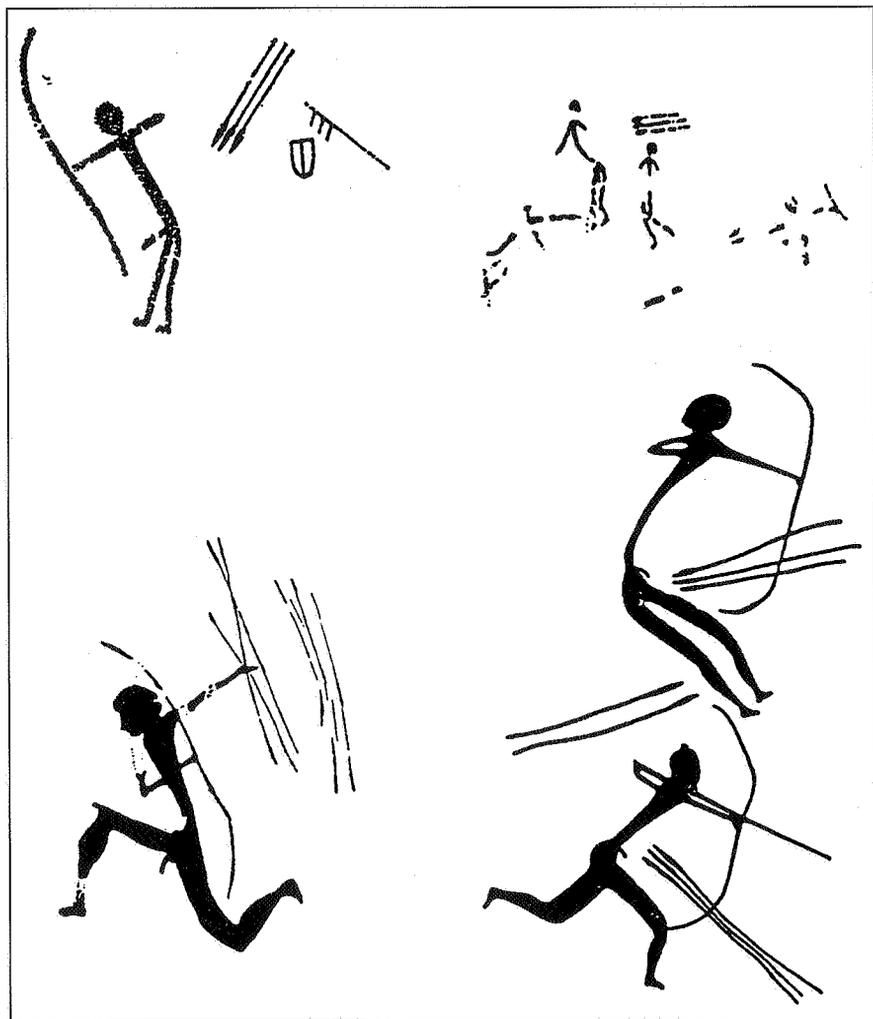


Figura 16.- Arqueros con flechas de repuesto en distintas fórmulas. Superior: Cingle de la Gasulla (según Ripoll); Inferior izquierda: Saltadora (según Durán i Sanpere y Colominas); Inferior derecha: Cova de Cavalls (según Obermaier y Wernert).

EL ARTE ESQUEMÁTICO DEL LEVANTE PENINSULAR: UNA APROXIMACIÓN A SU DIMENSIÓN TEMPORAL *

Palmira Torregrosa Giménez
María-Francia Galiana Botella

*«Tenues como si nunca hubieran sido
Y ajenos a los trámites del arte,
Indescifrablemente forman parte
Del tiempo, de la tierra y del olvido»*

Los Borges. *El hacedor.*
Jorge Luis Borges.

INTRODUCCIÓN AL ESPACIO Y AL TIEMPO

En las últimas décadas, el Arte Postpaleolítico de la zona levantina peninsular ha ido enriqueciéndose, especialmente gracias a la labor investigadora dirigida por el Dr. Mauro S. Hernández desde la Universidad de Alicante, tanto con el hallazgo de nuevos abrigos, como a través de su relación con la presencia de similares motivos sobre soportes muebles, lo que ha permitido abrir nuevas vías de investigación encaminadas a una mejor conceptualización de estas manifestaciones gráficas (Hernández, 1995, 2000; Hernández et alii, 1988, 1994, 1998, 2000; Martí y Hernández, 1988). En el presente trabajo, pretendemos mostrar uno de los aspectos más interesante que en la actualidad está sirviendo para la datación y periodización del Arte Esquemático, una manifestación con pinturas y grabados, tanto rupestre como mueble y que no es exclusiva de esta zona en estudio, sino que está presente en toda la Península Ibérica, así como en el marco general del Mediterráneo.

Tomando como partida la distribución de yacimientos con pintura rupestre esquemática en la zona levantina de la Península Ibérica (Torregrosa, 2000) y teniendo en cuenta, principalmente la concentración de abrigos en un territorio determinado, propusimos el establecimiento de cuatro agrupaciones significativas, separadas además por zonas con inexistencia, hasta la fecha, de pintura rupestre esquemática, sin que ello supusiera ni la con-

* Artículo redactado en junio de 2001

temporaneidad de los grupos ni de los abrigos a ellos adscritos, siendo conscientes de que este panorama se encuentra susceptible de modificación con el avance de las investigaciones y el hallazgo de nuevos abrigos. Los grupos establecidos fueron los siguientes (Figura 1).

Grupo 1: Cuenca del río Serpis, cuencas menores de La Marina, cuenca del río Albaida y cuenca del río Canyoles.

Grupo 2: Curso medio del río Xúquer.

Grupo 3: Zona entre los ríos Turia y Palancia.

Grupo 4: Rambla de la Viuda y Els Ports.

Tras el estudio y análisis del patrón de asentamiento de los yacimientos incluidos dentro de cada grupo (Figura 2) y, principalmente de los motivos representados, estas características resultaron decisivas a la hora de determinar si estos agrupamientos, fácilmente detectables en la distribución espacial, eran viables. Tras esto pudimos contrastar cómo el denominado Grupo 1 forma un núcleo homogéneo con gran variedad de motivos representados pero que parecen seguir una misma concepción en los detalles. Predominan las barras y antropomorfos de diferente tipología, así como la presencia de zoomorfos, zigzags, soliformes e ídolos. El Grupo 2 también parece presentar unas características formales definitorias con dominio de antropomorfos, zigzags y serpentiformes, así como ausencia de soliformes e ídolos. Sin embargo, la parcialidad del registro impide por el momento reconocer un núcleo con características formales propias para el Grupo 3, mientras que los yacimientos adscritos espacialmente al Grupo 4 no parecen responder a las directrices concretas que marca la manifestación esquemática de cronología Neo-calcolítica.

Junto a la presencia de Arte rupestre Esquemático en el Levante Peninsular, encontramos diversas manifestaciones muebles, las cuales han permitido, según se desprende de la investigación de las últimas décadas, proponer para esta manifestación artística una hipótesis de contextualización temporal dentro del proceso de constitución y consolidación de las primeras sociedades agropecuarias en estas tierras.

La similitud de los motivos rupestres con los documentados en un buen número de fragmentos cerámicos u óseos, ha permitido plantear diversas hipótesis con las que se ha conseguido desarrollar una explicación coherente, así como aproximarnos a la adscripción crono-cultural de las mismos.

La base argumental empleada desde prácticamente los primeros trabajos como el de H. Breuil (1933-1935) fue la similitud entre algunos motivos rupestres y los representados en diferentes objetos muebles que habían sido hallados en diferentes yacimientos excavados. La adscripción a la Edad de los Metales del Arte Esquemático se debió especialmente a la transcendencia de yacimientos como Los Millares (Santa Fe de Mondújar, Almería), que durante mucho tiempo fue considerado como una auténtica colonia de prospectores metalúrgicos.

Sin embargo, a partir del trabajo de A. Marcos Pous (1981) y de algunos otros de años venideros (Acosta, 1984; Carrasco et alii, 1985; Martí y Hernández, 1988), la constatación de nuevos fragmentos cerámicos con motivos representados en yacimientos de adscripción neolítica, ha permitido adscribir cultural y cronológicamente el conjunto de pinturas rupestres, así como poder realizar algunas aproximaciones a su evolución y desarrollo desde el Neolítico Antiguo hasta prácticamente la Edad del Bronce.

Nuestro objetivo es realizar un análisis del conjunto de paralelos muebles existentes en la zona levantina con el objeto de argumentar nuevas bases que sirvan para afianzar la adscripción cultural de la pintura rupestre Esquemática. Y no es que no sean suficientes las existentes, sino que actualmente no todos los autores están de acuerdo con el empleo de la similitud de rasgos para determinar la adscripción de las manifestaciones pictóricas, como tampoco lo están por lo que supone para la adscripción cronológica del Arte Levantino (Alonso y Grimal, 1999). Por ello nuestro interés es evidenciar determinados aspectos contextuales y compositivos en los que creemos conveniente incidir, aunque ya hayan sido comentados por otros autores.

LOS INDICADORES

El registro actual de paralelos muebles con motivos considerados esquemáticos asciende a unas 55 evidencias cerámicas -sin contar el conjunto de fragmentos cerámicos con zigzags esgrafiados, incisos o impresos de yacimientos como Cova de L'Or, Cova de les Cendres, Cova del Montgó o Cova d'en Pardo que nos llevaría a más de 75-, 52 ídolos oculados, 44 bitriangulares y 1 ancoriforme, todos ellos sobre soportes óseos. En conjunto, objetos muebles procedentes de 28 yacimientos arqueológicos, tanto lugares de hábitat, como funerarios. Todos ellos han sido recogidos en dos tablas (Figura 3 y Figura 4) que incluimos con el objeto de sintetizar la información existente sobre los mismos en relación con su procedencia, motivo representado, soporte, técnica de realización, contexto estratigráfico, cronología y la bibliografía donde ha sido publicado.

Los motivos representados sobre soportes muebles son los siguientes: soliformes, antropomorfos, ramiformes, zoomorfos, zigzags, ídolos oculados, ídolos bitriangulares y ancoriformes.

Ante esta diversidad de motivos y magnitud de yacimientos arqueológicos creemos conveniente desglosar y señalar algunos datos de interés sobre cada uno de los motivos esquemáticos.

SOLIFORMES

Los soliformes en pinturas rupestres están documentados en doce estaciones. Once de las mismas se localizan en el espacio geográfico que

constituye el Grupo 1, mientras que para el resto, localizado en el Bajo Palancia mantenemos ciertas dudas para su consideración como motivo perteneciente al Arte Esquemático.

Si la localización de los soliformes rupestres es casi exclusiva en el Grupo 1, lo mismo hemos de considerar para los paralelos muebles de adscripción neolítica y calcolítica. Las únicas excepciones corresponden a tres fragmentos de vasos cerámicos procedentes de yacimientos de la Edad del Bronce: Almuixich (Oliva), Muntanya Assolada (Alzira), ambos muy próximos a la zona del Grupo 1, y Castillarejo de los Moros (Andilla), localizado en la cuenca del Turia, cercano al Grupo 3.

El número total de soliformes sobre soporte cerámico asciende a 21, 18 de los cuales proceden de yacimientos localizados en la zona del Grupo 1. En su mayoría proceden de Cova de l'Or -8- y los restantes de Cova Fosca, Cova de la Sarsa -5-, Cova del Montgó -2-, Cova del Forat de l'Aire Calent y Cova del Conill (Figura 5). Los soliformes sobre soportes cerámicos son los motivos más representados de todo el conjunto, si excluimos la amplia variabilidad de zigzags, presentes en numerosos vasos cerámicos, realizados con una amplia variedad de técnicas -impresión, incisión y esgrafiado-.

En su mayor parte, el motivo soliforme se localiza en el cuerpo del vaso cerámico, aunque también encontramos los que se localizan en el cuello, borde o incluso en un asa, como ocurre con el fragmento de la Cova del Forat de l'Aire Calent. En cuanto a la técnica empleada en su realización, cabe mostrar una amplia variedad: 8 impresas cardiales, 5 impresas de instrumento, 1 impreso-incisa, 6 incisas y 1 esgrafiada.

Los fragmentos cardiales proceden de Cova de l'Or -3-, Cova de la Sarsa -4- y Cova Fosca; los impresos de instrumento de Cova de l'Or -4- y Cova de la Sarsa; el impreso-inciso de Cova de l'Or, el esgrafiado de la Cova del Montgó y los incisos de la Cova del Montgó, Cova del Forat de l'Aire Calent, Cova del Conill, Muntanya Assolada, Almuixich y Castillarejo de los Moros.

Mientras que para Cova de l'Or disponemos de su referencia estratigráfica, para el resto, sólo sabemos algunos datos de poco interés para su contextualización o nos encontramos sin referencia.

Por una parte, hay 5 fragmentos de Cova de l'Or que proceden de las excavaciones efectuadas por V. Pascual, entre 1955 y 1958, en los sectores H4, H5 (Martí y Hernández, 1988: 79-85). Todos ellos, tanto los cardiales como los impresos de instrumento, proceden de las capas 5 y 6 (Figura 6), al igual que algunos de los ramiformes y antropomorfos que más adelante trataremos. Cabe indicar que uno de los vasos reconstruido se encontró repartido entre estas capas del H5. Es curioso observar cómo las cinco evidencias cerámicas se encontraron en las capas más profundas de H4 y H5. Por otra parte, un soliforme impreso-inciso fue encontrado en la capa 12 del sector J5 incluida en el estrato IV (Martí et alii, 1983, 16-17), el cual es atribuido al Nivel arqueológico V de l'Or y al Neolítico IA2 (Bernabeu,

1989: 55-63, 113). A este mismo nivel pertenecen un antropomorfo cardial, paralelizado con el Arte Macrosquemático, y el cérvido impreso de instrumento que se asemeja a los del Arte Levantino (Figura 7). A pesar de los problemas estratigráficos detectados (Fumanal, 1986: 139-159; Bernabeu, 1989: 62-64), estos datos redundan en la consideración, expuesta más adelante, que todas estas representaciones pertenecen a un mismo mundo, el de las cerámicas impresas.

El fragmento de la Cova Fosca procede de unos trabajos de limpieza y acondicionamiento realizados en el yacimiento después de haber sido expoliado (López Mira, 1994:140-141). Mientras que del resto no conocemos ninguna referencia publicada con la excepción del procedente de Castillarejo de los Moros, para el que se indica su localización en la conca de la zona 1 (Fletcher y Alcácer, 1958: 59).

El único fragmento para el que no existen dudas de que proceda de un contexto funerario es el de la Cova del Conill (Pascual Benito, 1988: 134-135). Su adscripción al Horizonte Campaniforme de Transición parece bastante probable ante su asociación con fragmentos de cerámica campaniforme -alguna de estilo marítimo- localizadas en el mismo contexto. No obstante, no deberíamos de descartar la posibilidad de que se tratase de un ídolo oculado representado en un vaso cerámico mediante la técnica de la incisión, y similar a otros documentados en el Sudeste. La pequeñez del fragmento conservado impide mayores consideraciones.

A pesar de las pocas bases estratigráficas parece evidente que los motivos soliformes esquemáticos se representaron sobre soportes muebles desde el Neolítico Antiguo hasta la Edad del Bronce. Las dataciones absolutas de Cova de l'Or -5 muestras- comprendidas entre el 4770 y 4030 BC (5956 y 5270 cal. BC) (Martí, 1998: 164), permiten considerar que las primeras comunidades productoras de alimentos de las zonas levantinas ya tenían tales representaciones en su registro mueble.

También al Neolítico Antiguo debemos adscribir el fragmento procedente de Cova Fosca, al igual que los 5 de la Cova de la Sarsa. Al Neolítico Antiguo-Medio -Neolítico I de J. Bernabeu (1995)- hemos de adscribir los fragmentos incisos de la Cova del Montgó y Cova del Forat de l'Aire Calent, basándonos exclusivamente en la técnica empleada y el conjunto de cultura material con el que se asocian (Aparicio et alii, 1979: 118, 1983: 166; Bernabeu, 1982: 119); mientras que el fragmento esgrafiado de la Cova del Montgó podría adscribirse al Neolítico Final o Neolítico IIa (Bernabeu y Orozco, 1997: 120).

Los soliformes rupestres los encontramos aislados en Salem; compartiendo yacimiento con antropomorfos en el Barranc de la Fita; junto a antropomorfos y zoomorfos en la Cova Jeroni; junto a antropomorfo y ramiforme en Barranc de Carbonera; junto a antropomorfo e ídolo en Barranc de Famorca; y junto a zigzag y bitriangular en Barranc de la Palla y Penya de l'Ermita del Vicari.

En este sentido, en Cova de l'Or y justamente en los mismos sectores y capas más profundas -H4 y H5, Capas 4, 5 y 6- encontramos una concentración de soliformes, antropomorfos y ramiformes sobre soportes cerámicos diferenciados. Y en niveles de finales del Neolítico Antiguo o inicios del Neolítico Medio aparecen asociados a representaciones zoomorfas.

No existen en la zona levantina evidencias muebles que permitan observar la coexistencia de soliformes con bitriangulares. La presencia en un mismo yacimiento de motivos soliformes con ídolos -oculados o bitriangulares- parece darse en yacimientos de tipo Millares (Martín y Camalich, 1982) ya en momentos calcolíticos plenos o campaniformes.

Lo dominante en el ámbito peninsular es la presencia de motivos soliformes aislados, adscritos en su mayoría al Neolítico Medio y Final. Como ejemplos podemos citar los siguientes (Figura 8):

- en la Cueva del Agua del Prado Negro (Iznalloz, Granada) empleando la técnica impresa de instrumento, aunque recogido en superficie (Navarrete y Capel, 1977: fig. 7: 44).
- en la Cueva de la Carigüela de Píñar (Granada), justamente en su estrato XII del área G, adscrito al Neolítico Medio y realizado mediante la incisión y en su estrato III del área D (Navarrete, 1976: Lám. XX: 2 y 4; Lám. CXLIV: 1).
- en la Cueva de la Mujer (Granada), adscrito al Neolítico y realizado con impresión e incisión. (Navarrete, 1976: lám. CCLVIII, 1).
- en la Cueva de Nerja (Málaga), un fragmento inciso correspondiente al Neolítico Medio (Pellicer y Acosta, 1986: lám. 11:6).
- en la Cueva de los Botijos (Benalmádena, Málaga), realizados, uno con impresión de instrumento y el restante con la combinación de incisión e impresión (Navarrete, 1976: lám. CCCXXI: 2).
- en la Cueva de los Mármoles (Priego de Córdoba), procedente de prospecciones de superficie y realizado con la técnica de la incisión. Hay una ocupación neolítica desde fines del VI milenio hasta inicios del IV milenio cal B.C. (Carmona et alii, 1999, 12, fig. 2: E).

No obstante en la zona meridional de la Península Ibérica parecen generalizarse en momentos Calcolíticos plenos y Campaniformes como se ha evidenciado en algunos trabajos sobre las denominadas «cerámicas simbólicas» (Martín y Camalich, 1982), destacando su presencia en diversos vasos procedentes de Los Millares (Martín y Camalich, 1982: fig. 5: b y d), Almizaraque (Martín y Camalich, 1982: fig. 5: h), y El Cerro de la Virgen (Schüle, 1980: tafel 59, 84, 100) en sus estratos IIb -Campaniforme Medio-, IIC- Campaniforme Final- y IIIa, este último Argar A. También los hay en yacimientos calcolíticos murcianos como Poyo Miñano (Cehegín), las Casicas de Archivel (Caravaca), todos ellos incisos (Eiroa, 1995: fig. 4: 1 y 3), y en la Cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia) (Molina, 1990: fig. 4:1) con dos representaciones pintadas sobre cerámica, únicas conocidas hasta la actualidad, pertenecientes a un ajuar funerario colectivo.

Todo ello nos permite plantear que en el arte rupestre de la zona del Grupo 1, la coexistencia -o representación aislada- de soliformes con ramiformes y antropomorfos se pudo dar desde los momentos iniciales del Neolítico Antiguo; con zoomorfos desde los momentos finales del Neolítico Antiguo y con ídolos exclusivamente a partir del Neolítico Final-Calcolítico. A inicios de la Edad del Bronce es posible que no se pintaran soliformes rupestres al menos en la zona del Grupo 1.

ANTROPOMORFOS

El antropomorfo es uno de los tipos más representados en la pintura rupestre esquemática de la zona levantina y de toda la Península Ibérica. En las comarcas levantinas están presentes en todos los grupos distinguidos, aunque destaca el Grupo 1 por su número y variedad.

Del mismo modo, los antropomorfos sobre soportes cerámicos únicamente los encontramos, por el momento, en yacimientos arqueológicos localizados en el territorio del Grupo 1.

Son 16 las evidencias cerámicas con antropomorfos conocidas (Figura 9), 10 de ellas procedentes de la Cova de l'Or, 6 de la Cova de la Sarsa y 1 del Abric de la Falguera. En soporte óseo, un colgante de la Cueva de la Barcella (Borrego et alii, 1992:145) representa un antropomorfo con las extremidades hacia arriba que ha sido considerado como un ídolo ancoriforme. Su localización en una cueva empleada como recinto funerario para uso colectivo y el conjunto de elementos de ajuar que le acompañan, permite encuadrarlo cronológicamente a finales del Calcolítico Pleno o Neolítico IIb2.

Por otro lado, todos los motivos se representan, o bien en el cuerpo de diferentes tipos de vasos- en seis casos-, o bien en un lugar próximo al borde, destacando el antropomorfo del Abric de la Falguera que se representa en la cara exterior de una de las asas que parte del mismo borde, y los cuatro antropomorfos del fondo exterior de una vasija globular de la Cova de la Sarsa. Por lo general, los antropomorfos presentan las extremidades en ángulo, aunque en algunos fragmentos de Cova de l'Or, el hecho de estar incompletos impide asegurarlo. Al igual que el fragmento de la Cova de la Sarsa podría presentar los brazos en asa.

Como característica destacada, todos están realizados mediante la técnica de la impresión cardial y con instrumento.

Ni del fragmento de la Cova de la Sarsa (Ribera, 1995: 45; Pascual y Ribera, 1999: 61), ni del Abric de la Falguera (Aura y Segura (Coord.), 2000: 184) existen referencias estratigráficas, aunque los niveles neolíticos antiguos están bien representados en ambos. Sin embargo, los fragmentos de Cova de l'Or proceden en su mayoría de los sectores H excavados entre 1955 y 1958 (Martí et alii, 1980), en concreto de las capas 4 y 5 del sector H5 y capas 5 y 6 de los sectores H, H2 y capa 6 del H4. El resto procede del sector H3, grieta N (sin capas), grieta F c. 3 y sector F c. 4. Todo ello está pendiente de estudio.

El aspecto significativo es que algunos de los antropomorfos macroesquemáticos realizados con técnica cardial e impresa de instrumento proceden de los mismos sectores y capas, incluso algunos se documentaron en capas superiores. Así, siguiendo el catálogo de B. Martí y M. S. Hernández (1988): la figura 5.1 procede del sector H y H5 capas 3 y 4; la figura 6.3 de la capa 3 del sector H5; de la capa 6 del sector H4 y capa 5 del H3 la figura 8.2 y la figura 11 de la capa 6 del sector H2. En el registro material del yacimiento existen fragmentos de una misma vasija repartidos en diversas capas e incluso en diferentes sectores. Ello bien podría explicarse por los problemas tafonómicos que presenta la estratigrafía de la cueva (Fumanal, 1986: 139-159; Bernabeu, 1989: 62-64). Sin embargo, lo que parece evidente es la presencia dominante de motivos esquemáticos en las capas más inferiores (Figura 6).

Por tanto, hemos de admitir la contemporaneidad de los motivos macroesquemáticos con los antropomorfos esquemáticos, lo que supone otorgar la misma atribución cultural y cronológica a ambos: el Horizonte de las cerámicas impresas.

En cualquier caso, la atribución cronológica y cultural de las cerámicas con antropomorfos sin contexto estratigráfico no puede ir más allá del Neolítico I, si tenemos en cuenta la técnica decorativa empleada, las características de los vasos cerámicos y las evidencias de cultura material con las que se relacionan en el yacimiento arqueológico donde fueron hallados.

Es reducido el número de antropomorfos sobre soporte cerámico con una cronología tan antigua en el resto de la Península Ibérica (Figura 10). En muchos casos, estos hallazgos suelen corresponder a materiales sin referencia estratigráfica y de adscripción al Neolítico en sentido amplio. Las evidencias neolíticas las hemos encontrado en un fragmento impreso no cardial de la Cova del Vidre en los Puertos de Beceite (Roquetes, Tarragona) (Esteve 2000: lám. II: a)¹; un cuenco con decoración cardial del abrigo de Eira Pedrinha en el Bajo Mondego (Condeixa-a-Nova, Portugal) (Vilaça, 1988: fig. 4); un fragmento de cuerpo con asa de cinta vertical, también cardial, de la Galeria da Cisterna de la Gruta do Almonda en el Macizo Calcáreo de Estremadura (Torres Novas, Portugal) (Zilhão, e.p.: fig. 5)²; dos fragmentos realizados con impresión no cardial de la Cueva del Agua del Prado Negro

1. Este yacimiento tiene varias fases de ocupación desde el final del Magdalenense. Una de ellas corresponde al Neolítico Antiguo Cardial (Bosch, 1991-1992: 50; 1993: 54). Agradecemos al Dr. Bernat Martí sus muchas amabilidades, entre ellas el habernos indicado la publicación del fragmento de la Cova del Vidre; asimismo, damos las gracias al Dr. Mauro S. Hernández por contar siempre con su apoyo, a Juan A. López por el tratamiento informático de una imagen y a Guillermo Molina por su ayuda bibliográfica sobre cerámicas murcianas pintadas.
2. Ambas evidencias portuguesas presentan una serie de antropomorfos del tipo en doble Y, alineados con los brazos en alto. Se asemejan a los de un vaso cardial de Cova de l'Or donde los antropomorfos han sido interpretados como danzantes (Martí y Hernández, 1988: fig. 18: 1 y 2). Estos paralelos corroboran, una vez más (Martí y Juan-Cabanilles, 1997: 252-256; Zilhão, 1998, 2001), la relación entre los primeros neolíticos del Bajo Mondego-Macizo calcáreo de Estremadura y los del Prebético meridional valenciano. Queremos expresar nuestra gratitud al Dr. João Zilhão, por facilitarnos el artículo, en prensa, que nos ha permitido ver una fotografía del fragmento de Almonda.

(Iznalloz, Granada) (Navarrete y Capel, 1977: fig. 15) o el de la Sima L J-11 de Salar de Loja, decorado con la técnica de la incisión. (Carrasco et alii, 1985, 145, lám. XXXVII: 5). También se ha publicado un motivo antropomorfo procedente del nivel III de la Cueva de Gorham (Gibraltar) sobre un vaso de tendencia esférica y realizado con incisión acanalada adscribible a un Neolítico avanzado de cerámicas incisas y acanaladas (Finlayson et alii, 1999: 216-217, Fig. 3).

Por todo ello, en la zona del Grupo 1, los antropomorfos debieron ser uno de los motivos pintados en soporte rupestre desde los momentos iniciales del Neolítico, pudiendo aparecer en los mismos paneles y/o abrigos junto a soliformes, ramiformes y zoomorfos a lo largo del desarrollo del Neolítico. Así lo dominante en muchos yacimientos es la presencia de antropomorfos junto a ramiformes y zoomorfos en Barranc del Bosquet y La Sarga; soliforme en Barranc de la Fita; soliforme y ramiforme en Barranc de Carbonera; zoomorfo en Barranc del Salt y soliforme e ídolo en Barranc de Famorca y Penya de l'Ermita del Vicari. Su presencia junto a ídolos, permite plantear que se representaron hasta los momentos finales del Calcolítico.

RAMIFORMES

Aunque no son motivos muy frecuentes en la pintura rupestre esquemática en tierras levantinas, si están presentes en los Grupos 1, 2 y 3. Su mayor representatividad la encontramos en diversos yacimientos del Grupo 1 como Barranc de Frainos, Racó del Pou, Port de Confrides, Barranc del Bosquet y Barranc de Carbonera. Siempre aparece aislado y únicamente en Carbonera se puede decir que aunque aislado está en el mismo yacimiento junto a antropomorfos y soliforme.

Son 9 los ramiformes, en el área del Grupo 1, constatados sobre soportes cerámicos, procedentes de 3 yacimientos que fueron ocupados como lugar de hábitat. Todos ellos se localizan en la zona del Grupo 1. Destaca Cova de l'Or con seis, mientras el resto se documenta en Cova de la Sarsa y Cova del Montgó (Figura 11)

En su mayor parte se hallan representados en el cuerpo del vaso cerámico y en las proximidades del borde. Únicamente en el vaso de la Cova de la Sarsa se localiza en la mitad inferior, muy próximo a la base plana. La técnica empleada en su realización es en cinco casos cardial - cuatro procedentes de la Cova de l'Or y de la Cova de la Sarsa-, dos son impresas de instrumento -Cova de l'Or- y en la Cova del Montgó una esgrafiada y otra incisa.

En cuanto a la información estratigráfica es muy poca. Con seguridad, en la Cova de l'Or uno de los ramiformes procede del sector H5 capa 6 y otro del sector H5 capa 5, al igual que algunos antropomorfos y soliformes, tanto cardiales como impresas de instrumento. Otro ramiforme procede del sector H2 capa 2, mientras que del resto, o procede de la grieta F, o no

existe ninguna referencia (Figura 6). Ya hemos hecho referencia a la presencia en las capas 4, 5 y 6 de todos los sectores H, de motivos paralelizables con el Arte Macroesquemático y con el Arte Esquemático. A pesar de los problemas tafonómicos (Fumanal, 1986: 139-159), el conjunto tiene una homogeneidad que lo acredita como perteneciente al horizonte de las cerámicas impresas.

Mientras el ramiforme de la Cova de la Sarsa al estar realizado con impresión cardial, permite adscribirlo al Neolítico Antiguo, el esgrafiado de la Cova del Montgó, lo aproxima al Neolítico Final o Neolítico IIa (Bernabeu y Orozco, 1997: 120). A este mismo momento se atribuye un fragmento de vaso cerámico con un ramiforme inciso localizado en el estrato VIII, área G de la Cueva de la Carigüela de Piñar (Granada) (Navarrete, 1976: Lam. CVIII, 2). También tenemos constancia de un ramiforme inciso en la Cueva de Nerja (Granada) encontrado en el nivel 3 adscrito al Neolítico Medio y Reciente (Pellicer, 1987, 274, fig. 5:2) (Figura 12).

Todo ello nos lleva a considerar que en el espacio geográfico del Grupo 1, los ramiformes pudieron pintarse en los abrigos desde los momentos iniciales del Neolítico Antiguo. Su desarrollo parece claro hasta el Neolítico Final. Sin embargo, no debe extrañar su desarrollo hasta la Edad del Bronce, dada su presencia sobre cerámicas del Sudeste peninsular. Ejemplos significativos los encontramos realizados mediante la incisión en Los Millares (Martín y Camalich, 1982, fig. 5: d), en el estrato IIb - Campaniforme Medio - del Cerro de la Virgen (Schüle, 1980, tafel 59) y pintados en los niveles III y IV de la Cueva de los Tiestos (Jumilla), junto a un posible oculado o soliformes (Molina, 1990: 57, fig.4: 1 y 2) (Figura 12). En la zona cercana al Grupo 1 podemos ver representados ramiformes en las cerámicas de los yacimientos de la Edad del Bronce de Muntanya Assolada y Lloma de Betxí. También, en el Grupo 3 constatamos la presencia de un ramiforme inciso en Castillarejo de los Moros (Figura 11).

ZOOMORFOS

Con respecto a otras zonas peninsulares, los zoomorfos están poco presentes en el Arte rupestre Esquemático, a pesar de encontrarlos en todos los grupos distinguidos. Su presencia en soportes mobiliarios solamente se documentan en el Grupo 1, al igual que el resto de motivos soliformes, ramiformes y antropomorfos.

Son dos los fragmentos documentados: uno procedente de la Cova de l'Or, integrado por un zoomorfo cuadrúpedo, posiblemente un cérvido y parte de otros dos, realizados mediante la técnica de la incisión. El otro fragmento del Abric de la Falguera realizado con impresión de instrumento, si así se interpretan los trazos de la parte izquierda como los cuartos traseros de un cuadrúpedo. La referencia estratigráfica del fragmento de Cova de l'Or - sector F capa 10 (Martí y Hernández, 1988: Fig. 21.2)- permite adscribirlo a

finales del Neolítico Antiguo o inicios del Neolítico Medio, mientras que la técnica empleada en el procedente del Abric de la Falguera permite considerarlo a grandes rasgos como del Neolítico I (Aura y Segura (Coord.), 2000, 184) (Figura 13).

Dentro de nuestra área de estudio hay otros fragmentos con representaciones zoomorfas en cerámica impresa no cardial procedentes de los sectores K34 c. 18 y K3 c. 15 de la Cova de l'Or. Figuran un ciervo, parte de un toro y un caprino con rasgos naturalistas, considerados como paralelos del Arte Levantino y adscritos a los últimos siglos del V milenio a.C. (Martí y Hernández, 1988: 36 y 62, fig. 16: 1-2) (Figura 13) dentro de contextos cardiales (Figura 7). Concretamente el fragmento del ciervo y el toro son del nivel arqueológico V de l'Or incluíble en el Neolítico IA2 de Joan Bernabeu (1989: 116). A este mismo nivel se atribuye un fragmento cardial con un antropomorfo, paralelizable con el Arte Macroesquemático, encontrado en el sector K35 c. 23-24 (Martí y Hernández, 1988: 57, fig. 6: 1). Además, a este mismo nivel arqueológico corresponde un soliforme impreso-inciso de la capa 12 del Sector J5 (Bernabeu, 1989: 55-63, 113). La coincidencia de estas evidencias, en un contexto similar, hay que tenerla en cuenta a pesar de los problemas estratigráficos detectados en los sectores K (Bernabeu, 1989: 62-64). Todo ello nos remite a que, prácticamente, casi todas las evidencias cerámicas de Cova de l'Or, con referencia estratigráfica y paralelizables con los tres artes postpaleolíticos, son atribuibles al mundo de las cerámicas impresas.

En el ámbito peninsular, hay pocas evidencias neolíticas. Contamos con parte de un vaso acanalado con figuraciones de caprinos hallado en el nivel 3 de la Cueva de Nerja adscrito al Neolítico Medio y Reciente (Pellicer, 1987: 348, fig. 5.1). En la Cueva de la Murcielaguina (Priego de Córdoba) hay un cuadrúpedo sobre un instrumento de piedra pulida hallado en los niveles del Neolítico Medio-Final (Molina et alii, 1999: 417, fig. 2). Representaciones más recientes son los cérvidos sobre vasijas de Los Millares (Martín y Camalich, 1982: fig. 4. a y 6. b), asociados a ídolos oculados y bitriangulares, y sobre vasos campaniformes de Ciavieja (El Ejido, Almería) (Carrilero y Suárez, 1995: fig. 4: a) y Casal do Pardo (Palmela, Portugal) (Leisner et alii, 1961: Pl. XX) (Figura 14).

Los zoomorfos pintados los encontramos en la zona en estudio asociados a antropomorfos en el Barranc del Salt y en el Barranc de la Mata, junto a ramiformes y antropomorfos en La Sarga y Barranc del Bosquet. Comparten panel con antropomorfos y soliformes en Cova Jeroni. No aparecen asociados a los ídolos, ni en el Grupo 1 ni en el 3. Sólo un caso resulta singular: en la Cova del Barranc del Migdia hay un ídolo oculado en un panel y en otro hay un grupo de cuadrúpedos, todos ellos del mismo color negro y con el mismo trazo fino de borde continuo.

A pesar de ello, es evidente su relación con soliformes, ramiformes y antropomorfos, motivos representados desde los momentos iniciales del Neolítico Antiguo.

ZIGZAGS

Se documentan, tanto en los grupos 1 y 2 del área levantina, como en buena parte del Arte Esquemático de la Península Ibérica.

Es interminable el número de vasos cerámicos en los que se documentan zigzags realizados con todas las técnicas conocidas -impresas, incisas, esgrafiadas, acanaladas o pintadas- con orientación horizontal, vertical o inclinada y en todas las fases arqueológicas definidas, desde los inicios del Neolítico hasta la Edad del Bronce.

A modo de ejemplo, y en relación con los yacimientos aquí tratados, son abundantes a lo largo de toda la secuencia de Cova de l'Or, especialmente realizados con técnica impresa y componiendo bandas (Bernabeu, 1989: 32, 40, 43, 44, 52, 75, 80), en Cova de les Cendres (Bernabeu, 1989: 99), Cova del Montgó (Bernabeu, 1982: fig. 12), Cova d'En Pardo (Bernabeu, 1982: fig. 11; Bernabeu, 1989: 25) o en el yacimiento de la Edad del Bronce de Cabezo Redondo (Villena) (Soler, 1987: 233, 264, 268, 269).

Especial interés tienen los zigzags pintados -normalmente en rojo- de los que al menos conocemos varios fragmentos de vasos cerámicos procedentes de tres yacimientos localizados en la zona del Grupo 1.

Dos son los yacimientos conocidos desde los años 60 como son la Cova del Montgó y la Cova de les Maravelles situados ambos en la cuenca del río Xaló (Figura 15). Del primero se han publicado cuatro fragmentos del cuerpo de cuatro vasos distintos con zigzags pintados en rojo en su cara externa y en un caso con triángulos asociados, mientras que del segundo se ha publicado un vaso de tendencia esférica con varios zigzags. La descontextualización de los mismos (Salva, 1966: 95; Boronat, 1983) únicamente ha permitido adscribirlos cronológicamente a partir de su similitud con otros vasos de culturas peninsulares que llevaron a J. Bernabeu, (1982: 122-123) a relacionarlos con el Neolítico Final en Andalucía y a adscribirlos al Neolítico IIa (Bernabeu y Orozco, 1997: 120) justo cuando empezarían a recibirse las primeras influencias calcolíticas de la Cultura de dos Millares.

El yacimiento más próximo con vasos similares es la Cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia) (Molina, 1990: 61, fig.3,1-4), donde en sus niveles III y IV se documentaron cuatro fragmentos asociados a otros con triángulos, soliformes, ramiforme y círculos concéntricos (Molina, 1990:61-62, fig. 3 y 4). Aunque las referencias estratigráficas son escasas, su asociación a la inhumación de varios cadáveres cuyo ajuar estaba integrado por puntas de flechas de diversa tipología, cerámica lisas, incisa y peinada, cuentas de collar y varillas, permiten plantear su adscripción al Calcolítico Pleno, en íntima relación con la normalización de las prácticas de enterramiento colectivo. Y en otro yacimiento de adscripción Precampaniforme, El Capitán (Lorca, Murcia) (Lomba, 1991-1992, fig. III) se encontró en superficie parte de un cuenco con zigzags pintados en rojo (Figura 15).

Se han publicado algunas referencias sobre la aparición de varios fragmentos pintados con zigzags en la Cova de les Cendres (Bernabeu, 1995: 34), procedentes del nivel H-19, considerado como de los momentos iniciales de la secuencia neolítica del yacimiento y asociados a cerámica cardial. La datación absoluta correspondiente a este nivel nos lleva al 5590±140 BC (6604-6105 cal. BC). De este modo, se abren nuevas perspectivas en la consideración de los zigzags, ya que su representación en abrigos podría haberse realizado desde los momentos iniciales del Neolítico.

ÍDOLOS OCULADOS

Son escasos los oculados pintados en abrigos del área levantina y todos ellos se concentran en el Grupo 1 con la excepción del abrigo del Peñón del Santo Espíritu en el Grupo 3.

Es curioso constatar que en la zona en estudio no se han registrado oculados sobre vasos cerámicos. Es un hecho que contrasta con la relativa abundancia a nivel peninsular. Las representaciones más antiguas son del Neolítico Medio y se hallan en la denominada Diosa de las Minas de Gavà (Barcelona) (Bosch y Estrada, 1994: 289) y en un fragmento cerámico de la Cueva de Nerja (Pellicer Acosta, 1986: 372, fig. 11: 5). También las hay en vasijas del Neolítico Medio-Final de la Cueva de los Murciélagos (Zuheros, Córdoba), Cueva de los Muertos (Carcabuey, Córdoba) (Gavilán y Vera, 1993: fig. 5: 6, 8 y 5: 13) y en la Sima del Carburero (Granada) (Menjíbar et alii, 1981: fig. 5: 6). Más recientes son los oculados representados sobre vasos de la Cultura de los Millares, tanto en contextos funerarios como de hábitat - Los Millares, Domingo I (Martín y Camalich, 1982: fig. 4: a, 4: b), Hoya del Conquil (Martín y Camalich, 1982: 301) - y en un fragmento del estrato IIB - Campaniforme Medio - del Cerro de la Virgen (Granada) (Schüle, 1980: tafel 59) (Figura 16).

Las únicas evidencias muebles de oculados en la zona levantina, se han documentado sobre hueso y asta (Figura 4). No vamos a tratar aquí las características formales, soportes utilizados para su elaboración o técnicas de elaboración, ya que han sido objeto de varios trabajos (Ballester, 1945; Tarradell, 1963; Soler Díaz, 1984; 1997; Bernabeu, 1984; Bernabeu et alii, 1994; Pascual Benito, 1998). Nuestro interés reside en señalar su distribución espacial, los yacimientos donde se han registrado y su cronología.

Los 52 ídolos oculados conocidos proceden de 7 yacimientos arqueológicos localizados en la zona de los Grupos 1 y 2 (Figura 17). Su mayor número lo encontramos en la Cueva de la Pastora con 25, 14 en El Fontanal, 4 en la Ereta del Pedregal (Navarrés), 3 en Cova Bolumini, 3 en el asentamiento al aire libre de Niuet, 2 en la Cova del Garrofer y 1 en la Cova de la Mallà Verda (Figura 18).

La mayoría proceden de cuevas de enterramiento colectivo y algunos de los asentamientos de Niuet y Ereta del Pedregal (Juan Cabanilles, 1994),

todos ellos adscribibles al Neolítico IIb de la secuencia propuesta por J. Bernabeu (1995). La datación absoluta del silo 5 de Niuet sitúa al yacimiento en torno al 2650 \pm 80 BC (3533-3081 cal.BC), por lo que entre el 2600 y el 2200 BC (3.300-2.600 cal BC) se cifra su presencia en las zonas centro-meridionales valencianas (Bernabeu et alii, 1994).

Sin descartar una cronología más antigua, podemos considerar que mayoritariamente fue durante el Neolítico IIb, e incluso, en momentos del horizonte campaniforme, como se propone para el Sudeste (Martín y Camalich, 1982), cuando fueron pintados los ídolos y antropomorfos oculados documentados en el Arte rupestre Esquemático de nuestra zona - Abric dels Garrofers, Barranc de Famorca, Barranc de la Palla, Cova del Barranc del Migdia, Penya de l'Ermida del Vicari y Peñón del Santo Espíritu-, así como algunos de los motivos que se les asocian.

ÍDOLOS BITRIANGULARES

Los ídolos bitriangulares en soporte rupestre únicamente se han documentado en la zona del Grupo 1, más concretamente dentro de la unidad fisiográfica de La Marina en los yacimientos de la Penya de l'Ermida del Vicari, Cova del Barranc del Migdia y en el Barranc de la Palla. Los bitriangulares del Barranc de la Palla no son bitriangulares antropomorfizados como ocurre en las otras dos estaciones y como se deduce de los ídolos bitriangulares sobre hueso.

Los yacimientos arqueológicos donde se han documentado bitriangulares sobre soportes óseos (Figura 4), ascienden a 10, y todos se localizan en la zona del Grupo 1 a excepción de uno. El número total de bitriangulares asciende a 44, repartidos en la Cova de la Pastora -19-, Cova de la Barcella -10-, Cova d'En Pardo -4-, Jovades -3-, Cova Bolta, Niuet, Cova del Moro, Cova de la Solana d'Almuixich y Cova de les Maravelles. Dentro del Grupo 3 encontramos dos ejemplares en el Puntal de la Rambla Castellarda (Lliria) (Figura 19).

Siete de los yacimientos son cuevas de enterramiento colectivo y los tres restantes, yacimientos al aire libre - Jovades, Niuet y el Puntal de la Rambla Castellarda-. La única información estratigráfica sobre los mismos procede de los asentamientos al aire libre, al haber sido excavados recientemente. En Jovades proceden de los silos o estructuras 169, 163 y 189, nivel III (Bernabeu et alii, 1993), mientras que en Niuet se localizaron en el silo 3 (Bernabeu et alii, 1994). Las fechas absolutas obtenidas de ambos yacimientos los sitúan entre el 2860 y el 2420 BC (3704 y 2880 cal.BC) (Gusi y Olaria, 1995: 139; Bernabeu et alii, 1993: 41; Bernabeu et alii, 1994: 25).

Por otro lado, las cuevas empleadas como recintos funerarios responden plenamente a las características del fenómeno de inhumación colectiva en cueva que parece estar generalizado en momentos contemporáneos

al desarrollo de los asentamientos al aire libre señalados. De hecho, sus excavadores así lo manifiestan (Pascual, 1987-88; Bernabeu et alii, 1989). Y como también lo evidencia la datación de uno de los individuos de la Cova del Moro que deparó una fecha de 2830 ± 80 BC (3700-3369 cal.BC) (Gusi y Olaria, 1995: 135).

Al mismo tiempo, cabe mencionar la contemporaneidad, al menos durante un periodo de tiempo todavía por determinar, de los ídolos oculados y los bitriangulares. En Niuet se han documentado ambos. Como también se han registrado en vasos cerámicos del yacimiento de Los Millares, junto a zoomorfos y zigzags (Martín y Camalich, 1982). En estaciones rupestres también parecen coexistir ambos como ocurre en la Cova del Barranc del Migdia o en la Penya de l'Ermita del Vicari o en yacimientos de Andalucía como Los Órganos (Santa Elena, Jaén) (López y Soria, 1988: lám. 51) o El Gabar (Vélez-blanco, Almería) (Soria y López, 1989: fig. 15).

En otras áreas peninsulares, hay evidencias sobre soporte cerámico. Al Neolítico Final, corresponden los bitriangulares incisos documentados en el área G, estrato VI de la Cueva de La Carigüela de Píñar (Granada) (Navarrete, 1976: lám. XCIII: 2), en el Cerro de las Canteras (Vélez-Rubio, Almería) (Hernández Pacheco, 1959: fig. 489) y en la Cueva de las Goteras (Mollina, Málaga) (Navarrete, 1976: lám. CCCXCI: 1). En la Cultura de los Millares los encontramos en puntillado sobre cerámicas de Ciavieja (El Ejido, Almería) (Carrilero y Suárez, 1995: fig. 3: a), de Almizaraque (Martín y Camalich, 1982: fig. 3: e) y de los Millares (Martín y Camalich, 1982: fig. 2: a y 4: a) (Figura 20).

LAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LAS EVIDENCIAS

Desde hace algunos años, los investigadores de la prehistoria valenciana reciente vienen observando que en el área del Prebético meridional se dan unas características, tanto en la cultura material neolítica como en el arte rupestre postpaleolítico, que la hacen especialmente destacable en el proceso de neolitización de la Península Ibérica. Ya en los años 80, a raíz de los numerosos descubrimientos de Arte Esquemático, M. S. Hernández y Centre d'Estudis Contestans (1983: 69) dedujeron, muy acertadamente, que la gran cantidad de yacimientos y los convencionalismos propios de los motivos esquemáticos evidenciaban una «provincia» esquemática con características propias y con gran fuerza representativa con respecto a otras zonas peninsulares.

Por su parte, B. Martí y J. Juan-Cabanilles (1997: 228) en su estudio sobre la neolitización de la Península Ibérica, en el apartado referente al País Valenciano, el Arte Macrosquemático y sus paralelos muebles, actuando de indicadores del territorio inicial neolítico, sirven para elaborar la hipótesis de un territorio «cardial». Este territorio está situado entre las sierras de Aitana, Mariola, Benicadell y el mar. No obstante, teniendo en cuen-

ta nuestro análisis, consideramos que también debería tenerse presente el Arte Esquemático como un indicador más de este territorio «cardial», tal y como lo acreditan los numerosos paralelos cerámicos impresos cardiales o de instrumento. Asimismo, el Arte Esquemático, parietal y mueble, parece tener una potente difusión espacial y una dilatada pervivencia temporal. Posiblemente, en un futuro, el Arte Esquemático en su vertiente mueble también actuará de indicador en otros territorios «cardiales». Por lo pronto, ya está presente en las zonas del Bajo Mondego-Macizo calcáreo de Estremadura (Portugal) y en la zona montañosa interior (Puertos de Beceite) de la Ribera Baixa del Ebro.

Por ello, este arte junto al Arte Macroesquemático podría pertenecer a una misma entidad sociocultural correspondiente al horizonte de las primeras comunidades neolíticas cardiales porque comparten el espacio geográfico, los yacimientos, el contexto arqueológico (las estratigrafías de los sectores H, K y J de Cova de l'Or nos muestran que en los estratos más antiguos conviven los paralelos macroesquemáticos y los esquemáticos, siendo más abundantes y variados estos últimos), y los mismos soportes, parietal y cerámico.

También, podemos observar que en el soporte mueble de ambos artes hay unas mismas características en cuanto a técnicas decorativas de impresión (cardial y con instrumento), en el modo de acabamiento de los trazos, utilizando el natis en las extremidades de antropomorfos macroesquemáticos, así como de ramiformes y soliformes esquemáticos; y en la representación de los antropomorfos en X y en doble Y.

En cuanto al soporte parietal, también, ambos artes comparten los mismos motivos (Figura 21): los ya referidos antropomorfos en X y en doble Y (Hernández, Ferrer y Català, 2000: 24), las barras y los ángulos. El Abrigo IV del Barranc de Benialí podría ser el modelo de este mundo de los primeros neolíticos: junto a las grandes figuras macroesquemáticas, están las pequeñas figuras de antropomorfos, que sacadas de este contexto físico serían consideradas como esquemáticas (este tipo con el mismo tamaño existe, entre otros abrigos, en el Racó de Gorgori, Barranc de la Mata II y Barranc de l'Infern III: V, e incluso en el panel 2 del abrigo II del Barranc de Benialí), totalmente integradas en la misma escena. Si se consideraran esquemáticas, ya hemos visto que las representaciones antropomorfas en paralelos muebles acreditan una cronología del Neolítico Antiguo para este tipo de motivo. Por lo tanto, no existe contradicción para abogar por la contemporaneidad de ambos artes y por su utilización simultánea y, tampoco, por su adjudicación a una misma entidad social que ocupó el área geográfica del Prebético meridional valenciano. En cuanto al pequeño zoomorfo esquemático, superpuesto al serpentiforme macroesquemático, pertenece evidentemente a un momento posterior - Momento 2 (Torregrosa, 2000)- hecho avalado por su presencia en paralelos muebles de finales del Neolítico Antiguo o del Neolítico Medio. Otro

modelo podría ser el panel 2 del abrigo I de La Sarga: junto a los grandes serpentiformes y a una figura humana macrosquemáticos hay una barra, un motivo en ángulo y los restos de un antropomorfo en doble Y. Si se consideraran esquemáticos, vendrían a corroborar lo apuntado arriba. Existen algunos casos más en los paneles 11 y 13 del abrigo II de La Sarga.

Sobre la base de los paralelos cerámicos de la Cova de l'Or y de la Cova de la Sarsa, cabe plantear la hipótesis de que los dos artes son producto de los primeros neolíticos cardiales que arribaron. No faltan referentes de representaciones antropomorfas similares en Anatolia (en los frescos del Santuario VI-A-66 de Çatal Höyük, en torno al 7000 a.C., aparecen antropomorfos en doble Y formando un motivo cruciforme, muy semejante al representado en una vasija cardinal e impresa de instrumento de la Cova de la Sarsa (Korfman, 1988: fig. 5:4, 21; Hernández, 2000: 146), junto a un ancoriforme) y en la cuenca mediterránea siguiendo el avance de la neolitización. Los motivos antropomorfos de las primeras comunidades agrícolas jalonan la costa oriental y septentrional del Mediterráneo. Entre otros yacimientos reseñamos Kalavassos-Tenta (yacimiento chipriota precerámico del VII milenio), Rendina di Melfi (asentamiento del sur de Italia del VI milenio), y la Grotte des Féés (Leucate en el sur de Francia de la transición del VI al V milenio) (Guilaine, 1994: 374-376 y 427; Martí y Hernández, 1988: 28). Esta presencia reiterada de antropomorfos, especialmente los que levantan los brazos, lleva a J. Guilaine (1994: 374) a plantear que estaría ligada a un influjo ideológico bastante uniforme que habría subtendido la propagación de la primera economía agrícola.

Podríamos considerar que los dos artes se dieron simultáneamente durante un corto período de tiempo, en un territorio muy concreto y con un registro limitado (soliformes, antropomorfos, ramiformes, zigzags, barras y ángulos), desapareciendo posteriormente las grandes figuras macrosquemáticas y quedando el Arte Esquemático que ampliará su territorio y su elenco figurativo. Así, el Arte Esquemático es el que toma parte en todo el proceso de la neolitización de la zona levantina peninsular.

LAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA DIMENSIÓN TEMPORAL

Varios han sido los indicadores utilizados para la adscripción cronocultural del Arte Esquemático, siempre de cronología relativa, a falta de dataciones absolutas. Por una parte, la existencia y proximidad de algunos abrigos con determinados yacimientos arqueológicos, criterio que en ocasiones se ha desestimado o considerado poco fiable ante las sucesivas secuencias de ocupación que pueden presentar algunos de ellos (Utrilla, 1986-1987). Otro argumento, ha sido la superposición de motivos en los mismos paneles rupestres, que nos apuntan siempre hacia una cronología relativa, sin permitir, por el momento, el establecimiento de un balance tem-

poral preciso. Y, como último indicador, la similitud de los motivos rupestres con los esquemáticos documentados sobre soportes muebles, el cual hemos intentado analizar en este estudio.

La principal consideración de todo el registro manejado, en relación con la cronología, es la localización en el mismo espacio geográfico -zona del Grupo 1- de uno de los mayores conjuntos de pintura rupestre esquemática del Levante de la Península Ibérica, donde observamos una alta concentración de yacimientos arqueológicos con cerámica cardial correspondiente a grupos con bases económicas agropecuarias, entre cuyo registro material se ha documentado una alta densidad de soportes muebles con motivos esquemáticos.

Si tenemos presente la ausencia de yacimientos relacionados con el complejo cardial (Bernabeu, 1996) o neolíticos puros (Martí y Hernández, 1988) y paralelos muebles en el resto del área levantina, podemos deducir que, mientras en la zona del denominado Grupo 1 se produjo el desarrollo del Arte Esquemático desde momentos iniciales del Neolítico Antiguo, el resto de grupos debieron iniciarse necesariamente en momentos posteriores. Al mismo tiempo, el Grupo 1 se constituye como uno de los núcleos fundamentales del Arte Esquemático peninsular al estar representada toda la secuencia artística desde el Horizonte antiguo cardial hasta posiblemente la Edad del Bronce. Por ello, propusimos a modo de hipótesis el establecimiento de cuatro Momentos o fases en el desarrollo histórico del Arte Esquemático del Levante peninsular (Torregrosa, 2000). El Momento 1 -o inicial- supondría la aparición del Arte Esquemático en el área geográfica del Prebético meridional valenciano y en el seno del Complejo cardial, siendo exclusivo del Grupo 1. El Momento 2 se iniciaría en el Neolítico Medio o finales del Neolítico Antiguo, supondría la incorporación del Grupo 2 y la continuación del Grupo 1. El Momento 3 se daría, posiblemente, durante el Neolítico Final-Calcolítico para desarrollarse plenamente en el Calcolítico Pleno o NIIb2 de J. Bernabeu (Bernabeu et alii, 1994) y supondría la generalización de los ídolos en buena parte del ámbito del Levante peninsular. Los Grupos 3 y 4 podrían iniciarse en este momento. El Momento 4 se gestaría a partir de la Edad del Bronce con la aparición de manifestaciones puntuales de difícil adscripción y encuadre dentro del Arte Esquemático.

La calidad y magnitud de la información empírica disponible siguen siendo limitadas, por ello la evaluación de las presentes propuestas pasa por la prospección territorial de amplias zonas, revisión de calcos y sistematización de la información disponible. Todo ello nos anima a seguir, a pesar de las dificultades y condiciones con las que se debe abordar cualquier investigación.

Junio, 2001

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, P. (1984): «El arte rupestre Esquemático Ibérico: problemas de cronología preliminares». *Scripta Praehistórica Francisco Jordá Oblata*: 31-61. Salamanca.

ALONSO, A. Y GRIMAL, A. (1999): «El Arte Levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular». *Cronología del Arte rupestre Levantino*. Real Academia de Cultura Valenciana. Sección de Prehistoria y Arqueología. Serie Arqueológica nº. 17. Valencia.

APARICIO, J. (1977b): «Pinturas rupestres esquemáticas en los alrededores de Santo Espíritu (Gilet y Albalat de Segart, Valencia) y la cronología del arte rupestre». *Saguntum* 12: 31-67. Valencia.

- (1979a): «Nuevas pinturas rupestres en la provincia de Valencia». *XV Congreso Nacional de Arqueología*: 399-408. Zaragoza.

APARICIO, J., SAN VALERO, J. Y SANCHO, A. (1979): «Materiales neolíticos de la Cova del Forat del Aire Calent y de la Cova del Llop (Gandía, Valencia)». *Varia I*: 85-122. Valencia.

APARICIO, J., SAN VALERO, J. Y MARTÍNEZ, J.V. (1983): «Actividades arqueológicas (desde 1979 a 1982)». *Varia II*: 201-495. Valencia.

APARICIO, J., MESEGUER, V. Y RUBIO, F. (1982): *El primer arte valenciano II. El arte rupestre Levantino*. Valencia.

APARICIO, J., GURREA, V. Y CLIMENT, S. (1983): *Carta arqueológica de la Safor*. Gandía.

APARICIO, J., BELTRÁN, A. Y BORONAT, J. DE D. (1988): *Nuevas pinturas rupestres en la Comunidad Valenciana*. Valencia.

ASQUERINO, M.D. (1978a): «Cova de la Sarsa (Bocairente, Valencia). Análisis estadístico y tipológico de materiales sin estratigrafía». *Saguntum* 13: 99-224. Valencia.

-(1978b): «Ídolos inéditos del Museo de Alcoy». *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* 23: 155-167. Alicante.

- (1979): «Cova del Moro (Agres, Alicante)». *Varia I*: 123-151. Valencia.

AURA, J.E. Y SEGURA, J.M. (Coord) (2000): *Catàleg. Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó. Alcoi*. Alcoi.

BALLESTER, I. (1945): «Los ídolos oculados valencianos». *Archivo de Prehistoria Levantina*, II: Valencia.

- (1949): «Excavaciones en Cova de la Pastora (Alcoy)». *La Labor del S.I.P. y su museo en los años 1940-1948*. Valencia.

BELTRÁN, A. (1967): «Las pinturas esquemáticas y abstractas del Castillo de Villafamés (Castellón)». *Caesaraugusta* 29-30: 111-120. Zaragoza.

- (1968): *Arte Rupestre Levantino*. Monografías Arqueológicas 4. Zaragoza.

- 1969e: *Las pinturas esquemáticas y abstractas del Castillo de Villafamés, Castellón*. Zaragoza.

- (1974): *Las pinturas rupestres prehistóricas de la Sarga (Alcoy) El Salt (Penáguila) y El Salt (Bocairent)*. Valencia.

BERNABEU, J. (1981): «La Cova del Garrofer (Ontinyent, Valencia)». *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI: 59-94. Valencia.

- (1982): «La evolución del Neolítico en el País Valenciano. Aportaciones al estudio de las culturas neolíticas en el extremo occidental del Mediterráneo». *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* 37: 85-137. Alicante.

- (1984): *El vaso campaniforme en el País Valenciano*. Serie Trabajos Varios del S.I.P. 80. Valencia.

- (1989): *La tradición cultural de las cerámicas impresas en la zona oriental de la Península Ibérica*. Trabajos Varios del S.I.P., 86. Valencia.

- (1995): «Origen y consolidación de las sociedades agrícolas. El País Valenciano entre el Neolítico y la Edad del Bronce». *Jornades d'Arqueologia Valenciana (L'Alfàs del Pi, 1994)*: 37-60.

- (1996): «Indigenismo y migracionismo. Aspectos de la neolitización en la fachada oriental de la Península Ibérica». *Trabajos de Prehistoria*, 53(2): 37-54. Madrid.

BERNABEU, J. (Dir.) et alii (1993): «El III milenio a.C. en el País Valenciano. Los poblados de Jovades (Cocentaina) y Arenal de la Costa (Ontinyent)». *Saguntum* 26: 11-179. Valencia.

BERNABEU, J. Y OROZCO, T. (1997): «El Neolítico Antic a la Martina Alta». *Aguaits*, 13-14: 117-125. Xàbia.

BERNABEU, J., PASCUAL, J.LL., OROZCO, T., BADAL, E., FUMANAL, P. Y GARCÍA, O. (1994): «Niuet (L'Alqueria d'Asnar). Poblado del III milenio a.C.». *Recerques del Museu d'Alcoi* 3: 9-74. Alcoi.

BOLUFER, J. (1989): «Las pinturas esquemáticas de la Balma del Barranc del Palmeral». *XIX Congreso Nacional de Arqueología*: 259-268. Zaragoza.

BORONAT, J.D. (1983): «Cova de les Maravelles (Jalón, Alicante)». *Varia II*: 43-77. Valencia.

BORREGO, M., SALA, F. Y TRELIS, J. (1992): *La Cova de la Barcella (Torremanzanas, Alicante)*. Alicante.

BOSCH, J. (1991-1992): «El Neolítico a la región del curso inferior de l'Ebre», *Acta Arqueológica de Tarragona*, V: 47-58. Tarragona.

- (1993): «Cronología prehistórica al curso inferior de l'Ebre. Primeres datacions absolutes», *Pyrenae*, 24: 53-56. Barcelona.

BOSCH, J. Y ESTRADA, A. (1994): «La Venus de Gavà», *Rubricatum*, 0: 287-291. Gavà.

BREUIL, H. (1933-1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. 4 tomos. Lagny.

CARDITO, L.M. (1998): «Arte Macroesquemático y paralelos mediterráneos: apuntes para su cronología». *Saguntum* 31: 99-108. Valencia.

CARMONA, R., MORENO, A., VERA, J.C., LUNA, D., GAVILÁN, B. Y MOLINA, A. (1999): «La Cueva de los Mármoles (Priego de Córdoba): análisis de resultados de una prospección arqueológica superficial», *Antiquitas*, 10: 5-24. Córdoba.

CARRASCO, J., CARRASCO, E., MEDINA, J. Y TORRECILLAS, J.F. (1985): *El fenómeno rupestre esquemático en la cuenca alta del Guadalquivir. I: Las Sierras Subbéticas*. Maracena.

Carrilero, M. y Suarez, A. (1995): «Excavaciones arqueológicas en Ciavieja (El Ejido, Almería)», *Actas das Jornadas Arqueológicas de Torres Vedras (1987): Origens, estruturas e relações das culturas calcolíticas da Península Ibérica, Trabalhos de Arqueologia*, 7: 199-216. Lisboa.

CASABO, J.A., MARTÍNEZ, E. Y SANPEDRO, J. (1997): «Art rupestre al Montgó». *Aguaites* 13-14: 183-221. Xàbia.

DAMS, L. (1984): *Les peintures rupestres du Levant Espagnol*. París.

DE PEDRO, M.J. (1998): *La Lloma de Betxí (Paterna, Valencia). Un poblado de la Edad del Bronce*. Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de Trabajos varios nº 94. Valencia.

EIROA, J. J. (1995): «Del Calcolítico al Bronce Antiguo». *Prehistoria de la Región de Murcia*: 179-227. Murcia.

ENGUIX, R. (1975): «La Cova de la Mallà Verda (Corbera d'Alzira, Valencia)». *XIII Congreso Nacional de Arqueología (Huelva, 1973)*: 333-340. Zaragoza.

ESTEVE, F. (2000): *Recerques arqueològiques a la Ribera Baixa de l'Ebre. I. Prehistòria*. Ajuntament d'Ampostà.

FINLAYSON, C.; GILES, F.; GUTIÉRREZ, J.M.; SANTIAGO, A.; MATA, A.; ALLUE, E. Y GARCÍA, N. (1999): «Recientes excavaciones en el nivel neolítico de la Cueva de Gorham (Gibraltar, Extremo Sur de Europa)». *Saguntum*, Extra-2. *Actes del Congrés del Neolític a la Península Ibérica*. Universitat de València. 7-9 d'Abril 1999: 213-221. València.

FLETCHER, D. Y ALCACER, J. (1958): «El Castillarejo de los Moros (Andilla-Valencia)». *Archivo de Prehistoria Levantina* VII: 93-110. Valencia.

FUNAMAL, P. (1986): *Sedimentología y clima en el País Valenciano. Las cuevas habitadas en el Cuaternario reciente*. Serie de Trabajos Varios del S.I.P. nº 83. Valencia.

GALIANA, M.F. Y TORREGROSA, P. (1995): «Las pinturas rupestres de la Peña de l'Ermida del Vicari (Altea, Alicante)». *Zephyrus* XLVII: 299-315. Salamanca.

- (1996): «La Peña de l'Ermida del Vicari (Altea, Alicante, Espagne): un nouvel ensemble d'art rupestre postpaléolithique». *Préhistoire Ariégeoise* T. LI: 111-128.

GAVILÁN, B. (1989): «Paralelismo entre la decoración cerámica y el arte esquemático parietal: vasija de la Murcielaguina (Priego de Córdoba)». *XIX Congreso Nacional de Arqueología*: 229-236. Zaragoza.

GAVILÁN, B. Y VERA, J.C. (1993): «Cerámicas con decoración simbólica y cordón interior perforado procedentes de varias cuevas situadas en la subbética cordobesa». *Spal*, 3: 81-108. Sevilla.

GONZÁLEZ PRATS, A. (1976): «El complejo rupestre del riu de Montllor. Los cruciformes de Fores de Dalt-Benassal (Castellón)». *Zephyrus* XXVI-XXVII: 243-256. Salamanca.

- (1979): *Carta arqueológica del Alto Maestrazgo*. Valencia.

GRANDE DEL BRIO, R. Y GONZÁLEZ-TABLAS, J. (1990): «Las pinturas rupestres de Las Colochas (Sierra de Gestalgar, Valencia)». *Archivo de Prehistoria Levantina*, XX: 299-313. Valencia.

GUILAINE, J. (1994): *La mer partagée. La Méditerranée avant l'écriture 7000-2000 avant Jésus-Christ*. París.

GUSI, F. Y OLARIA, C. (1974): «Nuevas pinturas rupestres en Ares del Maestre (Castellón)». *Miscelánea Arqueológica* T. I, XXV Aniversario de los cursos de Ampurias (1947-1971). Barcelona.

- (1995): «Cronologies absolutes en l'arqueologia del País Valencià», *Jornades d'Arqueologia Valenciana* (L'Alfàs del Pi, 1994): 119-148.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918): «Estudios de arte prehistórico. Prospecciones de las pinturas de Morella la Vella. Evolución en las ideas madres de las pinturas rupestres». *C.I.P.P.* 16: 1-25.

- (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*. Evolución del arte rupestre de España. Madrid.

- (1959): *Prehistoria del Solar Hispánico. Orígenes del arte pictórico*. Madrid.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (1988): «El arte rupestre». *Historia del Pueblo Valenciano*: 31-40. Valencia.

- (1995): «Arte rupestre en el País Valenciano. Bases para un debate». *Jornades d'Arqueologia Valenciana*, (L'Alfàs del Pi, 1994): 89-118.

- (2000): «Sobre la religión neolítica. A propósito del arte macroesquemático», *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, 137-155. Alicante.

HERNÁNDEZ, M.S. Y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1983): «Arte esquemático en el País Valenciano. Recientes aportaciones». *Zephyrus* XXXVI: 63-75. Salamanca.

- (1984): «Pinturas rupestres en el Barranc del Bosquet (Moixent, Valencia)». *Lucentum* III: 5-22. Alicante.

HERNÁNDEZ, M.S.; FERRER, P. Y CATALÀ, E. (1986): «Arte rupestre en el Estret de les Aigües (Bellús-Xàtiva, Valencia)». *Lucentum* V: 7-15. Alicante.

- (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.

- (1991): «Tres nuevos yacimientos con pinturas esquemáticas en Alicante». *Alberri* 4: 31-61. Cocentaina.

- (1994): *L'Art Macroesquemàtic. L'albor d'una nova cultura*. Cocentaina.

- (1997): «Cantacuc: un nuevo abrigo con Arte Esquemático en Alicante», *Alberri* 10: 30-53. Cocentaina.

- (1998): *L'Art Llevantí*. Cocentaina.

- (2000): *L'art esquemàtic*. Cocentaina.

HERNÁNDEZ, M.S. Y SEGURA, J.M. (1985): *Pinturas rupestres esquemáticas en las estribaciones de la Serra del Benicadell, Vall d'Albaida (Valencia)*. Trabajos Varios del S.I.P nº 82, Valencia.

JIMÉNEZ DE CISNEROS, D. (1922): «La Peña Escrita de Tárben». *Ibérica* vol. XVI, I nº 428: 319-320.

JORDÁ, F Y ALCÁCER, J. (1951): *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*. Valencia.

JUAN-CABANILLES, J. (1994): «Estructuras de habitación en la Ereta del Pedregal (Navarrés, Valencia). Resultados de las campañas de 1980-1982 y 1990». *Saguntum*, 27: 67-97. Valencia.

KORFMAN, M. (1988): «East-West connections throughout the Mediterranean in the Early Neolithic period». *Berytus*, XXXVI: 9.25.

LAFUENTE, J. (1959): *Museo Arqueológico Provincial de Alicante. Catálogo-Guía*. Alicante.

LEISNER, V. et alii (1961): *Les grottes artificielles de Casal do Pardo (Palmela) et la Culture du Vase Campaniforme*. Serviços Geológicos do Portugal, 8. Lisboa.

LOMBA, J. (1991-92): «La cerámica pintada del Eneolítico en la Región de Murcia». *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 7-8: 35-46. Universidad de Murcia.

LÓPEZ MIRA, J.A., (1994): «Refuerzo en el cierre de las Cova Fosca (Vall d'Ebo, Alicante)». *Recerques del Museu d'Alcoi*, 3: 137-141. Alcoi.

LÓPEZ PAYER, M. Y SORIA, M., (1988): *El arte rupestre en Sierra Morena oriental*. Jaén.

MARCOS, A. (1981): «Sobre el origen neolítico del arte esquemático peninsular». *Corduba Archaeologica* 9: 64-71. Córdoba.

MARTÍ, B. (1983c): «La Muntanya Assolada (Alzira, Valencia)». *Lucentum II*: 43-67. Alicante.

- (1998): «El Neolítico». *Prehistoria de la Península Ibérica*: 121-195. Barcelona.

MARTÍ, B. Y HERNÁNDEZ, M.S. (1988): *El Neolític valencià. Art rupestre i cultura material*. Valencia.

MARTÍ, B. Y 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, t. 10: 215-264. Madrid.

MARTÍ, B., PASCUAL, V., GALLART, M.D., LÓPEZ, P., PÉREZ, M., ACUÑA, J.D. Y ROBLES, F. (1980): *Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante)*. Trabajos Varios del S.I.P. 65. Valencia.

MARTÍ, B., FUMANAL, P., DUPRÉ, M., ACUÑA, J.P. Y ROBLES, R. (1983): «Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante). Memoria de las campañas de excavación 1975-1979». *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 16: 9-55. Madrid.

MARTÍN, D. Y CAMALICH, M.D. (1982): «La cerámica simbólica y su problemática (Aproximación a través de los materiales de la colección de L. Siret)». *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 7: 267-306. Granada.

MARTÍNEZ PERELLÓ, M.I. Y OLIVER FOIX, A. (1995): «El abrigo del Pou de Nosca (Albocácer, Castellón)». *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 16: 39-52. Castelló.

MARTÍNEZ SANJO, J.S. (1989): «Pinturas rupestres esquemáticas en Ayora: El Abrigo Eduardo». *Cullaira* 1: 33-40. Cullera.

MENJIBAR, J.L., GARCÍA, M.J.M. Y GONZÁLEZ-RÍOS, M. (1981): «Nuevos hábitats neolíticos en el sector oriental de Sierra Gorda (Granada)». *Antropología y Paleoeología Humana*, 2: 55-65. Granada.

Mesado, N. (1973): «El Eneolítico de Villafamés». *Penyagolosa* 10. Castellón.

MOLINA EXPÓSITO, A.; MAS, M.; GAVILÁN, B. Y VERA, J.C. (1999): «El arte de las primeras sociedades productoras en Andalucía Central (Sierras Subbéticas cordobesas)». *Saguntum*, Extra-2. Actes del Congrès del Neolític a la Península Ibèrica. Universitat de València. 7-9 d'Abril 1999: 413-419. València.

MOLINA GRANDE, M.A. (1990): «La cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia). La cerámica pintada». *Homenaje a Jerónimo Molina*: 51-72. Murcia.

MONZONÍS, F. Y VIÑAS, R. (1980): «Cinco nuevos abrigos con arte rupestre en la zona de Bicorp (Valencia)». *Altamira Symposium*: 397-410.

NAVARRETE, M.S. (1976): *La cultura de las cuevas con cerámica decorada en Andalucía oriental*. Granada.

NAVARRETE, M.S. Y CAPEL, J. (1977): «La Cueva del Agua del Prado Negro (Iznalloz, Granada)». *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 2: 19-62. Granada.

OLIVER, R. Y ARIAS, J.M. (1991): «Pinturas esquemáticas del abrigo del Espolón del Zapatero (Quesa, Valencia)». *Saguntum*, 24: 137-143. Valencia.

- (1992): «Nuevas aportaciones al arte rupestre postpaleolítico». *Saguntum*, 25: 181-190. Valencia.

PASCUAL BENEYTO, J. Y RIBERA, A. (1999): «Un conjunto de materiales sin contexto del Neolítico Antiguo, procedente de la Cova de la Sarsa». *XXIV C.N.A. (Cartagena, 1997)*, vol. 2: El mundo indígena: p. 53-67.

PASCUAL BENITO, J. LL. (1987-88): «Les coves sepulcrales de l'Alberri (Cocentaina). El poblament de la Vall Mitjana del riu d'Alcoi durant el III mil.lenari BC». *Saguntum*, 21: 109-167. Valencia.

- (1989): «El foso de Marges Alts (Muro, Alacant)». *XIX Congreso Nacional de Arqueología*: 227-237. Zaragoza.

- (1998): *Utilitge óseo, adornos e ídolos neolítics valencians*. Trabajos Varios del S.I.P. nº 95. Valencia.

PASCUAL PÉREZ, V. (1957): «Un nuevo ídolo oculado procedente de la cueva de Bolumini». *Archivo de Prehistoria Levantina*, VI: 7-12. Valencia.

PELLICER, M. (1987): «Informe sobre las excavaciones arqueológicas en la Cueva de Nerja (Málaga). Cámara de la Torca (1987)». *Anuario Arqueológico de Andalucía II*. Actividades sistemáticas. Informes y Memorias: 271-275. Sevilla.

PELLICER, M. Y ACOSTA, P. (1986): «Neolítico y Calcolítico de la Cueva de Nerja», en Jordà Pardo, J. (Ed.): *La Prehistoria de la Cueva de Nerja: 341-450*. Trabajos sobre la Cueva de Nerja 1. Málaga.

PÉREZ BOTÍ, G., (1999): «La Cova de la Sarsa (Bocairent, Valencia). La Colección Ponsell del Museo Arqueológico Municipal de Alcoi». *Recerques del Museu d'Alcoi*, 8: 89-109. Alcoi.

PÉREZ BURGOS, J.M. Y GALIANA, M.F. (1990): «Nova troballa d'art rupestre a la Marina Alta: L'Abric del Seguíll (Alcanalí, Alacant)». *III Congrés d'Estudis de la Marina Alta*: 49-53. Denia.

PORCAR, J.B. (1949): «Algunas pinturas del arte rupestre levantino atribuidas al período Eneolítico». *V Congreso Arqueológico del sudeste y I Congreso Nacional*: 53-57.

RIBERA, A. (1986): «Les pintures rupestres prehistòriques de l'Abric del Gegant (Ontinyent)». *Butlletí d'Informació Municipal* 8: 13-15. Ontinyent.

- (1989a): «La Cova del Capellà i els abrics de les Finestres». *Revista de Festes d'Ontinyent*. Ontinyent.

- (1989b): «L'Abric del Pontet. Pintura rupestre en la capçalera del riu d'Ontinyent». *Alba*, 4: 9-19. Ontinyent.

- (1989c): «Pintures rupestres en la capçalera del riu d'Ontinyent: la Balma de la Fabriqueta». *Estudis i Documents*: 28-33. Ontinyent.

- (1989d): «L'Abric del Gegant y las pinturas rupestres prehistóricas de la capçalera del riu d'Ontinyent (La Vall d'Albaida, Valencia)». *XIX Congreso Nacional de Arqueología*: 195-209. Zaragoza.

- (1995): «Prehistòria i Arqueologia d'Ontinyent». *Història Bàsica d'Ontinyent*: 33-102. Ontinyent.

RIBERA, A.; GALIANA, M.F. Y TORREGROSA, P. (1998): «Els abrics de la Creu, la Monja i la Fos. Tres estacions amb pintures rupestres esquemàtiques en la capçalera del riu d'Ontinyent (València). *Saguntum*, 31: 89-98. Valencia.

RIPOLLÉS, E. (1990): «Nuevos hallazgos de arte rupestre en las estribaciones meridionales de la sierra Calderona». *Saguntum*, 23: 89-108. Valencia.

SALVA, A. (1966): «Material cerámico de la Cueva del Montgó (Jávea) en la provincia de Alicante». *IX Congreso Nacional de Arqueología*: 92-95. Zaragoza.

SARRIÀ, E. (1983): «Las pinturas del barranc dels Cirerals, Ares del Maestre (Castellón de la Plana)». *Zephyrus*, XXXVI: 255-258. Salamanca.

- (1986-87): «Las pinturas esquemáticas de la Galeria de la Partició (Morella la Vella, Castellón)». *Bajo Aragón VII-VIII*: 205-210. Caspe.

SCHÜLE, W. (1980): *Orce und Galera I*. Mainz am Rhein.

SOLER DÍAZ, J. A. (1985): «Los ídolos oculados sobre huesos largos del enterramiento de El Fontanal (Onil, Alicante)». *Lucentum*, IV: 15-35. Alicante.

- (1997): *Cuevas de inhumación múltiple en el País valenciano*. Tesis Doctoral (Inédita). Universidad de Alicante.

SOLER GARCÍA, J.M. (1987): *Excavaciones arqueológicas en el Cabezo Redondo (Villena)*. Alicante.

SORIA, M. Y LÓPEZ, M.G. (1989): *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*. La Carolina.

TARRADELL, M. (1963): *El País Valenciano del Neolítico a la Iberización*. Valencia.

TORREGROSA, P. (2000): *La pintura rupestre esquemática en el Levante de la Península Ibérica*. Tesis Doctoral. (Inédita). Universidad de Alicante.

UTRILLA, P. (1986-87): «Nuevos datos sobre la relación entre el arte rupestre y yacimientos arqueológicos del Valle del Ebro». *Bajo Aragón VII-VIII*: 323-339. Caspe.

VICENS, J.M. (1984): «Eneolítico». *Alcoy, Prehistoria y Arqueología. Cien años de Investigación*: 175-193. Alcoi.

VILLAÇA, R. (1988): *Subsídios para o estudo da Pré-História Recente do Baixo Mondego*. Trabalhos de Arqueologia 05. Lisboa.

VILLAVARDE, V., PEÑA, J.L. Y BERNABEU, J. (1981): «Dos nuevas estaciones de arte rupestre levantino en Millares (Valencia)». *Archivo de Prehistoria Valenciana*, XVI: 307-318. Valencia.

VIÑAS, R., SARRIÀ, E. Y ALONSO, A. (1983): «La Cova de Gargan, Xodos (Castelló de la Plana)». *Zephyrus*, XXXVI: 309-314. Salamanca.

VIÑAS, R., SARRIÀ, E. Y MONZONÍS, F. (1981): «Nuevas manifestaciones de arte rupestre en el Maestrazgo (Castellón de la Plana)». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 6: 97-120. Castellón.

ZILHÃO, J. (1998): «A passagem do Mesolítico ao Neolítico na costa do Alentejo», *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 1-1: 27-44. Lisboa.

- (2001): «The radiocarbon Chronology of the Cardial Culture: critical overview and implications for the Neolithisation of west Mediterranean Europe», *Proceedings of the Society for American Archaeology* (New Orleans, 2001).

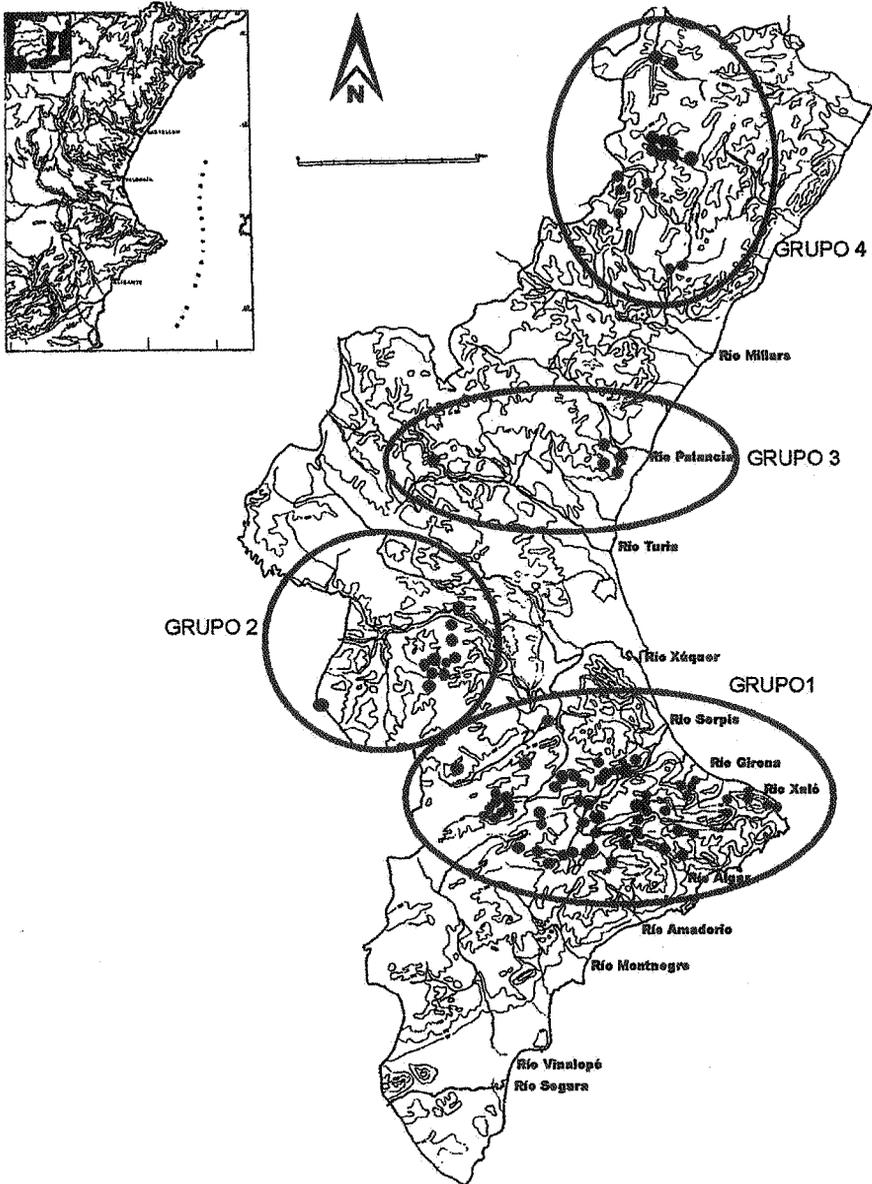


Figura 1: Distribución general de yacimientos en el Levante peninsular, indicando cada una de las agrupaciones de Arte rupestre Esquemático distinguidas. Grupo 1: yacimientos del Prebético meridional valenciano; Grupo 2: yacimientos del curso medio del Xúquer; Grupo 3: yacimientos del curso medio del Túria y del curso medio del Palancia; Grupo 4: yacimientos de la Rambla de la Viuda y Els Ports.

GRUPOS	YACIMIENTOS	BIBLIOGRAFIA
GRUPO 1		
Rio Serpis	Barranc de les Coves (Alcoi)	Hernández <i>et alii</i> , 2000: 130-135
	La Sarga (Alcoi)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 23-42
	Barranc del Salt (Penàguila)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 43-52
	Port de Penàguila	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 53-60
	Barranc de Fraïnos (Alcoleja)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 65-67
	Morro Carrascal (Alcoleja)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 68-69
	Coves Roges (Benimassot)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 77-79
	Abric de l'Esmoladora (Benimassot)	Hernández <i>et alii</i> , 2000: 89-90
	Abric del Barranc de les Salemes (Fageca)	Hernández <i>et alii</i> , 1991: 31-61
	Abric de la Paella (Cocentaina)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 81
	Abric de l'Alberri (Cocentaina)	Hernández <i>et alii</i> , 2000: 91
	Abric de la Penya Banyà (Cocentaina)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 82
	Abric dels Garrofers (Planes)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 93-94
	Abric de la Gleda (Planes)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 91
	Abric de Cantacuc (Planes)	Hernández <i>et alii</i> , 1997
	Penya de Benicadell (Beniarrrés)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 74-76
	Cova Llarga (L'Orxa)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 89-90
La Marina	Barranc d'en Grau (La Vall de Gallinera)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 184
	Racó del Pou (La Vall de Gallinera)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 192-194
	Barranc de la Cova Jeroni (La Vall de Gallinera)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 178-180; 2000: 204
	Barranc de Benialí (La Vall de Gallinera)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 166-177
	Barranc de la Magrana (La Vall de Gallinera)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 182-183
	Cova Negra (La Vall de Gallinera)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 181
	Benirrama (La Vall de Gallinera)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 186-191
	Abric de les Torrudanes (La Vall d'Ebo)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 149-155
	Barranc de l'Infern (La Vall de Laguart)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 195-219
	Racó de la Cova dels Llidoners (La Vall de Laguart)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 220
	Barranc de la Palla (Tormos)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 221-224
	Barranc de la Fita (Famorca)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 85-88
	Barranc dels Pouets (Famorca)	Hernández <i>et alii</i> , 2000: 103-104
	Barranc de Famorca (Famorca-Castell de Castells)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 105-112
	Barranc de Bil.la (Castell de Castells)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 103-104
	Coves Roges (Tollos)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 96-98
	Racó de Gorgori (Castell de Castells)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 142-146
	Cova Alta (Castell de Castells)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 115-122
	Abric del Seguíli (Alcanalí)	Pérez y Galiana, 1990: 49-53
	Cova del Mansano (Xaló)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 226-230; Aparicio, 1988: 13-37
	Balma del Barranc del Palmeral (Teulada)	Bolufer, 1989: 259-268
	Cova del Barranc del Migdia (Xàbia)	Casabó <i>et alii</i> , 1997: 183-221
	Coves Santes de Dalt (Xàbia)	Casabó <i>et alii</i> , 1997: 183-221
	Coves Santes de Baix (Xàbia)	Casabó <i>et alii</i> , 1997: 183-221
	Pinos (Benissa)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 235-237; Aparicio <i>et alii</i> , 1988: 39-46; Ronda, 1990: 22-26
	Port de Confrides Confrides)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 245-249)
	Barranc de Covatelles (Confrides)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 241
	Barranc del Sord (Confrides)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 239-240
	Penya Roc (Benimantell)	Hernández <i>et alii</i> , 1991: 51-53
	Barranc de Bolulla (Bolulla)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 238
	Penya Escrita (Tàrbena)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 251-254; Jiménez de Cisneros, 1922: 319-320
	Penya de l'Ermida del Vicari (Altea)	Galiana y Torregrosa, 1995, 1996
	Abric del Barranc de l'Arc (Benimantell)	Hernández <i>et alii</i> , 1991: 42-50
La Vall d'Albaida	Abric de Salem (Salem)	Hernández y Segura, 1985: 35-43
	Coveta del Mig (Beniatjar)	Hernández y Segura, 1985: 31-33
	Barranc de Carbonera (Beniatjar)	Hernández y Segura, 1985: 7-30; Breuili, 1935: 88-89
	Barranc de la Mata (Otós)	Torregrosa, Galiana y Ribera, inédito
	Cova Gran de la Petxina (Bellús)	Hernández <i>et alii</i> , 1986: 7-15
	Abric del Calvari (Bocairent)	Beltrán, 1974: 37-43
	Cova del Capellà (Alfafara)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 71-73; Ribera, 1989a
	Abrics de les Finestres (Alfafara)	Hernández <i>et alii</i> , 1988: 71-73; Ribera, 1989a
	Abric del Pontet (Ontinyent)	Ribera, 1989b: 9-19
	Balma de la Fabriqueta (Ontinyent)	Ribera, 1989c: 28-33
	Abric de la Creu (Ontinyent)	Ribera, Galiana y Torregrosa, 1998

GRUPO 1	Continuación	
	Abric del Gegant (Ontinyent)	Ribera, 1986: 13-15; 1989d: 195-209
	Abric de la Monja (Ontinyent)	Ribera, Galiana y Torregrosa, 1998
	Abric de la Fos (Ontinyent)	Ribera, Galiana y Torregrosa, 1998
La Vall del Canyoles	Abrics del Barranc del Bosquet (Moixent)	Hernández y C.E.C., 1984: 5-22; Aparicio <i>et alii</i> , 1988: 55-72
GRUPO 2		
Cuenca media del río Xúquer	Cueva de la Araña (Bicorp).	Hernández Pacheco, 1924
	Abrigo de los Gineses (Bicorp)	Aparicio, 1979a: 402; Aparicio <i>et alii</i> , 1982: 48; Dams; 1984: 141; Monzonis y Viñas, 1980: 406
	Abrigo del Charco de la Madera (Bicorp).	Aparicio, 1979a: 402; Aparicio <i>et alii</i> , 1982: 48; Dams; 1984: 141; Monzonis y Viñas, 1980: 406
	Abrigo de la Balsa de Calicanto (Bicorp)	Aparicio, 1979a: 402; Aparicio <i>et alii</i> , 1982: 48; Dams; 1984: 141; Monzonis y Viñas, 1980: 406
	Abrigo del Zuro (Bicorp)	Aparicio <i>et alii</i> , 1982: 49; Monzonis y Viñas, 1980: 398-400
	Abrigo de la Era del Bolo (Bicorp).	Aparicio <i>et alii</i> , 1982: 49; Monzonis y Viñas, 1980: 398-400
	Abrigo del Espolón del Zapatero (Quesa)	Oliver y Arias, 1991
	Cueva del Cerro (Millares)	Villaverde <i>et alii</i> , 1981
	Abric de Roser (Millares)	Oliver y Arias, 1992
	Cinto de la Ventana (Dos Aguas)	Jordá y Alcácer, 1951: 27-32
	Abrigo Eduardo (Ayora)	Martínez Sanso, 1989: 33-40
GRUPO 3		
Cuenca media del río Turia	Las Colochas (Gestalgar).	Grande del Brío y González-Tablas, 1990: 299-316
Bajo Palancia	Peñón del Santo Espíritu (Gilet)	Aparicio, 1977b: 31-67
	Covacha del Agua Amarga (Albalat dels Tarongers)	Aparicio, 1977b: 31-67
	Covacha del Barranco del Diablo (Sagunto)	Ripollés, 1990: 89-108
	Covachas Picayo (Sagunto)	Ripollés, 1990: 89-108
GRUPO 4		
Rambla de la Viuda	Molí D'Ares (Ares del Maestre)	Viñas <i>et alii</i> , 1981
	Peña de Villaroches (Ares del Maestre)	Gusi y Olaria, 1974
	Barranc de Cirerals (Ares del Maestre)	Sarriá, 1983
	Racó Molero (Ares del Maestre)	Viñas <i>et alii</i> , 1981; Beltrán, 1968: 184
	Mas del Cingle (Ares del Maestre)	Porcar, 1949; Viñas <i>et alii</i> , 1981
	Abric del Pou de Nosca (Albocàsser)	Martínez y Oliver, 1995
	Cova d'en Rampau (Culla)	González Prats, 1979
	Covassa (Culla)	González Prats, 1979
	Fores de Dalt (Benassal)	González Prats, 1976
	Roca del Senallo (Benassal)	González Prats, 1979
	Cova de Gargan (Xodos)	Viñas <i>et alii</i> , 1983
	Castell de Vilafamés (Vilafamés)	Beltrán, 1967; 1969: 59-71
	Roques de Mallassén (Vilafamés)	Mesado, 1973
Els Ports	Covacha del Barranquet (Morella la Vella)	Hernández Pacheco, 1918
	Galería de la Partició (Morella la Vella)	Sarriá, 1986-87

Figura 2: Agrupaciones de yacimientos con Arte rupestre Esquemático.

YACIMIENTO	MUNICIPIO	Ocupación	Motivo	SOPORTE	TÉCNICA	CONTEXTO	CRONOLOGÍA	BIBLIOGRAFÍA
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	soliforme	cuero	cardial	Sector H5	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 27.1
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	soliforme	cuello	cardial	Sec. H4-c. 6	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 27.2 Lam. XVb
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	soliforme	borde	cardial	Sec. H5-c. 5-6	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 27.3 Lam. XVIr
Cova de la Sarsa	Bocairent	Habitat/enterra	soliforme	base plana	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Pérez Bofill 1989 fig. 16
Cova de la Sarsa	Bocairent	Habitat/enterra	soliforme	cuero	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Pérez Bofill 1989 fig. 16
Cova de la Sarsa	Bocairent	Habitat/enterra	soliforme	base plana	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Pérez Bofill 1989 fig. 16
Cova Fosca	Vall d'Ebo	Habitat	soliforme	base	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	López Mira 1984 fig. 2-2
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	soliforme	cuero	impresa instrum.	Sec. H4-c. 6	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 28.1
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	soliforme	cuero	impresa instrum.	Sec. H5-c. 5	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 28.2
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	soliforme	cuero	impresa instrum.	Sec. H4-c. 6	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 28.3
Cova de la Sarsa	Bocairent	Habitat/enterra	soliforme	cuello	impresa instrum.	Grifa F	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 28.4 Lam. XVIc
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	soliforme	cuero	impresa instrum.	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 28.1 Lam. XVIa
Cova del Font de l'Aire	Ròtova	Habitat	soliforme	cuello	incisa	Sec. J5-c.12	Neo Antiquo/Niab	Marti et alii 1990 fig. 49.7
Cova del Montó	Xàbia	Habitat/enterra	soliforme	asa	incisa	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Aparicio et alii 1979 fig. 13F
Cova del Canill	Xàbia	Habitat/enterra	soliforme	cuero	incisa	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Salva 1976 Lam. II 9; Bernabeu 1982 fig. 8.1
Muntanya Associada	Alpavira	Enterramiento	soliforme	cuero	esgrafiada	Sec. H2-c. 6	Neo Antiquo/Niab	Bernabeu 1982 fig. 6.2
Almuixich	Ondiva	Habitat	soliforme	vaso esférico	incisa	sin referencia	Bronce Antiquo/Br	Pascual Benito 1988 fig. 22.11
Caçallareio de los Moros	Alcira	Habitat	soliforme	borde	incisa	consecución	Bronce	Aparicio et alii 1983 fig. 78
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	soliforme	cuero	incisa	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Fletcher v Alkófer 1988 Lam. X-1
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	antropomorfo	vaso ovoidal	cardial	Sec. H2-c. 6	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 11
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	antropomorfo	cuero	cardial	Grifa F. c. 3	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 13-14
Cova de la Sarsa	Bocairent	Habitat/enterra	antropomorfo	cuero	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 18.1 v.2
Cova de la Sarsa	Bocairent	Habitat/enterra	antropomorfo	base	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Ribera 1985: 45
Cova de la Sarsa	Bocairent	Habitat/enterra	antropomorfo	cuero	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Asquerino 1976: fig. 30
Cova de la Sarsa	Bocairent	Habitat/enterra	antropomorfo	vaso ovoidal	cardial/imp. inst.	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 12.2
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	antropomorfo	cuero	impresa instrum.	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Martí v Hernández 1988 fig. 15
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	antropomorfo	cuero	impresa instrum.	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Martí v Hernández 1988 fig. 15
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	antropomorfo	cuero	impresa instrum.	Sec. H3	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 19.1 Lam. XVIa
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	antropomorfo	cuero	impresa instrum.	Sec. H3	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 19.2 Lam. XVIa
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	antropomorfo	cuero	impresa instrum.	Grifa N.1, Grifada F	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 19.3
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	antropomorfo	cuero	impresa instrum.	Sec. H5-c. 4	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 20.1
Abric de la Falquera	Alcira	Habitat	antropomorfo	borde-asa	impresa instrum.	Sec. H2 H4-c. 5 v.6	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 20.2
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	ramiforme	borde	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 20.3
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	ramiforme	cuero-asa	cardial	Sec. H5-c. 6	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 21.1 Lam. XVIc
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	ramiforme	cuero	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 22 v.23
Cova de la Sarsa	Bocairent	Habitat/enterra	ramiforme	vaso esférico	cardial	Grifa F	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 24.1
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	ramiforme	base-cuero	cardial	Sec. H5	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 25
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	ramiforme	cuero	cardial	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 24.4
Cova del Montó	Xàbia	Habitat/enterra	ramiforme	cuero	impresa instrum.	Sec. H2-c. 5	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 24.3
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	ramiforme	borde	incisa	esgrafiada	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 24.3
Castellareio de los Moros	Xàbia	Habitat/enterra	ramiforme	cuero	incisa	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Salva 1976 Lam. II 2; Bernabeu 1982 fig. 10.1
Cova de l'Or	Beniarriés	Habitat	ramiforme	cuero	incisa	Hab. III-Niueg II	Neo Final/Niab	Casabó et alii 1997 fig. 19
Abric de la Falquera	Alcira	Habitat	zoomorfo	cuero	incisa	sin referencia	Bronce	Fletcher v Alkófer 1988 Lam. VI 2
Cova de los Canchres	Monra	Habitat	zoomorfo	fraps cuero	incisa	Sec. F-c. 10	Bronce Antiquo/Br	De Castro 1988: 162 Fig. 103.75
Cova del Montó	Xàbia	Habitat/enterra	zozaco	4.trao. cuero	entada	H-19	Neo Antiquo/Niab	Marti v Hernández 1988 fig. 24.5
Cova de les Muravelles	Xàbia	Habitat/enterra	zozaco	vaso esférico	entada	sin referencia	Neo Antiquo/Niab	Bernabeu 1982 fig. 12
							Neo Final/Niab	Bronze 1983 fig. 11

Figura 3: Catálogo de paralelos figurativos sobre soporte cerámico.

YACIMIENTO	MUNICIPIO	OCCUPACIÓN	MOTIVO	SOPORTE	TÉCNICA	CONTEXTO	CRONOLOGIA	BIBLIOGRAFIA
Cova de la Pastora	Alcoi	Enterramiento	oculado	óseo/25 ídolos	grabado y pintado	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Ballester, 1945, Lam. I,II,III, IV.
Cova de Bolumini	Alfàfara	Enterramiento	oculado	óseo/ 3 ídolos	grabado y pintado	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Asqueri no, 1978, fig.3 y 4; Pascual, 1957, Lam. I
El Fontanal	Onil	Enterramiento	oculado	óseo/14 ídolos	grabado y pintado	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Soler, 1985, fig. 1-5
Cova de l'Gerrofer	Oniyent	Enterramiento	oculado	óseo/ 2 ídolos	grabado y pintado	Sec. K y F	Calcolítico/Nl/b	Bernabeu, 1981, fig. 9 y 15
Cova Melià Verda	Corbera d'Alptra	Enterramiento	oculado	óseo/1 ídolo	grabado y pintado	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Enguix, 1975, Lam. II.5
Ereta del Pedregal	Navarés	Hàbitat	oculado	óseo/4 ídolos	grabado y pintado	N-III/IV	Calcolítico/Nl/b	Ballester, 1949, Lam. XXI; Tarradell, 1963: 200
Nluret	Aqueria d'Asnar	Hàbitat	oculado	óseo/3 ídolos	grabado y pintado	B3C7E/II/16 C4E/163	Calcolítico/Nl/b	Bernabeu et alii, 1994, fig. 54, 1, 3 y 2
Cova de la Pastora	Alcoi	Enterramiento	btriangular	óseo/19 ídolos	recortado y pulido	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Tarradell, 1963, 97; Soler Diaz, 1997, fig. 159-164
Cova d'en Fardo	Pianes	Enterramiento	btriangular	óseo/4 ídolos	recortado y pulido	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Vicens, 1984, 181; Soler, 1997, fig. 83
Cova de i Moro	Agres	Enterramiento	btriangular	óseo/1 ídolo	recortado y pulido	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Asqueri no, 1979, fig. 9; M1
Cova de la Barcel·la	Torremanzanas	Enterramiento	btriangular	óseo/10 ídolos	recortado y pulido	4 Necròp. inf. y 5 sup.	Calcolítico/Nl/b	Borrego et alii, 1992: 143-145
Jovades	Cocentaina	Hàbitat	btriangular	óseo/ 3 ídolos	recortado y pulido	Silo 169, 163 y 182-II	Calcolítico/Nl/b	Bernabeu et alii, 1993, fig. 6.13, 1-3
Nluret	Aqueria d'Asnar	Hàbitat	btriangular	óseo/1 ídolo	recortado y pulido	Silo 3	Calcolítico/Nl/b	Bernabeu et alii, 1994, fig.5.4.4
C. Solana d'Almuixich	Oliva	Enterramiento	btriangular	óseo/1 ídolo	recortado y pulido	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Aparicio et alii, 1979: 227-228
Cova Bolla	Real de Gandia	Enterramiento	btriangular	óseo/2 ídolos	recortado y pulido	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Aparicio et alii, 1983, fig. 63
Cova de les Maravelles	Gandia	Enterramiento	btriangular	óseo/1 ídolo	recortado y pulido	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Bernabeu, 1984, fig. 8.
Ramb·la Castellar	Lliria	Hàbitat	btriangular	óseo/2 ídolos	recortado y pulido	sin referencia	Calcolítico/Nl/b	Pascual Benito, 1998, fig. III, 195-3, 6
Cova de la Barcel·la	Torremanzanas	Enterramiento	anconforme	óseo 1 ídolo	recortado y pulido	Necròpolis inferior	Calcolítico/Nl/b	Borrego et alii, 1992: 145

Figura 4: Catálogo de paralelos figurativos sobre soporte óseo y asta.



Figura 5: Soliformes. Paralelos figurativos sobre soporte cerámico.

H	Sector 0	Sector 1	Sector 2	Sector 3	Sector 4	Sector 5
Capa 2			 Impresa			
Capa 3						 Cardial  y c. 4. Cardial  y c. 4. Cardial
Capa 4			 Cardial			 y c. 3. Cardial  y c. 3. Cardial  Impresa
Capa 5	 y c. 6, H-2 c. 5-6, H-4 c. 6 Impresa	 y H-0 c. 5-6, H-2 c. 6, H-4 c. 6 Impresa	 y H-4 c. 6 Impresa	 Cardial	 Impresa  Impresa  y c. 6. Cardial	
Capa 6	 y c. 5, H-2 c. 5-6, H-4 c. 6 Impresa	 y H-0 c. 5-6, H-2 c. 5, H-4 c. 6 Impresa  Cardial	 y H-0 c. 5-6, H-2 c. 5-6 Impresa  y H-3 c. 5 Impresa	 Cardial  Impresa- incisa  Impresa	 y c. 5. Cardial  Cardial  Cardial  Impresa	

Figura 6: Situación estratigráfica de los paralelos figurativos sobre soporte cerámico de Cova de l'Or. Reconstrucción hipotética. En cursiva los paralelos atribuidos al *Arte Macroesquemático*; en letra normal los atribuidos al Arte Esquemático; en negrita los atribuidos indistintamente a **ambos artes**. Datos de M. Martí y M.S. Hernández (1988).

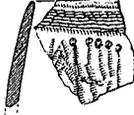
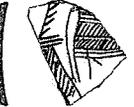
Bernabeu 1989	Nivel *	L'Or J	L'Or K	L'Or Estrat C	L'Or Estrat D	L'Or Hogar
Neolítico IA1 6.720±380 B.P. 6.630±290 B.P.	VI	Estrato V J4 c. 18-12 J5 c. 28-15	K35. c. 29-25 K34. c. 24-21  <i>Cardial</i> K35 c. 25		D1(part) D2	H5
Neolítico IA2 5.980±280 B.P.	V	Estrato IV J4 c. 11-6 J5 c. 14-7  J5 c. 12 Impresa-incisa	K34. c. 20-17 K35. c. 24-18  K35 c. 23-24 <i>Cardial</i>  K34 c. 18 Impresa no cardial		D1 (parte)	
Neolítico IB1	IV		K35. c. 17-12 K34. c. 16-14	C2 (part)	D1 (parte)	H4
	III		K35. c. 13-10 K34. c. 13-10	C2 (part)		
	II-I		K35. c. 9-4 K34. c. 10-3			H3-H1

Figura 7: Situación estratigráfica de los paralelos figurativos sobre soporte cerámico en la correlación de los sectores J y K de la Cova de l'Or. * Secuencia arqueológica.

Datos de J. Bernabeu (1989, 55-63, 113) y B. Martí *et alii* (1983, p. 16-17). En cursiva los paralelos atribuidos al Arte Macrosquemático; en letra normal los atribuidos al *Arte Esquemático*; en negrita el atribuido al Arte Levantino. Datos de B. Martí y M.S. Hernández (1988).

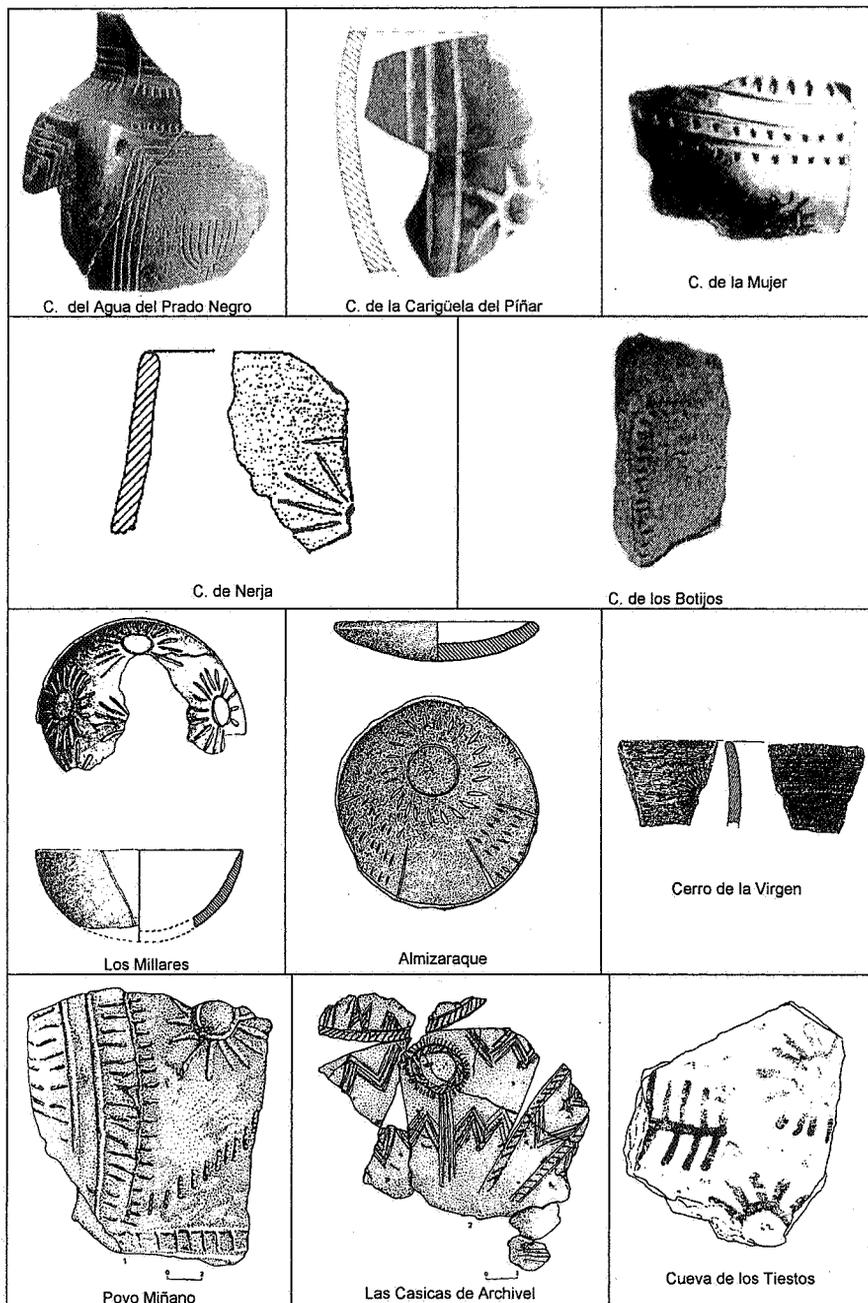


Figura 8: Soliformes. Paralelos peninsulares sobre soporte cerámico.

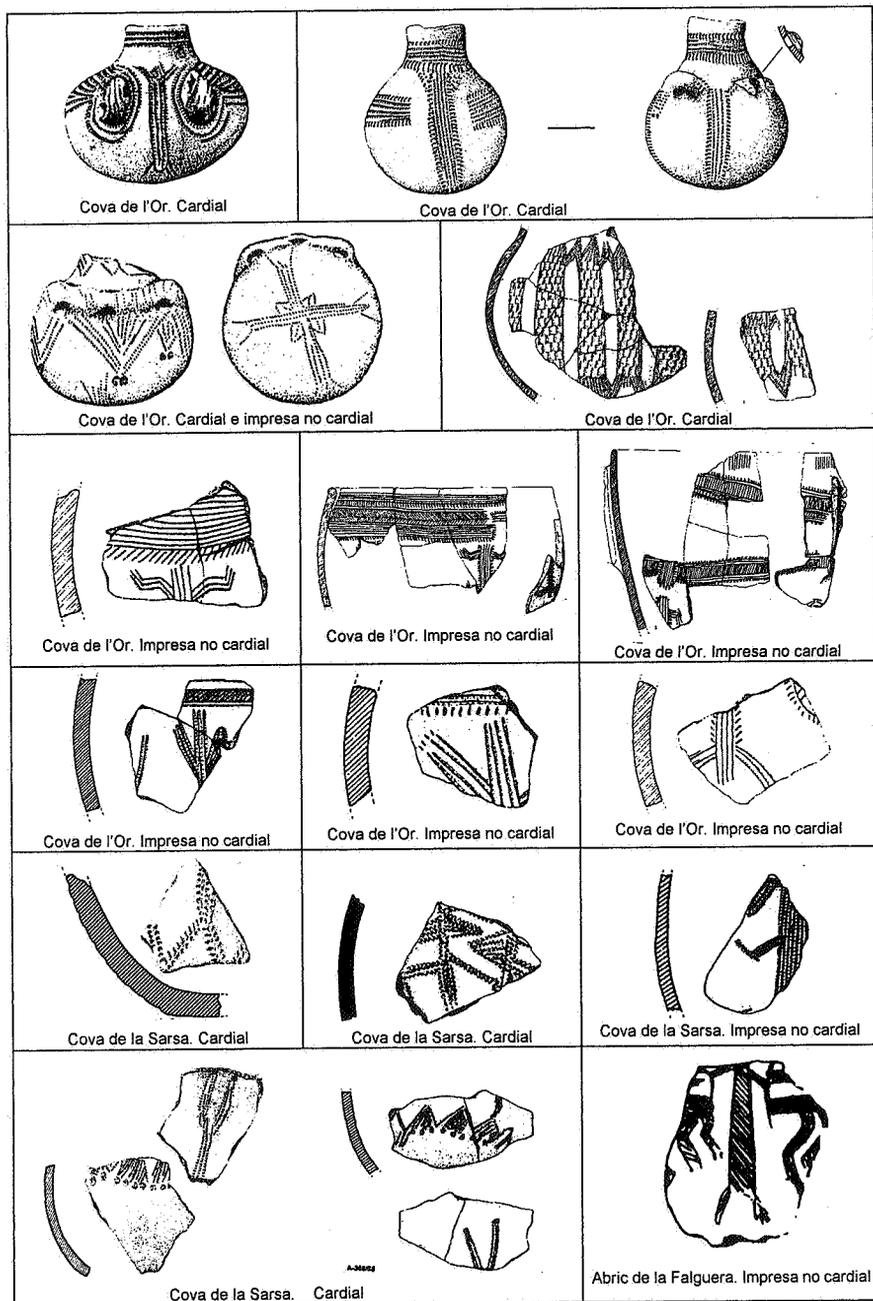


Figura 9: Antropomorfos. Paralelos figurativos sobre soporte cerámico.

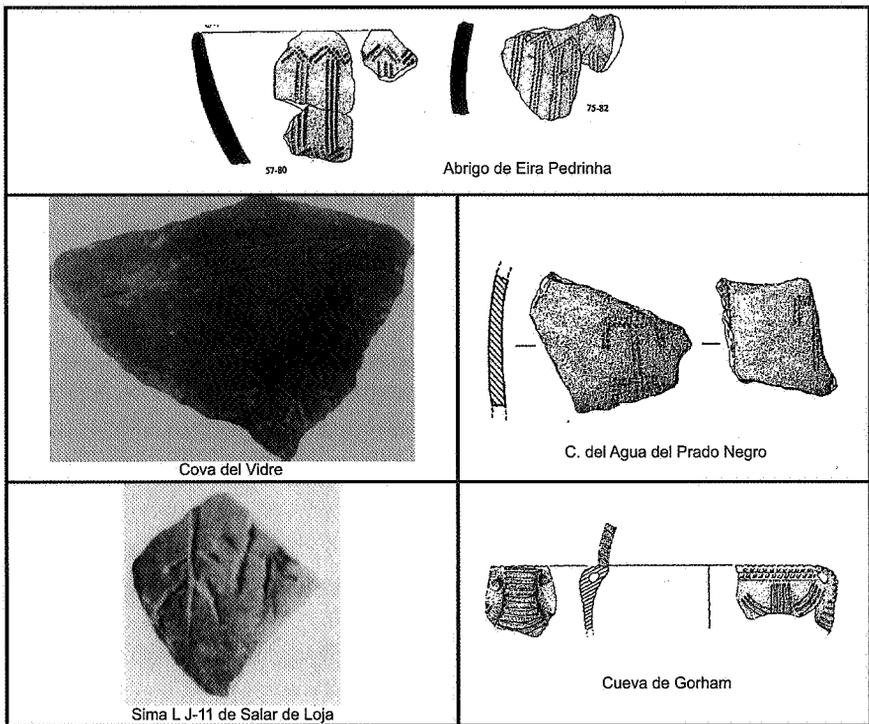


Figura 10: Antropiformos. Paralelos peninsulares sobre soporte cerámico.

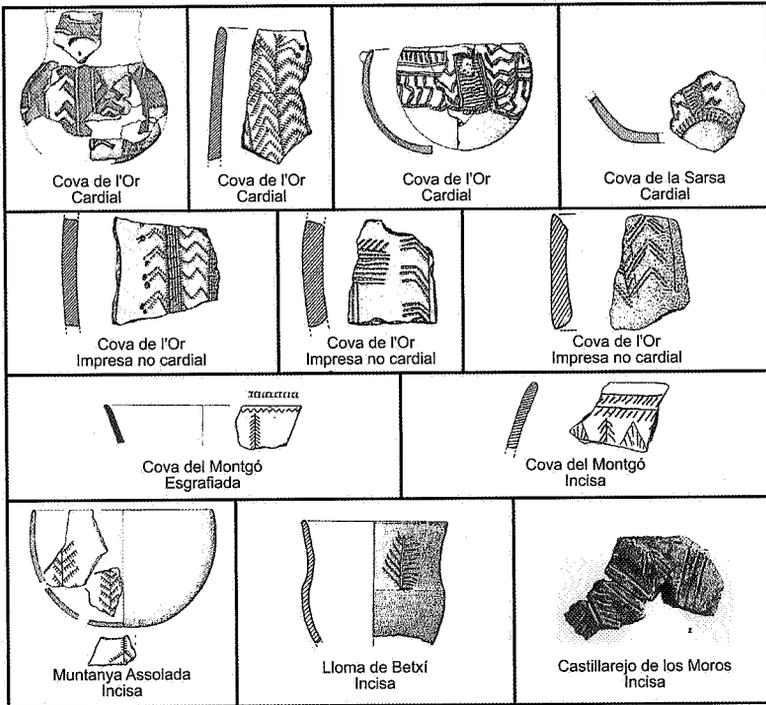


Figura 11: Ramiformes. Paralelos figurativos sobre soporte cerámico.

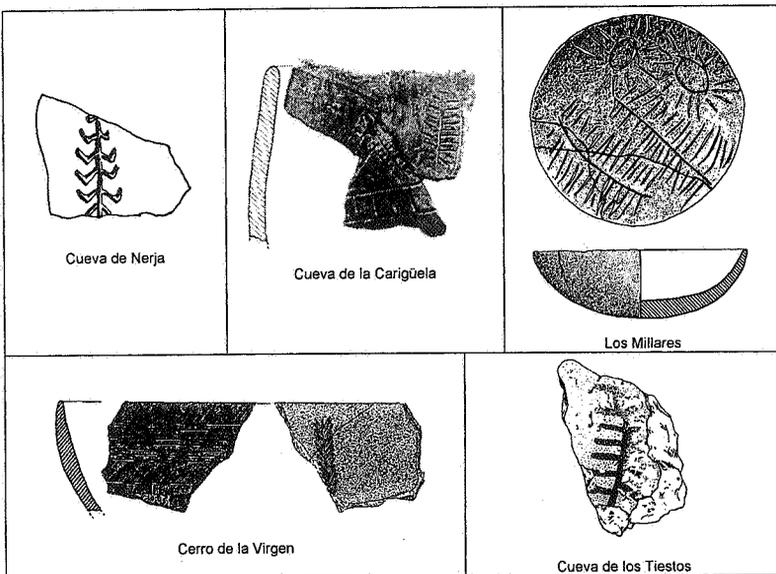


Figura 12: Ramiformes. Paralelos peninsulares sobre soporte cerámico.

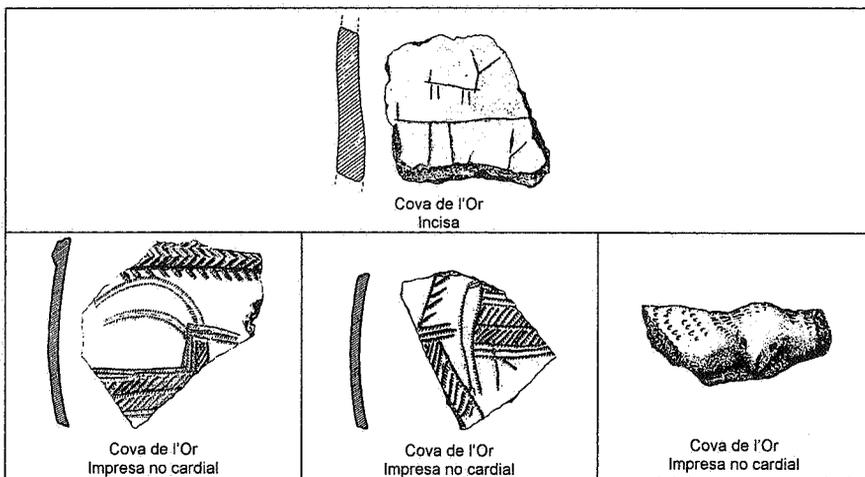


Figura 13: Zoomorfos. Paralelos figurativos sobre soporte cerámico.

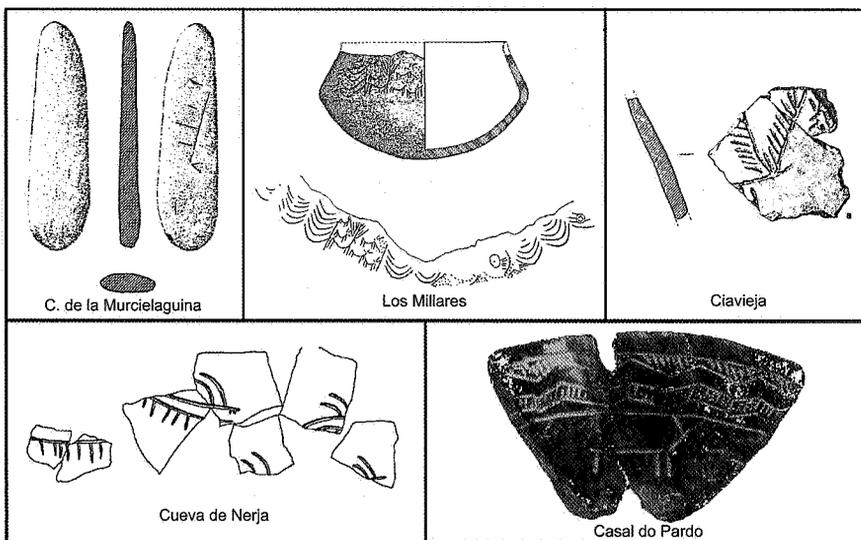


Figura 14: Zoomorfos. Paralelos peninsulares sobre soporte cerámico y lítico.

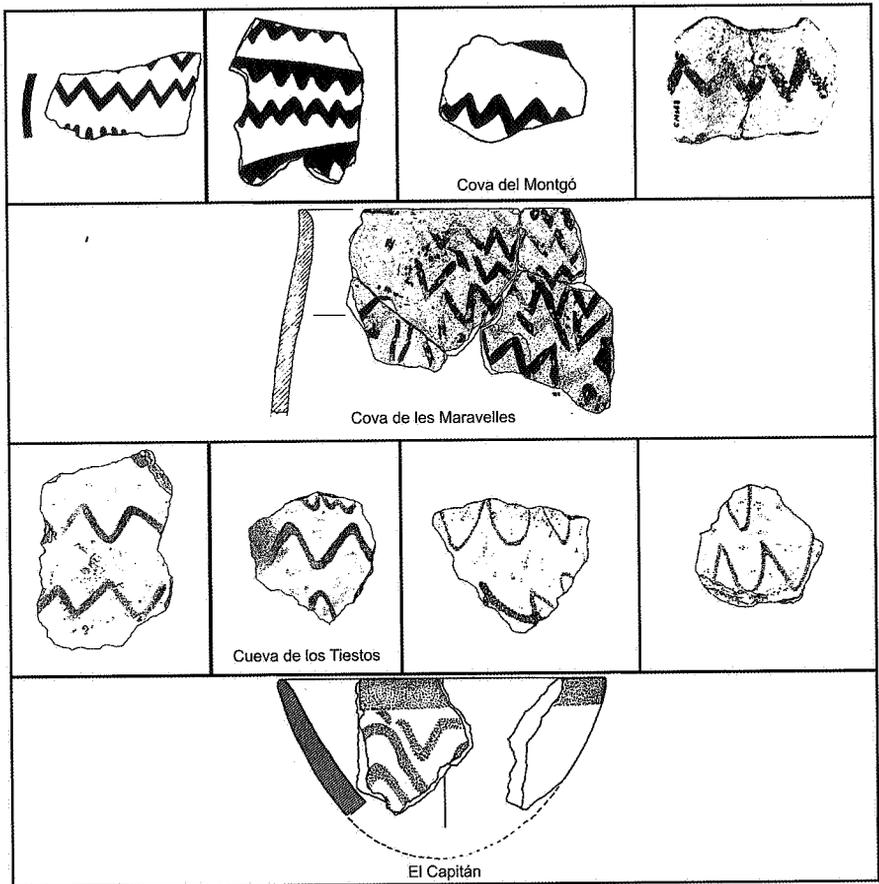


Figura 15: Ramiformes. Paralelos sobre soporte cerámico.

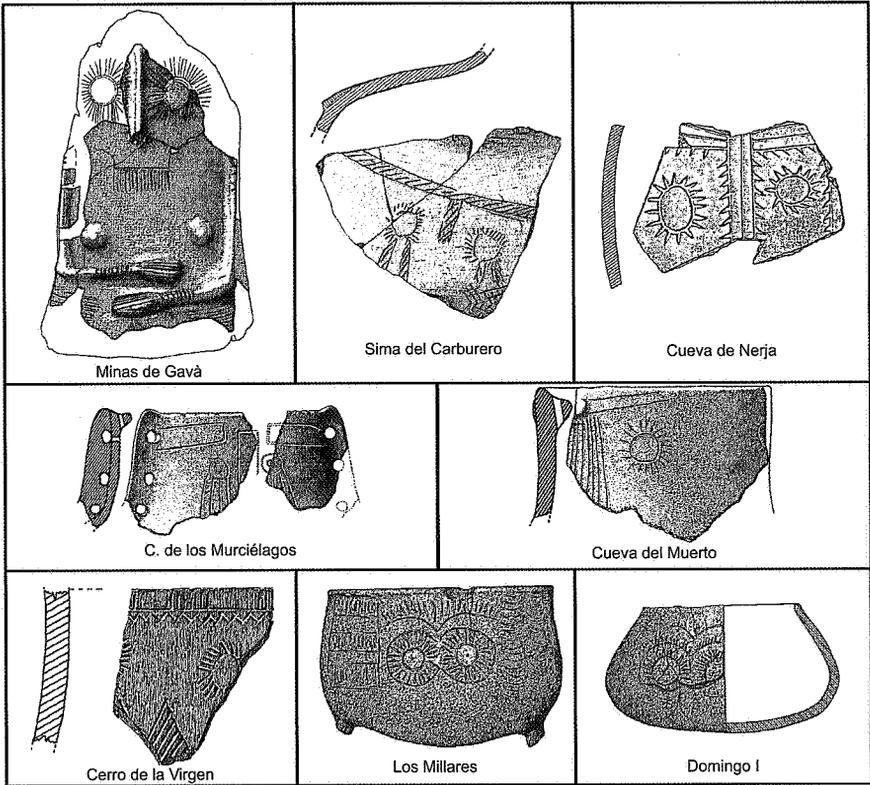


Figura 16: Idolos oculados.
Paralelos peninsulares sobre soporte cerámico.

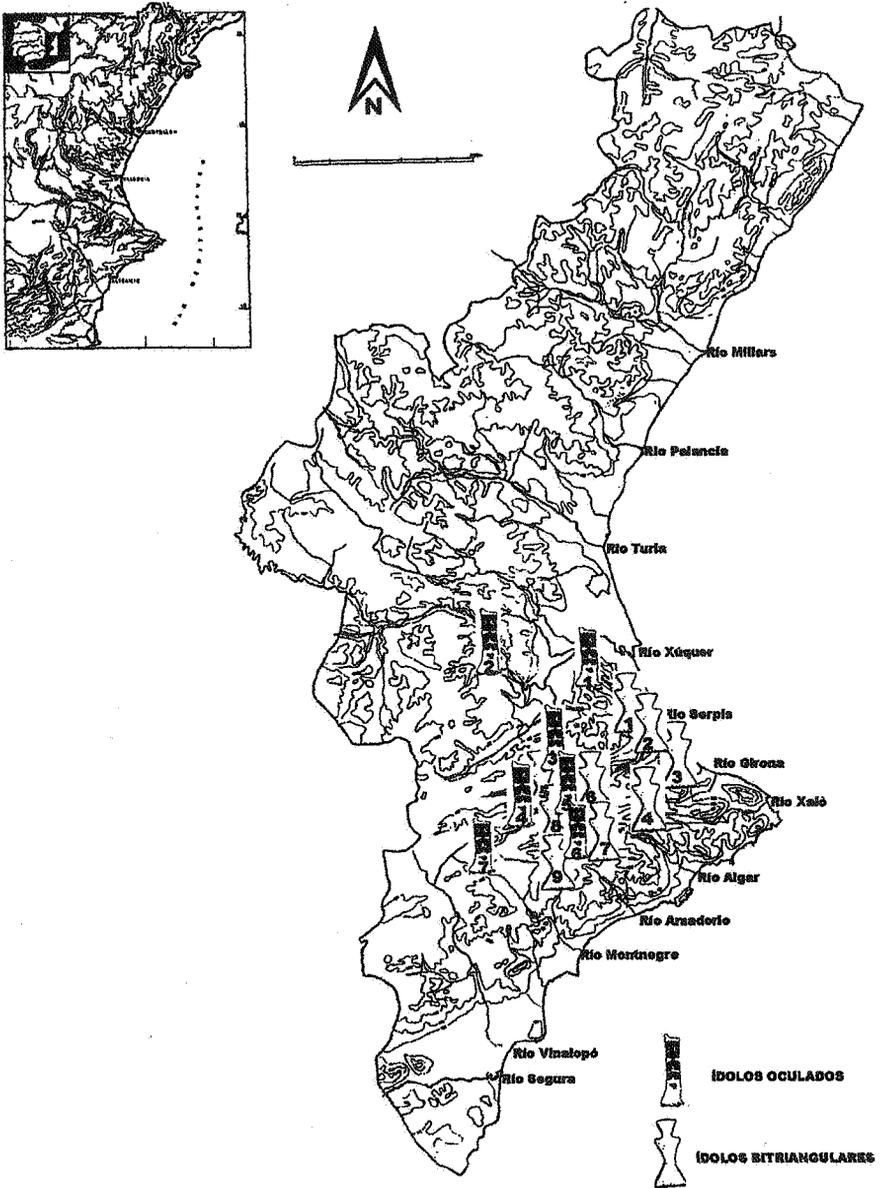


Figura 17: Distribución de yacimientos arqueológicos con ídolos.

Oculados: 1. Cova de la Mallà Verda; 2. Ereta del Pedregal; 3. Cova del Garrofer; 4. Cova de Bolumini; 5. Niuet; 6. Cova de la Pastora; 7. El Fontanal. Bitriangulares: 1. Cova de les Maravelles; 2. Cova Bolta; 3. Covacha de la Solana de l'Almuixich; 4. Cova d'en Pardo; 5. Cova del Moro; 6. Niuet; 7. Jovades; 8. Cova de la Pastora; 9. Cova de la Barcel·la.

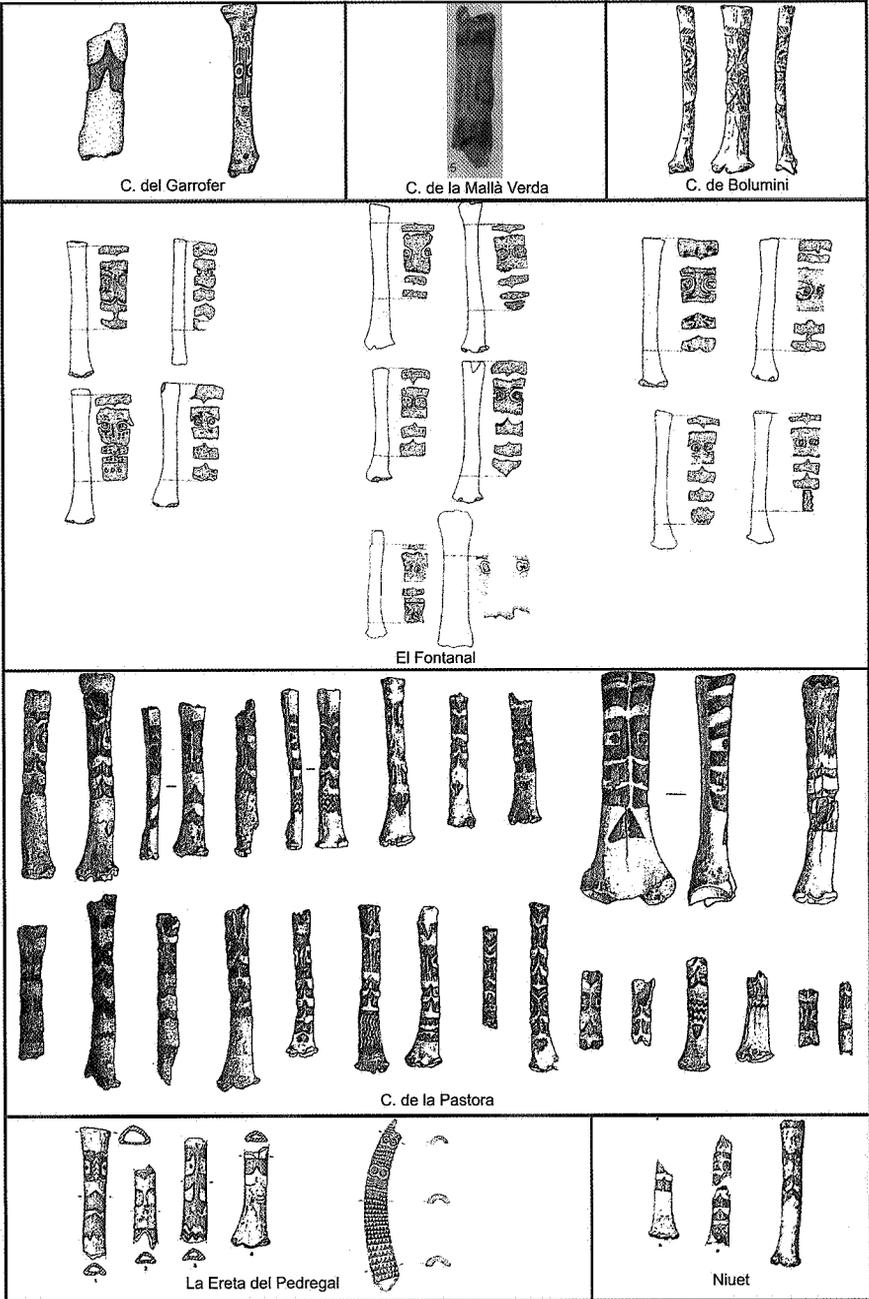


Figura 18: Idolos oculados.
Paralelos figurativos sobre soporte óseo y asta.

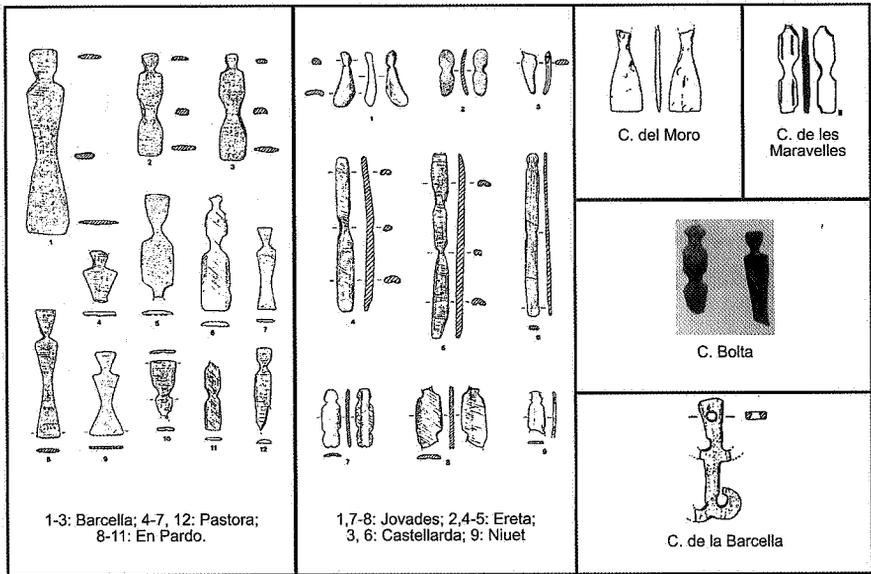


Figura 19: Idolos bitriangulares. Paralelos figurativos sobre soporte óseo.

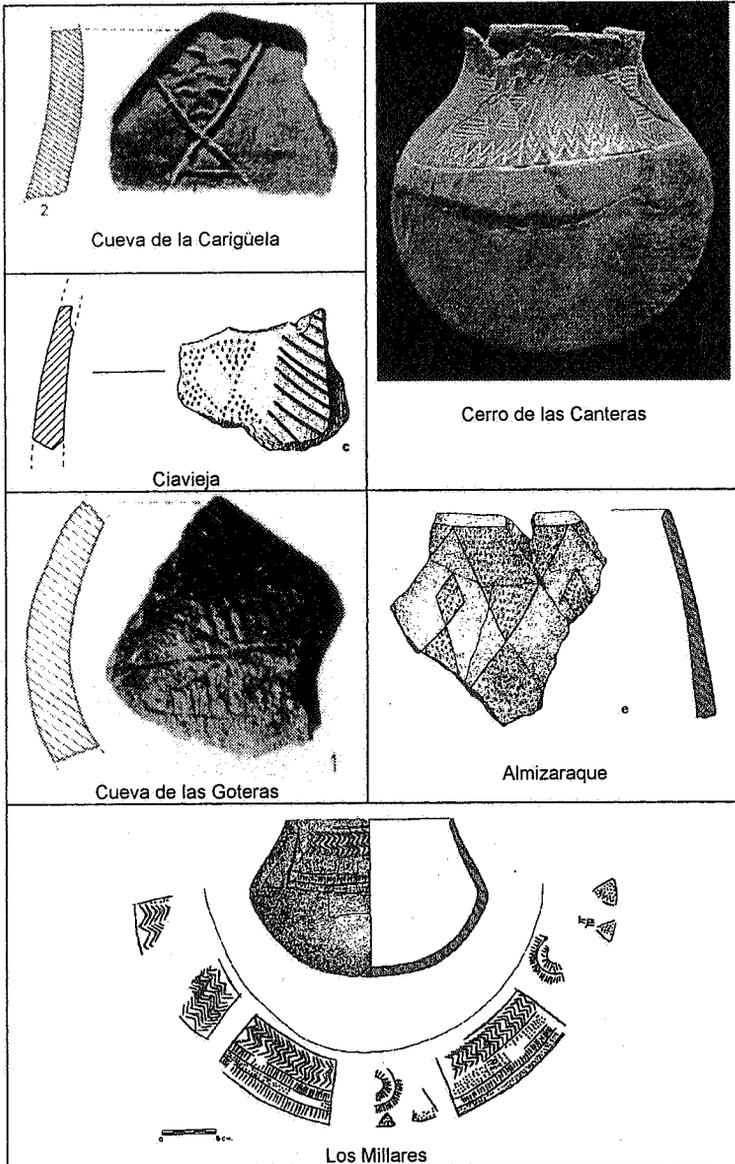


Figura 20: Idolos bitriangulares. Paralelos sobre soporte cerámico.

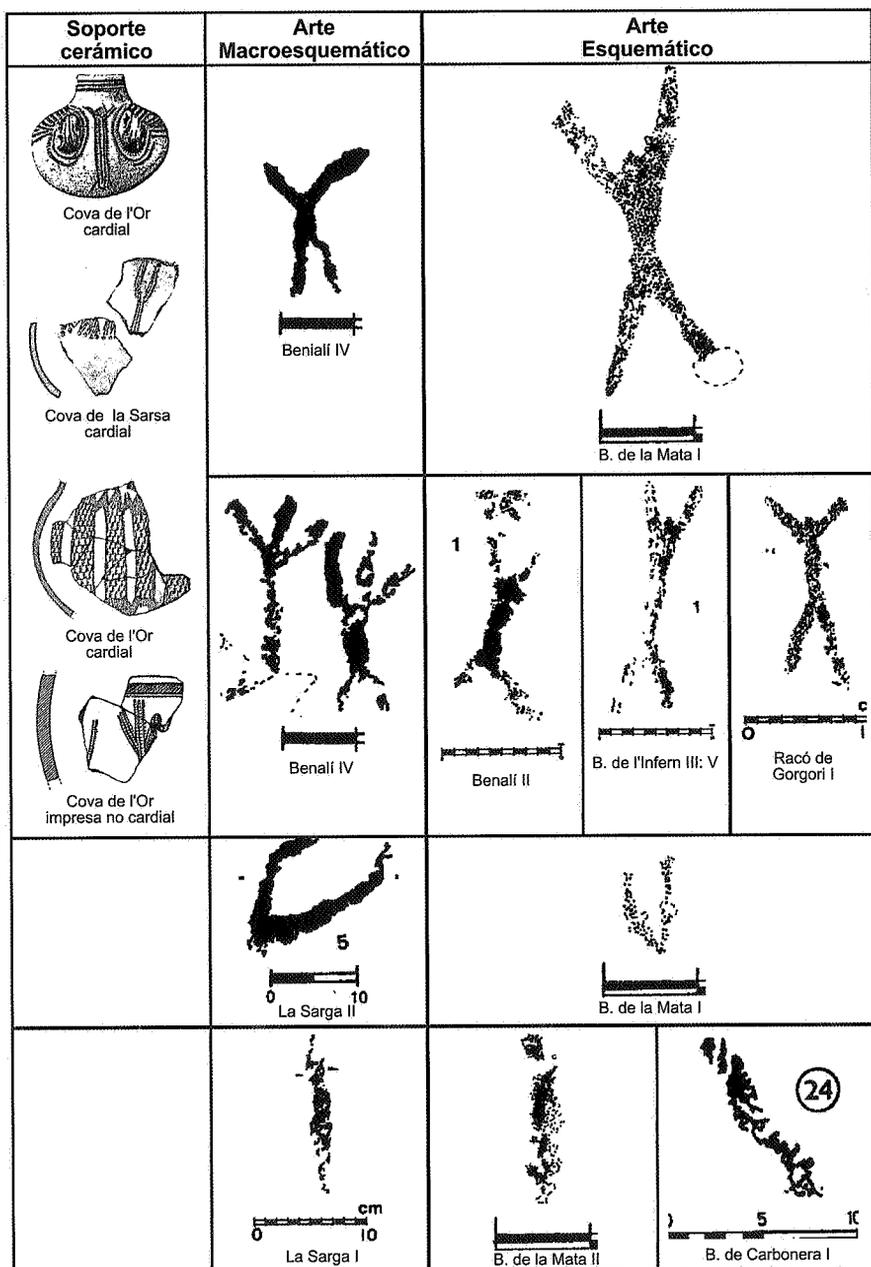


Figura 21: Calco de B. de Carbonera de Hernández y Segura, 1985. Calcos del B. de la Mata de Torregrosa, Galiana y Ribera (inéditos). Resto de calcos de Hernández, Ferrer y Català, 1988, 1994 y 2000. Todas las escalas son de 10 cm.

LA INTERPRETACIÓN DEL ARTE RUPESTRE*

Ramon Viñas
Roberto Martínez
Ernesto Deciga

EL ARTE RUPESTRE: UN SISTEMA ENTRE LA MENTE, LA PIEDRA Y LA COMUNICACIÓN

Antes de iniciar el tema anunciado, es necesario advertir que toda interpretación está, desde su nacimiento, condenada a ser cuestionada, rebatida y, en el mejor de los casos, rechazada; pero lo más importante, como cualquier investigación histórica, es que la discusión y el debate nos acerca, cada vez más, al conocimiento de nuestra disciplina: la "Rupestrología o Arte Rupestre"¹. Un medio de comunicación ideográfico que, como sabemos, unió el mundo mental con la imagen, mantuvo viva la memoria de su grupo y precedió la escritura alfabética —sin duda, uno de los testimonios más vitales para entender las culturas que nos han precedido— y que ha sido tratado, por años, como un elemento aislado, desprendido de su ámbito cultural y social, por lo tanto imposible de ser comprendido y explicado. Una incapacidad que es perfectamente entendible, si tenemos en cuenta la época en que empezó a descubrirse y la falta de información y de metodologías de fines del siglo XIX y principios del XX.

Desde sus inicios, la interpretación de las manifestaciones rupestres, ha sido objeto de recelo, descrédito e incredulidad, por parte de los mismos prehistoriadores. En el medio arqueológico, particularmente académico y europeo, todavía existe una fuerte tendencia a evitar la interpretación de los documentos rupestres. Cualquier tipo de juicio es visto con desinterés, pues al parecer, siempre será mejor "no mojarse" o "lavarse las manos como Pilatos", y preferible seguir "pesando, midiendo y cuantificando", que caer

* Versión original en Catalán, en prensa en la revista "COTAZERO". (Este artículo ha sido ligeramente ampliado respecto al original. En México, DF octubre-noviembre 2000).

1. Muchos investigadores, no están demasiado de acuerdo con el término de "arte" rupestre, ya que actualmente el concepto de arte es extraordinariamente amplio, confuso y demasiado general, quizás sería mejor otros como: Manifestación, representación, expresión o simplemente "Rupestrología". De todas formas, y como bien señala Llamazares (1985): "...el uso consagra ciertas denominaciones aunque no sean totalmente acertadas, e ir en contra de lo común solo por una autoexigencia de mayor corrección o coherencia, suele ser peor". Por esta razón, nosotros lo empleamos, al igual que el de manifestación, representación o "Rupestrología", considerando "arte" como un término que a nuestro modo de ver podría aglutinar todos los sistemas de comunicación del ser humano incluido el rupestre. Un concepto que, como el de Prehistoria u otros, solo necesitan ser recodificados.

en el riesgo de dar una opinión interpretativa al respecto. Muchos arqueólogos creen, que es imprescindible no apartarse de la exactitud de los datos numéricos para acercarse a la “verdad científica”, una verdad que, en el caso específico del “arte rupestre”, se nos manifiesta como inexplicable si no buscamos otros métodos y estrategias, es decir, que sólo dentro de unos determinados marcos conceptuales nos será posible llegar a nuevos significados e interpretaciones, con los que poder comprender este medio de comunicación del pasado.

Hemos de recordar, que cuando encontramos una pieza arqueológica, la pregunta del historiador o del arqueólogo siempre se dirige a su función, o sea: “para que sirvió”, en cambio frente a una pintura o grabado rupestre la pregunta va directa a su contenido o significado: “qué expresa, o qué significa”, por lo tanto nos encontramos frente a dos tipos de búsqueda y de explicación. Esta claro, que las expresiones “gráfico-rupestres” no son una realidad auto evidente y que desafortunadamente desaparecieron las lenguas y culturas que lo generaron, en consecuencia y aunque hay que ser cautos, no nos queda otra salida -si queremos saber algo de estos documentos rupestres- que abrir nuevas brechas en la investigación, que incorporen metodologías de otras disciplinas procedentes de las ciencias humanas, las cuales nos permitan obtener respuestas con un cierto grado de contrastabilidad. La aplicación de la mitología, las creencias, la etnología, la etnohistoria, la filosofía, la semiótica, la lingüística, la ecología, la astronomía o la sociología, entre otras, puede ser fundamental para conseguir hipótesis interpretativas cada vez más coherentes.

LA PREHISTORIA DE LA ARQUEOLOGIA

Si hacemos un poco de historia, para saber donde estamos parados, nos daremos cuenta que fueron los mismos defensores del evolucionismo y del difusionismo cultural, del siglo XIX, los que negaron la autenticidad de las pinturas paleolíticas, descubiertas por M.S.de Sautuola y su hija Maria en el techo de la “Cueva de Altamira”. En aquel momento, resultaba inverosímil creer que hombres, prácticamente “simiescos”, pudieran haber logrado tal grado de perfección y realismo en el campo de la expresión artística. Por lo tanto, la publicación del espectacular hallazgo de Altamira: “Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander” (Sautuola 1880), que el autor situaba correctamente en el Paleolítico, fue rechazada por los “científicos” de la época. Como al estilo de la Santa Inquisición, los “sabios” dictaminaron que las pinturas rupestres de la cueva santanderina eran una farsa realizada por un pintor de la región. Las imágenes tenían un refinamiento que no coincidía con la concepción que se tenía de los “bárbaros y salvajes” de la Edad de la Piedra.

Ahora parece asombroso, e incomprensible, pensar en los enfrentamientos del “IX Congreso Internacional de Antropología y

Arqueología Prehistórica” celebrado en la ciudad de Lisboa en 1880, y donde las grandes eminencias de la Prehistoria, como Emile Cartailhac y G. De Mortillet -que encabezaban el grupo mayoritario de escépticos e incrédulos- se empeñaron en desprestigiar las imágenes de Altamira: “Las pinturas son un engaño, hechas y mostradas al mundo para que todos se puedan reír de los crédulos paleontólogos y prehistoriadores” (Mortillet 1881). Por fortuna, a finales del siglo XIX y ya muerto Sautuola como un impostor, fueron descubiertas otras manifestaciones prehistóricas en La Mouthe (Dordogne-Francia) y en Pair-non-Pair (Gironde-Francia) comprobándose, además, que algunas de las figuras se hallaban en parte recubiertas por niveles magdalenenses. Pero estos ejemplos no serían los únicos, poco tiempo después, en 1901, siguieron los hallazgos de Les Combarelles y Font de Gaume (Dordogne-Francia). Un joven que figuraba entre los descubridores, de las pinturas francesas, llamado Henri Breuil se enfrentó a E. Cartailhac y le demostró la autenticidad del Arte Paleolítico. La larga polémica, sobre la veracidad de las pinturas de la Cueva de Altamira, se cerró con un artículo del mismo Cartailhac titulado “Les cavernes ornées des dessins. La grotte d’Altamira, Espagne. Mea culpa d’un sceptique” (Cartailhac 1902). Con este reconocimiento a Sautuola y al Arte Paleolítico se inició el siglo XX, sin duda el de los grandes descubrimientos de las obras del Arte Rupestre Mundial.

Es necesario observar, que la arqueología es todavía una disciplina adolescente y que apenas fue en 1832 cuando Jaqués Boucher mostró, por primera vez, la existencia del hombre prehistórico en las terrazas de Abbeville (Somme, Francia), y que dos años después aparecieron las primeras imágenes, grabadas sobre un hueso paleolítico, de la Cueva de Chaffauc (Vienne, Francia) poniendo a la luz pública una extrañísima y extraordinaria actividad artística de la “Edad de Piedra”. Hay que mencionar que, en ese tiempo, los “investigadores” creían en las teorías creacionistas del Génesis y la ciencia “antropológica” era una criatura medio dormida, que despertó abruptamente con dos polémicas publicaciones, que provocaron el escándalo y el divorcio con las concepciones religiosas: “La antigüedad del hombre probada por la Geología” de Charles Lyell, (1859), y “El origen de las especies” de Charles Darwin (1859). Por lo tanto, la frase desconcertante de Garrigou, acerca de las pinturas del Salón Negro de la Cueva de Niaux, queda perfectamente explicada cuando dice: Existen dibujos sobre la pared, ¿qué podrá ser ésto?. Todavía más incongruente debió ser el hallazgo, en el siglo XVI, de las probables pinturas de Rouffignac (Dordogne, Francia), por François de Belleforest, otro increíble descubrimiento que no interesó a nadie.

Sabemos que la arqueología se ha venido desarrollando, con el latir de las ciencias humanísticas, y en ocasiones para apoyar ciertos tipos de intereses. De ese modo, con la perspectiva evolucionista del siglo XIX, nuestra disciplina se empeñó en demostrar que cada sociedad había

transitado por un estadio evolutivo diferente, el cual se caracterizaba por una organización social, un tipo específico de creencias y, sobre todo, por una estrategia económica concreta (bandas, tribus, caciquismos, estados, etc.); por lo tanto el objetivo preponderante de la naciente arqueología fue saber en qué momento de la historia se debía situar cada objeto del pasado. Poco después, ya en el siglo XX, se hizo necesario reunir la mayor cantidad de datos posibles para acceder a la interpretación de los hechos históricos y la corriente difusionista propició la exploración de una gran cantidad de lugares, rompiendo con la concepción de la sociedad como un elemento cerrado, situando en su lugar un universo social en el que los pueblos, más remotos, entraban en contacto a través de diversos medios. Pero el difusionismo cultural (que hoy continúa siendo un mecanismo explicativo), aunque trata a las manifestaciones plásticas como un rasgo cultural, se ha limitado a describir los eventos que giran a su alrededor, dejando a un lado la interpretación de su contenido.

Otras corrientes, como el materialismo histórico, el materialismo cultural, la arqueología procesual y la ecología cultural, han centrado su punto de vista en las condiciones materiales que hicieron posible la realización de las manifestaciones rupestres, desde esta perspectiva se han investigado los procesos de manufactura, los instrumentos utilizados, las técnicas empleadas, la composición de los pigmentos, y se han identificado los objetos, las indumentarias representadas, así como las especies de animales. Si para el marxismo y el materialismo cultural, los procesos ideológicos son sólo un epifenómeno de las condiciones socio-económicas en que se desarrolla la sociedad, entonces es suficiente con comprender los segundos planteamientos para deducir lógicamente los primeros. El mismo Carlos Marx afirma que: "el modo de producción de la vida material determina el carácter general de los procesos de la vida social, política y espiritual. No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino, al contrario, es su ser social el que determina su conciencia" (Marx: 1976: 21). O sea, que para este enfoque de la Historia siempre será más importante el espacio, el tiempo, el lugar y el uso, para lo que fue creado el "arte rupestre", que el pensamiento expresado en el proceso de representación.

Tal como ha indicado, últimamente, L. Felipe Bate, desde el materialismo histórico se entiende la cultura: "...como el conjunto de formas singulares que presentan los fenómenos correspondientes al enfrentamiento de una sociedad a condiciones específicas en la solución histórica de sus problemas generales de desarrollo, en otras palabras, toda forma económica-social tiene su expresión concreta bajo la forma fenoménica singular de la cultura." (Bate : 1997, 9-10). Dentro de esta posición teórica, la cultura es postulada como una manifestación específica de una categoría mayor, como el "modo de producción" y la "formación económica-social", así pues, tenemos que la arqueología de enfoque marxista, como los trabajos de Gordon Childe o la arqueología social iberoamericana, no se limitan a estudiar la cultura material,

sino que a través de ella tratan a las sociedades como ejemplos de modelos o estadios de desarrollo, en busca de una teoría general del comportamiento económico-social del ser humano a través del tiempo.

Recientemente, la autodenominada “Nueva Arqueología” ha proporcionado otra faceta científicista al “arte rupestre”, y donde las teorías e hipótesis se postulan a través de “indicadores” que pueden ser contrastados, corroborados y refutados. Con el apoyo del método hipotético-deductivo, se ha pretendido llegar a una certitud máxima en el estudio de los materiales arqueológicos. Sobre este asunto, Lewis Binford propone que: “... la utilización autoconsciente de métodos deductivos sea un prerrequisito para el conocimiento científico” (Binford : 1988, 1). Así, la búsqueda de comprobaciones empíricas ha conducido a la creación de nuevas técnicas para la detección de los “indicadores” más sutiles. Por otro lado, la “Arqueología Contextual” de Michael Schiffer (1972), al considerarse a sí misma como “una teoría de rango medio”, dedicó gran parte de su trabajo al estudio de los procesos de formación de los contextos arqueológicos, con lo que, al integrarse toda esta problemática dentro de un determinado marco explicativo, se logró una mayor comprensión de cómo se crearon y degradaron las expresiones rupestres hasta llegar a su estado actual, pero nada más.

Con un siglo de vida, la investigación de las manifestaciones rupestres, ha ido adquiriendo términos como: “etapa, período, horizonte”, términos arqueológicos que han logrado realizar cortes diacrónicos en el continuo proceso parietal y mobiliario, diferenciando y estableciendo momentos de ejecución, en cambio la aportación artística del concepto “estilo”, ha permitido un corte sincrónico que pretende identificar filiaciones entre imágenes y obras. Durante décadas, prehistoriadores de la talla de Henri Breuil, Hugo Obermaier, Henri Lothe, Georg Bandi, Martín Almagro, Ripoll Perelló, y Antonio Beltrán, entre otros, se han dedicado a estudiar los conjuntos rupestres a partir de los “estilos”, con el fin de clasificar las diversas modalidades y ubicarlas cronológicamente en una etapa histórico-cultural. Es necesario señalar, que la etapa de búsqueda y captura de sitios o conjuntos rupestres no ha llegado a su fin y que año tras año siguen apareciendo por todas partes, por lo tanto la clasificación y temporalidad estilística tampoco ha sido concluida, de ello podemos deducir que, el ordenamiento estilístico, es altamente subjetivo y problemático, un claro ejemplo ha sido el hallazgo de las pinturas y grabados de la Cueva de Chauvet Pont d’ Arc, donde por medio de una readaptación del método de C14 se fecharon, en 1995, ocho muestras de pigmento de rinocerontes y bisontes que sorprendieron por su gran antigüedad, estos fechamientos han complicado el cuadro crono-estilístico del Paleolítico Superior (Clottes et al 1995) y han puesto en tela de juicio la validez de la correlación “estilística”, por ello, cabe suponer que los “estilos” como método cronológico debe ser constantemente revisado en función de otros sistemas de análisis. (Figura 1).

LOS CAMINOS DE LA INTERPRETACION

a) LA BÚSQUEDA DE SIGNIFICADOS

Las figuras de la Cueva de Altamira y otras manifestaciones prehistóricas fueron consideradas por algunos investigadores, de principios del siglo XX, como el resultado de una expresión puramente estética, era “el arte por el arte” realizado por una civilización, que tenía todo el tiempo del mundo y que, como auténticos burgueses, cultivaban el ocio. La idea fue radicalmente modificada con los aportes de la etnología que añadió un nuevo enfoque interpretativo al arte rupestre, concretamente el de “magia y religión”. Esta nueva visión, centrada en paralelos etnográficos, se apoyaba en la magia propiciatoria para la caza y los ritos destinados a la fertilidad, así como los simbolismos derivados del totemismo. Los estudios de Mircea Eliade ampliaron el espectro mágico-religioso con la función ceremonial vinculada a los ritos de iniciación.

Hacia la década de los años 60, algunos investigadores como Erik Holm y Andreas Lommel, al profundizar en el arte rupestre Sudafricano y Australiano, respectivamente, contrastaron la iconografía rupestre, de algunas cuevas, con las creencias de los indígenas y descubrieron implicaciones muy reveladoras. Toda una cosmovisión, quedaba explícita en los mitogramas, que se hallaban expresados en las paredes de las cuevas: “... Visto desde Europa, se trata pues de un fenómeno prehistórico; pero en el Sur de África la situación es paradójica, ya que la investigación de la Prehistoria equivale a la investigación de la actualidad viviente. Esto es precisamente lo que confiere un carácter apasionante al estudio de este arte rupestre: de él se esperan soluciones que no sólo conciernen al presente, sino también al más remoto pasado del hombre espiritual, del homo sapiens, incluso de Europa...” (Holm 1962: 158, Figura 2). Por su parte Lommel señaló, en ese tiempo, que los indígenas de Australia: “... comienzan las explicaciones de las pinturas rupestres con el mito del inicio del mundo...” (Lommel 1962 : 209-211). Todo un mundo mítico se empezó a desvelar a través de las narraciones de las últimas culturas de cazadores-recolectores del Planeta.

En la investigación de las manifestaciones rupestres, la analogía etnográfica ha estado presente, casi desde su inicio, aportando gran cantidad de información a cerca de la creación, uso y significados de las figuras plasmadas (comparaciones que han sido empleadas por Breuil, Obermaier y Wernert, entre otros). Por fortuna todavía existen, aunque cada vez menos, herederos de antiguas comunidades de cazadores, recolectores, pescadores y agricultores, que mantienen una cierta relación con las expresiones rupestres, principalmente en África, Australia, Asia y América, convirtiéndose en fuentes vitales para la comprensión, y básicas para emprender cualquier

tipo de estudio interpretativo. En el continente Europeo, la analogía etnográfica es difícil de ser aplicada, ya que sólo quedan unos pocos esquimales y lapones en el norte, evidencias residuales de antiquísimos pueblos de cazadores del Paleolítico Superior y del Mesolítico (que hoy se hallan a miles de años de distancia), por lo que esta metodología está en desuso. A pesar de ello, creemos importante seguir profundizando en los estudios sobre las creencias, mitos y cosmovisiones de estas sociedades para poder valorar las posibles analogías existentes y ver hasta qué punto se podría extraer algún dato que ayudara a la comprensión del más antiguo arte rupestre (Figura 3)

Sin duda una de las figuras más importantes, en el estudio del arte rupestre europeo, ha sido Andre Leroi-Gourhan, el cual aparte de indagar, desde sus inicios, en los temas etnológicos de medio Mundo, y principalmente de los esquimales (Leroi-Gorhan 1935, anotado en 1984a: 33-51), diseñó a mediados del siglo XX una metodología analítica que resultó francamente innovadora para los conjuntos rupestres del Paleolítico Superior (Leroi Gourhan 1984 b-1987). Mientras que para la mayoría de los prehistoriadores, eran composiciones aisladas, para Lerooi-Gourhan las obras de las cavernas constituían auténticos “santuarios” organizados espacialmente a partir de dos principios esenciales que se complementaban: dos sexos o fuerzas abstractas, centradas en la asociación del caballo-bisonte, especies que se hallaban enlazadas con diversos “signos de carácter abstracto” (Figura 4). Leroi-Gourhan situó su punto de interés, no en fenómenos circunstanciales -como se había hecho hasta entonces- sino, en el contenido mismo de las obras. Por primera vez, en el ámbito arqueológico, se pudo reconocer el carácter semiótico del arte rupestre²; es decir que las imágenes representaban algo más que así mismas; se estructuraban de manera similar a un lenguaje. Este investigador descubrió que los animales se encontraban unidos a signos femeninos y masculinos, y que existían signos de inicio y fin de la obra, cada uno con un patrón manifiesto de ubicación. Una coherencia discursiva compleja, entre signos figurativos y abstractos que desplazó la idea de un arte paleolítico destinado, en esencia, a los rituales mágicos para propiciar la caza (Figura 5).

Aunque hoy, muchos colegas siguen sin comulgar con las teorías de Leroi-Gourhan, a veces un tanto “psicológicas”, es a partir de sus trabajos, que se nos hace comprensible entender a las “cuevas decoradas” como verdaderos recintos sagrados o “santuarios organizados”, y si bien este gran especialista no logró solucionar la compleja y vasta problemática que representan las cientos de cavernas con pinturas y grabados rupestres, si trazó las nuevas directrices para avanzar en el estudio e interpretación del arte rupestre Paleolítico.

2. El termino de “signo” que Leroi-Gourhan y otros autores emplean para definir solo los elementos de concepción abstracta, es ampliado en nuestro texto, a todo aquel motivo “abstracto o realista” que “signifique” a cualquier cosa o idea.

Entretanto, en el continente americano, Pablo Martínez del Río, comentaba en la década de los años 40 que: "... La interpretación de las inscripciones rupestres se presenta erizada de dificultades, y tenemos que confesar que esta es una empresa en que poco se ha podido avanzar. Pero sería absurdo pensar que todas (las manifestaciones rupestres) se hicieron con el mismo propósito" (Martínez del Río 1940). Cuarenta años después el investigador Clement Meighan en su artículo: "Seven Rock Art in Baja California" lanzaba una crítica a los arqueólogos por seguir sin métodos apropiados en el estudio del arte rupestre: "... aquéllos no han desarrollado una metodología sofisticada para describir e interpretar el arte rupestre y han dejado esta área de la arqueología principalmente a los historiadores del arte, divulgadores y periodistas... El arte rupestre, por lo tanto, presenta un real desafío a los arqueólogos y una de las oportunidades importantes para la expansión de futuras directrices analíticas en la interpretación del pasado... La interpretación del arte rupestre permanece principalmente dentro del área de lo que es posible, mas que en aquélla de lo que está bien demostrado, pero también tiene el valor de motivarnos a preguntarnos cuestiones específicas y a buscar evidencias y métodos necesarios para contestarlos..." (Meighan 1978: 177, en Casado y Mirambell 1990). Según este autor, existen tres grandes problemas que desaniman a los investigadores y que habrá que superar para alcanzar conclusiones culturales: la primera se centra en la necesidad de métodos de registro sistemático, ya que siempre son parciales y en consecuencia la información esta llena de lagunas e incertidumbre; la segunda alude a los aspectos cronológicos y a la falta de dataciones sobre las pinturas (a finales de los años 70 eran desconocidas las dataciones directas en Baja California) y para ello propuso la obtención de cronologías relativas, a partir del estudio de estratigrafías cromáticas, para configurar fases correlativas estilísticas, todo ésto apoyado en el contexto arqueológico y la afectación medio ambiental, y la tercera, la mas limitada de todas, comprendía la parte interpretativa, donde expresaba su interés por cotejar el contenido rupestre con la información etnohistórica con el fin de indagar en el significado de la naturaleza simbólica del arte rupestre (Meighan 1978).

b) EL METODO DE LA ETNOARQUEOLOGIA Y LA ANALOGIA ETNOGRAFICA

Mientras que unos afirman que la analogía etnográfica, por si misma, podría conformarse como una nueva ciencia, otros la consideran una falsa metodología que tendría que ser desterrada para siempre del campo de la arqueología. Sin embargo, y tal como demostró Manuel Gándara, la polémica es un tanto absurda pues "... la analogía etnográfica no es opcional en la arqueología: es constitutiva de la teoría arqueológica (Principio Cortina). La base de nuestras pretensiones de hacer explicaciones sobre el pasado, a

partir del estudio de un registro contemporáneo y estático, deriva de una primera analogía etnográfica rectora, que es la que hacemos al asumir que, tanto en el pasado como en el presente, existió una relación significativa entre la actividad del hombre y los contextos materiales que esta actividad produce..." (Gándara: 1990, 76). Al utilizarla como una metodología de investigación, es necesario que las observaciones realizadas sobre grupos humanos actuales o etnohistóricamente documentados sean relevantes para el estudio del pasado, es decir que la propiedad contrastada sea pertinente. De lo que deviene el problema de cómo evaluar dicha pertinencia. Comúnmente, se supone que si dos grupos (uno contemporáneo y otro pasado) comparten una serie de rasgos, es más factible que en ambos se encuentren características similares del elemento supuesto, ya que es estadísticamente probable. Resulta, entonces, preferible consultar diferentes casos etnográficos (mejor si están filialmente vinculados) para obtener datos con un mayor grado de certitud.

Según Lewis Binford (1975, 25 en Gándara 1990, 49), la analogía etnográfica sería legítima siempre que se utilice como un medio para generar hipótesis a contrastar con el registro arqueológico y no como una prueba para la solución del problema. A nuestro parecer, el inconveniente es que cualquier resultado que pueda ofrecer la arqueología (como ciencia interpretativa) será necesariamente un enunciado hipotético que, más o menos sustentado, estará siempre sujeto a cuestionamiento; ninguna discusión en las ciencias sociales puede considerarse definitivamente cerrada. De manera que, como el hecho de plantear una hipótesis implica un proceso interpretativo, siempre que se emplea la analogía etnográfica se lanza un resultado medianamente provisional. El uso de la etnoarqueología implica por sí mismo una interpretación.

c) EL MODELO NEUROPSICOLOGICO Y LA HIPOTESIS CHAMANICA

Algunos investigadores, como Whiley (1994) o Lewis Williams y Jean Clottes (1996) han recurrido a otros estudios, como el de las funciones psiconeurológicas para poder explicar la existencia de vínculos extra-culturales, estos permiten hacer comparaciones entre diversos grupos que, aparentemente, no se encuentran filialmente relacionados. La llamada "interpretación chamánica" basada en el hecho de que muchos de los símbolos chamánicos, universalmente presentes, se originan en modelos naturales. Para Verónica Reyes, "dichos modelos suelen estar basados en relaciones somáticas y neuropsicológicas a los estados de conciencia alterada..." (Reyes:2000, 80) y menciona que en el oeste de Norteamérica existen fuentes etnográficas que ligan directamente la realización de ciertas formas de arte rupestre con las visiones experimentadas durante el éxtasis. De acuerdo con el modelo presentado por Lewis Williams y Jean Clottes ,

durante los primeros estados del trance extático se presentan, como consecuencia de variaciones en la presión del globo ocular, una serie de visiones alucinatorias de carácter geométrico que comúnmente son conocidas como "fosfenos" o "visiones entópticas". Dentro de las diferentes etapas de los estados de conciencia alterada se experimentan diversas sensaciones que involucran a más de un sentido; como son las transformaciones somáticas o corpóreas (polymelia, licantropía, alargamiento del torso, penetración en la roca, sensación de ahogarse o estar sumergido en el agua), sensación de vuelo, de muerte o de coito. Se postula, entonces, que estas percepciones y sensaciones son representadas por medio de imágenes reconocibles por el chaman y su grupo en la expresión rupestre; Así por ejemplo la muerte puede estar representada por la presencia de un animal muerto o cazado, el vuelo a través de aves o humanos con partes de ellas, el acto sexual y la fertilidad por falos y vulvas, y los fosfenos por medio de figuras geométricas (espirales, telarañas, túneles, grecas, etc.).

Como se puede apreciar, este tipo de búsqueda, esta dirigida exclusivamente a descubrir el origen de ciertas formas grafico-rupestres, pero a pesar de su extraordinario interés, el modelo no puede indagar en el significado de estos elementos ya que, el fosfeno, una vez representado en la mente, se transforma en un signo y símbolo, culturalmente específico y asociado a una práctica determinada; por lo tanto, para comprender algo sobre el significado de estos signos es necesario recurrir a otras metodologías complementarias. De todos modos es una vía de estudio, que es necesario revalorar, dentro de las hipótesis interpretativas, para la comprensión global del arte rupestre.

d) EL ANALISIS SEMIOLOGICO

Si aceptamos que las manifestaciones rupestres, tienen una intención comunicativa, es lógico pensar que éstas se encuentran estructuradas de manera similar a un lenguaje, es decir que conforman una semiótica, que se expresa a través de códigos culturales, más o menos explícitos. Si, como menciona Luria (1994), es verdad que el lenguaje estructura el pensamiento, es también posible que a través de estudiar el lenguaje podamos llegar a comprender la manera en que pensamos.

Otro aspecto importante del estudio de los signos es la comprensión, que se remonta a Saussure (1949), esto es, que la mayoría de los signos no existen aislados, sino que están organizados en sistemas caracterizados por oposiciones, siendo estos el conjunto de contrastes cognoscitivos que diferencian a cada signo de todos los demás. Este sistema está estrechamente ligado con el estructuralismo pues la totalidad de los contrastes constituye una estructura.

Otros investigadores, más recientes como Humberto Eco, ha aplicado

la semiótica a casi todos los ámbitos de la cultura, siendo los más relevantes para el presente artículo, sus análisis de pinturas entendiéndolas desde el punto de vista estético (colores y formas) y sintáctico (totalidad de las composiciones).

El enfoque de la semiótica o semiología, se convierte en una de las metodologías más adecuadas, para abordar y estudiar el arte rupestre (Figura 6). Dentro de esta disciplina se ubica una gran cantidad de corrientes, por lo que sólo comentaremos aquí las más pertinentes como la escuela de Pierce, que en función de los códigos no lingüísticos, elaboró un método tentativo de aproximación para su interpretación. Según Pierce, "... la semiótica es un acto, una influencia, la cual es, o involucra, una cooperación entre tres sujetos: el objeto, su significado y su interpretante..." (Pierce 1974). Su teoría de los signos planteaba que todos los hablantes de un mismo lenguaje poseen un corpus de comprensión compartido acerca de la relación entre los signos lingüísticos y sus objetos, que es lo que en definitiva les permite comunicarse. Esto es, una relación de estímulo y creación entre dos polos, el polo estimulador y el polo estimulado, sin mediación de ninguna clase. En una relación de semiosis, el estímulo es un signo que, para producir reacción, ha de estar mediatizado por un tercer elemento y que hace que el signo represente su objeto para el destinatario. (Pierce 1974). Para comprender los diferentes niveles de interpretación semiótica, Pierce propuso un esquema en el que se enumera las posibles variantes en el análisis del fenómeno semiótico. En cada una de éstas, plantea distintas posibilidades a partir de alcances interpretativos, tomando en cuenta cada uno de los componentes triádicos de dicho esquema. Además, limita las combinaciones en tres categorías que denomina como: Primeridad: la que solo se analiza al signo de forma independiente al objeto en su totalidad, se refiere solamente a la naturaleza intrínseca de los objetos; Segundidad: la que toma en cuenta las circunstancias espacio-temporales con relación al hombre, abarca la relación entre el objeto y su significante, y la Terceridad: la que media con la cultura, comprende la relación entre el objeto, el significante y el interpretante. (Pierce 1974).

Aunque todavía son muy escasos, los trabajos sobre rupestrología con enfoques de carácter semiótico, es de esperar que, en este nuevo siglo XXI, las investigaciones como las de Ana María Llamazares o Carlos Acevedo, entre otros, se vayan ampliando y tengan una mayor repercusión en el medio arqueológico, señalemos a Llamazares cuando dice: "...nos inclinamos por la consideración del arte rupestre como un fenómeno semiótico, es decir, como integrante de procesos de significación comunicables." (Llamazares 1986:2). Los estudios de esta investigadora, se orientan a la organización teórica del modelo de rasgos-requisitos con el fin de dirimir la conducción semiótica de las manifestaciones rupestres. Sin duda, una herramienta importante para abrir camino en el entendimiento de la amplia iconografía rupestre.

INTERPRETANDO LOS MURALES DE BAJA CALIFORNIA

Hace dos décadas, emprendimos una serie de campañas de registro, por las accidentadas barrancas de la península de Baja California, en el extremo noroeste de México, con la finalidad de estudiar la corriente de los grandes murales. Nuestro interés por comprender los contenidos y la estructuración de los códigos rupestres de esta área, del Pacífico mexicano, ha sido desde entonces constante³. La labor, expuesta en algunas publicaciones (Viñas et al. 1984-85, 1986-87, 1991, 1999-2000) ha proseguido en las aulas de la Escuela Nacional de Antropología del INAH, en la ciudad de México⁴ donde hemos podido impartir la materia de “rupestrología o arte rupestre” y seguir analizando los conjuntos subcalifornianos.

Nuestro trabajo ha estado encaminado a plantear hipótesis interpretativas, sobre su contenido, partiendo de registros completos y detallados realizados “in situ”, con descripciones de todas las figuras, planimetría del lugar con la ubicación de las imágenes, calcos y fotografías, para posteriormente ser analizado semióticamente (con la finalidad de hallar patrón/es en la organización espacial, en las asociaciones, en la estructuración de los signos y en general en la narrativa visual), información que contrastamos con los datos etnográficos, etnohistóricos y arqueológicos para enmarcar el supuesto contenido en un horizonte crono-cultural. Como una muestra, a modo de ejemplo, exponemos una síntesis de los análisis y lecturas que hemos realizado sobre el conjunto rupestre de la Cueva del Porcelano en la Sierra de San Francisco (B.C.S).

e) LA CUEVA DEL PORCELANO

Esta cavidad se localiza en el extremo septentrional del Estado de Baja California Sur, dentro de la intrincada Sierra de San Francisco, un área que alberga uno de los núcleos más significativos, para el conocimiento de los pueblos “cazadores-pescadores-recolectores” del vasto Norte de México y Sudoeste de los Estados Unidos. Grupos cuyo origen es todavía incierto, inicialmente pre-cochimíes⁵, y que se expresaron a través de un estilo pictórico, que viene siendo divulgado con el nombre de: “Grandes Murales”. Manifestaciones pictóricas, donde impera el carácter “figurativo o realista”

3. En 1981, El arqueólogo Ramon Viñas realizó la primera visita en la Sierra de San Francisco, con el objeto de recopilar información sobre las manifestaciones rupestres de pueblos cazadores-pescadores-recolectores de esta área del Pacífico americano.

4. Desde hace tres años se imparte, por el primer autor de este artículo la asignatura de “Rupestrología o Arte Rupestre” en la Escuela Nacional de Antropología (INAH) en la ciudad de México, despertando el interés por esta materia, que ha permitido elaborar algunos trabajos académicos, como el del Porcelano.

5. Los “cochimíes” representan al grupo étnico que habitaba la zona, a la llegada de los misioneros jesuitas, en el siglo XVIII.

con seres humanos y animales realizados a escala natural o superior y casi siempre acompañados de unos pocos elementos abstractos.

La Cueva del Porcelano constituye un amplio abrigo o covacho, medio escondido por el derrumbe de la cornisa, de 46 mts. de longitud, 9 mt. de profundidad y una altura media de 1.60 mt. En su interior se refugian 95 elementos pintados y 2 bloques con grabados. La distribución de los motivos y composiciones permite dividir el conjunto, en tres zonas principales. Las representaciones muestran asociaciones de signos "realistas, esquemáticos y abstractos". En total son 20 tipos, 17 abstracto-esquemáticos que equivale al 85 % de las representaciones del conjunto, y sólo 3 tipos son realistas o figurativos, ocupando el 15 %. Esta proporción, de los conceptos estilísticos, es inversa a las características de los "Grandes Murales", además las medidas, de las imágenes, son medianas y pequeñas, otro rasgo que tampoco coincide con la corriente de los grandes muralistas. Estos rasgos definen al conjunto del Porcelano como un caso atípico en la zona, complejo e interesante por mantener elementos relativamente recientes -venidos del extremo norte- y a su vez de los más clásicos y antiguos muralistas serranos.

f) LECTURAS

Primera lectura: Situación de las imágenes y estructura de los signos (análisis semiótico) (Grafico 1, Figura 7).

Como hemos señalado, la semiótica, ha sido empleada como método de análisis, para interpretar el arte rupestre del Paleolítico europeo, por investigadores de la talla de Leroi-Gourhan o Laming Emperaire. Para este tipo de lecturas, el requisito primordial, es contar con un registro exhaustivo, pues en la mayoría de publicaciones -a veces por un problema de espacio en las revistas- sólo se contemplan unas simples descripciones más o menos generales, lo que dificulta su análisis semiótico.

Al analizar el registro y la distribución espacial de las figuras del Porcelano, lo primero que llama la atención, es la presencia de una cierta simetría entre las composiciones. Los espacios del recinto parecen estar repartidos "estilísticamente" excepto un bloque del techo donde coinciden los dos conceptos (esquemático-abstracto y realista); todo parece indicar que las imágenes fueron acomodadas de una forma premeditada. Esta organización, hace sospechar la existencia de algún tipo de vínculo entre ellas. Por ello, la estructura en la organización de los signos nos lleva a formular las primeras preguntas: ¿ las pinturas del Porcelano corresponden a una sola "historia o contenido" expresada a través de dos concepciones o lenguas que se complementan?, en consecuencia : ¿ es el Porcelano un ejemplo de la etapa de contacto entre los antiguos autores de los "Grandes Murales" y los recientes grupos de cochimíes llegados del norte? ¿ Son las

pinturas del Porcelano el testimonio de un período de aculturización ? y finalmente ¿ Se pudieron haber trenzado ambas tradiciones culturales, en el área, y el Porcelano es un ejemplo de sincretismo?

Pasemos a ver la distribución de los signos:

- Zona Sur: Bloque del techo A.1 (cara y dorso): Representaciones pictóricas de carácter astronómico, con formas estelares y numéricas: barras, lunas, medias lunas, círculos concéntricos, soliforme y una figura humana. Bloque en el suelo A.2. Representaciones abstractas: retícula, escalera, espiral, grabados abstractos con un borrego cimarrón (Grafico 1, Figura 7).

- Zona Centro: Pared del fondo: Representaciones abstractas con predominio de cuadrículas (Grafico 1, Figura 7).

- Zona Norte: Bloque del techo C.1. Borrego cimarrón panzón o en forma de barca, figuras humanas, cuadrículas y otros elementos abstractos. Bloque del techo C.2. Tres tortugas que transportan figuras humanas. Son las únicas rocas donde se encuentran pinturas realistas. En el Bloque B.3., que descansa en el suelo, aparecen tres líneas de puntos grabadas (Grafico 1, Figura 7).

En cuanto al color, existen cuatro gamas: blanco, negro, amarillo y rojo, y se puede observar otra distribución complementaria, por ejemplo las cuadrículas del Fondo y Zona Centro, son principalmente negras y amarillas y la única del bloque del suelo, en la Zona Sur, es blanca y roja, convirtiéndose en elementos cromáticos que se combinan. Otro rasgo importante es que mientras las imágenes abstractas, del bloque del techo de la Zona Sur, no emplean el negro, en el extremo opuesto, Zona Norte, las figuras realistas son completamente negras. Es decir, aspectos que desempeñan un papel muy específico dentro del lenguaje rupestre.

Segunda lectura: Analogía etnográfica (ejemplos consultados): Seris, Zuñis y Kiliwas.

En el caso de Baja California, como en otras regiones de América, es esencial rastrear todas las fuentes etnohistóricas, así como los grupos, que viven o frecuentaron esta zona peninsular hace como mínimo 500 años (grupos que a la llegada de los colonos europeos todavía eran cazadores-pescadores-recolectores, y cuyos vestigios podemos encontrar desplazados en otras áreas como podrían ser los mismos Seris o Kiliwas). Comunidades que son portadoras de información sobre costumbres, mitos y creencias, que de alguna forma están vinculados con las pinturas subcalifornianas. Un claro ejemplo, lo podemos hallar en el estudio de Ochoa, sobre los K'olew o kiliwa; el grupo que todavía habita en el extremo norte de Baja California, y donde se expone la creación del mundo, a partir de un ser omnipotente, al que se le adjudica la creación de los animales que son considerados como sagrados dentro de su cosmovisión, así como los cuatro colores que pertenecen a los rumbos cardinales (Ochoa 1978) y que son los mismos que aparecen representados en las pinturas rupestres. Asimismo podemos anotar otras analogías entre las manifestaciones pictóricas y los pueblos

indígenas del Sudoeste de los Estados Unidos como los Zuñis, cuya creencia sobre el rol mitológico de las tortugas parece estar presente en el friso del Porcelano (Grafico 2. Figura 8)

Tercera lectura: Datos arqueológicos

Es necesario insistir, en que los porcentajes “estilísticos” del Porcelano no coinciden con los “Grandes Murales”; en esta Cueva predominan las formas “abstracto-esquemáticas” sobre las realistas y muchos de los motivos son “atípicos y foráneos” a la temática, digamos “clásica” de San Francisco. Los elementos de carácter celeste, los círculos concéntricos radiados y las posibles “ruedas calendarías”, lo conectan directamente con los conjuntos tardíos del SO. de los Estados Unidos y del N. de México, entre ellos, cabe señalar: Coso Range (California), Mogollón Red, Gila Petroglyph y Caborca (Arizona y Sonora), con un substrato común, que se desarrolla entre los primeros siglos a. C. y los 1500 d.C. aprox. (Schaafsma 1980, y Schobinger 1997)

Otro aspecto que parece estar en juego, es el dilema de la influencia o llegada de los cochimíes al área, este tema empieza a desvelarse con algunas excavaciones y con las dataciones de C14 obtenidas directamente sobre las pinturas de la Cueva del Ratón (Fullola 1994:1-4). Los fechamientos indican el clímax de los “Grandes Murales” así como el inicio del declive de la imponente tradición muralista hacia el siglo VII, al parecer por la expansión de otros grupos, quizás pre-cochimíes o del mismo tronco cochimí.

La secuencia cronológica, lograda a partir de los pigmentos de las pinturas de la Cueva del Ratón (Fullola 1994:1-4), permite perfilar, por ahora, dos grandes momentos, una “fase antigua” que se distingue por las grandes figuras realistas asociadas a escasos elementos abstractos, perteneciente a la corriente de los “Grandes Murales” situada a finales del cuarto milenio y principios del tercero a.C.,⁶ y una segunda: “fase tardía” con figuras realistas más pequeñas y emparentadas con una mayor diversidad de motivos abstractos y esquemáticos, introducidos al parecer desde el siglo VII d.C. (aunque el inicio de esta fase tardía podría ser anterior) y prosigue hasta los siglos XVII-XVIII, finalizando con la llegada de los misioneros jesuitas y los primeros colonos.

El análisis de las estructuras de combustión, localizadas durante las excavaciones de la Cueva del Ratón⁷, tienden a confirmar la ocupación,

6. Las muestras recogidas en la Cueva del Ratón, San Gregorio y La Pintada, fueron enviadas a los laboratorios de la Universidad de Arizona en Tucson, con Douglas Donahue y con Marvin Rowe de A&M Texas University. La Universidad de Arizona ha proporcionado las dataciones más antiguas (que denominamos “fase temprana”, y la Universidad de Texas las más recientes, logradas a partir del carbón contenido en la pintura de la Cueva del Ratón y tratadas por AMS.

7. Los análisis sobre las estructuras de combustión del Ratón, fueron obtenidos por el Dr. J.S. Mestres del Laboratorio de Dataciones por Radio-carbono de la Universidad de Barcelona. Otro dato, procedente del depósito de “La Cueva” de San Gregorio, y ubicado a mediados del siglo XVIII (C14 : 170 + 50 BP.), apunta también a la larga ocupación de la Sierra y a la pervivencia de la tradición muralista de San Francisco, mantenida al parecer por los mismos cochimíes.

probablemente “cochimí” entre los siglos XIII y XVII d.C., y sí bien, como indican las leyendas indígenas, los cochimíes no fueron los autores de los Grandes Murales de la Cueva del Ratón, sí utilizaron este recinto y otras cuevas para sus diversas actividades (a juzgar por los datos arqueológicos, la expansión cochimí, por la Península es tardía). Posiblemente estos grupos llegados del norte, siguieron con la antigua tradición pictórica –haciéndola cada vez más modesta- y añadiendo nuevos signos abstractos y esquemáticos.

C) HIPÓTESIS INTERPRETATIVA :

Como planteamiento de la hipótesis interpretativa, y a contrastar con las nuevas evidencias, proponemos los siguientes puntos:

- A) La Cueva del Porcelano, es un lugar sagrado, un centro ceremonial o “santuario” rupestre del área de los “Grandes Murales” de la Sierra de San Francisco, destinado a resguardar y transmitir valores creacionistas y escatológicos durante las ceremonias y ritos de iniciación.
- B) El tema-estilo, presenta grandes similitudes con los núcleos tardíos del N. de México y SO. de los Estados Unidos, y con la tradición o corriente de los “Grandes Murales”.
- C) Todas las imágenes o signos, abstractos o realistas, están vinculados a un mismo contenido.
- D) Algunas figuras prueban la influencia o llegada de otros grupos post-muralistas a la zona, posiblemente de origen cochimí, expansiones que son corroboradas por las excavaciones arqueológicas.
- E) A partir de las fuentes etnográficas, se han podido establecer ciertas analogías con las composiciones del Porcelano. El mural esta constituido por imágenes relacionadas con el concepto de: vida-muerte-renacimiento, y unido a elementos astronómicos. Como en la mayoría de cuevas de la Sierra de San Francisco, aparece como un lugar sagrado, de culto, y de resguardo de historias míticas y visiones cosmogónicas, donde los animales expresados (en este ejemplo): “borrego cimarrón” y tortuga marina, son antiguas divinidades zoicas, y quizás ancestros totémicos, que participan de campos complementarios, así vemos como el “**borrego**” viene a simbolizar conceptos asociados a la luna-noche, tierra-vida/fecundidad/creación, negro/oeste. De forma similar la “**tortuga**” se une al sol-día, mar/agua-vida, muerte/inframundo, reencarnación/renacimiento, negro/oeste (Grafico 2, Fig.8).
- F) La realización del mural, de la Cueva del Porcelano, podría situarse según la información obtenida, hasta la fecha, en la “fase tardía”, es decir entre los siglos VII y XVIII d.C., y quizás represente un momento de aculturización o sincretismo por la llegada de los cochimíes a la zona.

COMENTARIO

Es evidente que cualquier conjunto de arte rupestre se puede volver más “comprensible” en la medida en que seamos capaces de esclarecer su organización semiótica, estableciendo relaciones entre las figuras y su contenido temático, y también al someter la información, bajo la percepción de otras áreas de estudio, ya señaladas. Los diferentes niveles de análisis y la confrontación de los datos nos permite una primera aproximación a la interpretación de su contenido, y a la vez nos ayuda a establecer hipótesis interpretativas destinadas a entender la función del recinto y su conjunto rupestre.

En el Porcelano, el análisis de la convergencia de dos corrientes culturales de cazadores-pescadores-recolectores, nos ha conducido a formular diversas preguntas y a plantear hipótesis sobre su contenido, en una etapa de posible sincretismo cultural, que se proyecta en una visión estructurada de mitos creacionistas y escatológicos.

Por suerte, para todos los rupestrologos, todavía quedan infinidad de incógnitas para investigar y aclarar, no sólo en Baja California sino por todo el Planeta. Nuestra disciplina es todavía muy joven, y sabemos que para avanzar es preciso abrir nuevas brechas, utilizando todas las herramientas que tengamos disponibles a la mano. Es hora de abordar el estudio analítico e interpretativo del arte rupestre y es preciso considerar todas las vías de acceso. No olvidemos que la arqueología sigue siendo una ciencia interpretativa.

México DF. octubre-noviembre 2000

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AZEVEDO NETTO CARLOS XAVIER. 1996 "A questao de la teoria semiótica na interpretação da arte rupestre", VIII Reunión científica da coleção arqueologia. Vol II. Edipucris. Ed Alvarez Kein Arno. Brasil.

BATE LUIS FELIPE. 1977 Arqueología y materialismo histórico. Ediciones de cultura popular. México DF.

BINFORD LEWIS. 1988 En busca del pasado. Editorial Critica, 1ª edición en español. Madrid, España.

CLOTTESS, J., CHAUVET, J.-M., BRUNEL DESCHAMPS, E., HILARIRE, C., DAUGAS, J.P., ARNOLD, M., CACHIER, H., EVIN, J., FORTIN, P., OBERLIN, C., TISNERSAT, N. Y VALLADAS, H. 1995 Dates Radiocarbone pour I Grotte Chauvet Pont-d' Arc. en International Newsletter on Rock Art 11: 1-2

CLOTTESS, J., CHAUVET, J.-M., BRUNEL DESCHAMPS, E., HILARIRE, C., DAUGAS, J.P., ARNOLD, M., CACHIER, H., EVIN, J., FORTIN, P., OBERLIN, C., TISNERSAT, N. Y VALLADAS, H. 1995 Les peintures paleolithiques de la grotte Chauvet-Pont d'Arc à Vallon-Pont-d'Arc(Ardèche, France): datations directes et indirectes par la méthode de radiocarbone, dins Compte-rendus de l'Académie des Sciences, Paris, 320, série IIA, p1133-1140.

CLOTTESS JEAN Y LEWIS WILLIAMS. 1996 Les chamans de la prehistoire; danse et magie dans les grottes ornées. Paris, Seuil.

FRITS CAROLE I TOSELLO GUILLES. 2000 Observations techniques sur le panneau des chevaux de la grotte Chauvet (Ardèche) : l' exemple des rhinocéros affrontés, en INORA, N° 26, PP. 23-30. Foix (França)

FULLOLA, J.M., CASTILLO,V. DEL, PETIT, M.A. Y RUBIO, A. 1994 "Premieres datations de l'art rupestre de Basse Californie (Mexique)" en International Newsletter on Rock Art, I.N.O.R.A., n° 9, pp. 1-4. (France).

GANDARA, MANUEL. 1989 "La analogía etnográfica como heurística; lógica muestral, dominios ontológicos e historicidad" en Etnoarqueología, Coloquio Bosch Gimpera. Ed Sugiura Yoko y Serra P. Mari Carmen. IIA UNAM, México, DF.

JAKOBSON, ROMAN. 18963 Essais de linguistique générale. Editions de Minuit, Paris.

MEIGHAN, CLEMENT W. 1978 "Análisis del Arte Rupestre en Baja California" en *El Arte Rupestre en México, Antologías, Serie Arqueología*.(1990), INAH. pp. 177-199. (original publicado en Ballena Press, Socorro, Nuevo México, 1978).

LEROI-GOURHAN ANDRE. 1971, Préhistoire de l' art occidental, Editions d' art Lucien Mazanod, Paris, France. 1984 a. Simbolos, Artes y Creencias de la Prehistoria. Ediciones Itsmo. Madrid, España p. 649. 1984 b. Arte y grafismo en la Europa prehistórica. Ediciones Itsmo. Madrid, España. 1987 Las religiones de la prehistoria. Editorial Lerna. 1ª edición. Barcelona, España.

LLAMAZARES ANA MARIA. 1985 "Hacia una definición de semiosis. Reflexiones sobre su aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre". en Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología núm 11, Buenos Aires, Argentina, 1986. 1988 "A semiotic approach in rock-art analysis". The meaning of things (material culture and symbolic expresión) Ed. Ian Hodder, Department of Archaeology. University of Cambridge. Londres, Inglaterra.

LURIA, A.R. 1994 Lenguaje y pensamiento. Breviarios de conducta humana. Planeta. Mr Técnicos. 3era reimpresión. México, DF.

MARTINEZ DEL RIO, PABLO. 1940 Petroglifos y pinturas rupestres, en Revista de Estudios Universitarios, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. México DF. 1940.

MARX CARL . 1976 Contribución a la crítica de la economía política. Ed Alberto Corazón. Madrid, España.

OCHOA ZAZUETA, J.A. 1978 Los Kiliwa y el mundo se hizo así, en *Serie Antropología social* núm. 57, Instituto Nacional Indigenista, México.

PIERCE, CHARLES. 1974 La ciencia de la semiótica, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

REYES VERONICA. 2000 La Interpretación Chamánica en el sitio de la Proveedora, Sonora. Tesis para La obtención del grado de Licenciado en Arqueología. ENAH, INAH, SEP., DF. Mexico.

SAUSSURE, FERDINAND DE. 1949 Cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1949.

SCHAAFSMA, POLLY. 1980 Indian Rock Art of the Southwest, *School of America Research Book*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

SCHIFFER, MICHAEL B. 1979 Advances in archaeological method and theory. Edited by Michael B. Schiffer, New York, Academic press, 1978.

SCHOBINGER, JUAN. 1997 Arte Prehistórico de América, Ed. Jaca Book, Milano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

VIÑAS, R., SARRIÁ, E., RUBIO, A. Y CASTILLO, V. DEL. 1984-85 "Repertorio temático de la pintura rupestre de la Sierra de San Francisco, Baja California (México)", en *Ars Praehistorica*, t.3-4, ed. AUSA, (Sabadell, España), pp.201-232. 1986-87 "El santuario rupestre de la Cueva de la Serpiente, Arroyo del Parral, Baja California Sur, (México)", en *Ars Praehistorica*, vol. 5-6, pp. ed. AUSA, (Sabadell-España) 157-204. 1987 "Cueva de la Serpiente and its painted murals" en *Rock Art Papers*, vol. 5, Ed. Ken Hedges, San Diego Museum Papers nº 23, San Diego, pp.139-150.

VIÑAS, R., SARRIÁ, E., RUBIO, A. CASTILLO, V. DEL Y PEÑA, C. 1986-87 "Pinturas de serpientes en el conjunto rupestre de la Sierra de San Francisco , Baja California Sur (México), en Ampuries 48-50, vol. II, Barcelona, pp. 368-379

VIÑAS RAMON Y HAMBLETON ENRIQUE. 1990 "Los grandes murales de Baja California Sur, en *Arqueología*, Revista de la Dirección de Arqueología del INAH, nº 5, Enero-Junio 1991, INAH. México, pp.33-44.

VIÑAS, R., RUBIO, A., DEL CASTILLO, V., DECIGA, E., MORAN, C., MENDOZA, L. PEREZ, M., PEREZ, R.S., VERGARA, G., MARTINEZ R., DECIGA, E., Y JUAREZ, E. 2000 "El friso del Porcelano. Una propuesta para el Registro del Patrimonio Rupestre Mexicano" en Patrimonio y conservación Arqueología, Congreso Mundial de Conservación del Patrimonio Monumental, XII Asamblea General ICOMOS, México DF. 1999, pp. 151-167.

VIÑAS, R., MORAN, C., MENDOZA, L., PEREZ, M., MARTINEZ, R. DECIGA, E. 2000 "La Cueva del Porcelano, Un conjunto rupestre de la Sierra de San Francisco, B.C.S. (México), Revista Cuicuilco, ENAH. México D.F. pp. 161-187.

VIÑAS, R., RUBIO, A., DEL CASTILLO, V., DECIGA, E., MORAN, C., PEREZ, R.S., MARTINEZ R., JUAREZ, E., MENDOZA, L., Y DAVILA A.Y. En prensa "La Cueva del Porcelano: El clímax de los Grandes Murales Subcalifornianos (México), Presentado en el Congreso de arte rupestre en Vigo (España) 1999.

VIÑAS, R., RUBIO, A., DEL CASTILLO, V., MORAN, C., PEREZ, M., DECIGA, E., MENDOZA, L., MARTINEZ, R. En prensa "Un conjunto rupestre de la Sierra de San Francisco: La Cueva del Porcelano, B.C.S (MÉXICO)" en INORA (Francia).

VIÑAS, R., MARTÍNEZ, R., DECIGA, E. 2001 "La interpretació de l'Art Rupestre", *Cota Zero*, 16, Barcelona, pp. 133-146.

WHITLEY DAVID S. 1994 "Shamanism natural modeling and the rock art of Far western North American hunter gatherers". En Shamanism and Rock art in North America. Ed Solveig Turpin. San Antonio Rock Art Fundatio.

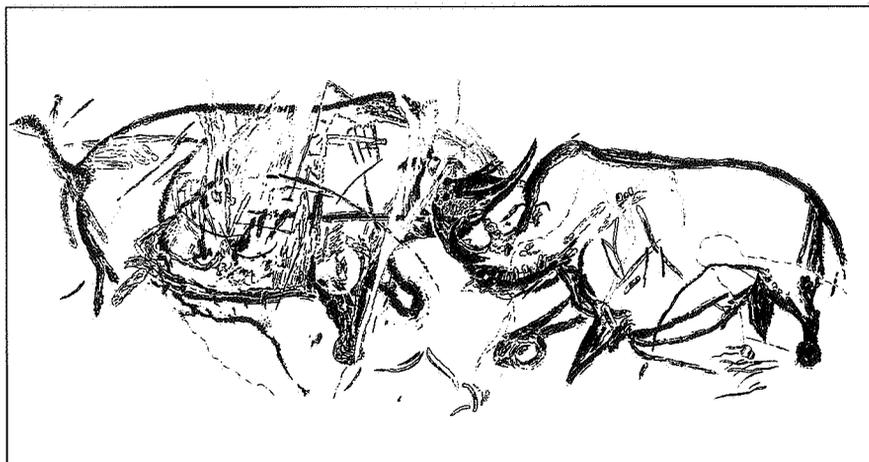


Fig. 1.- Las dataciones de Chauvet-Pont d' Arc, conducen a la reflexión sobre la correlación cronoestilística del arte Paleolítico. Rinocerontes de la Cova de Chauvet, pertenecientes al Auriñaciense. El ejemplar de la derecha fue datado en : 32410 ± 720 y 30790 ± 600 y el de la izquierda en: 30940 ± 600 (Clottes et al., 1995). Dibujo de Carole Fritz y Guilles Tosello (INORA nº 26-2000).

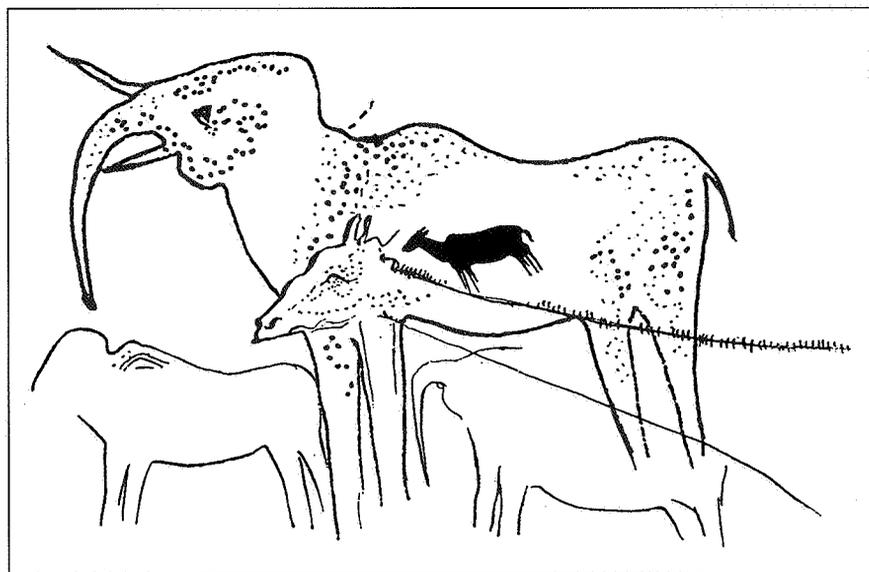


Fig. 2.- Superposiciones faunísticas de la Cueva de Philipp, Erongo (Namibia). La composición representa un mito bosquimano sobre la lluvia según Eric Holm, dibujo de Henri Breuil.

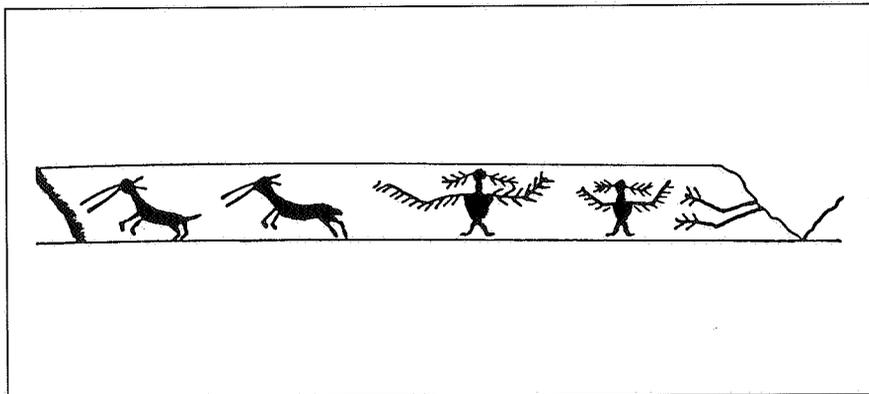


Fig. 3.-Danza ritual frente a míticos mamuts. Grabado sobre un arco encendedor esquimal. Marfil de morsa que se conserva en el Museo Británico. Según Leroi-Gourhan 1983.

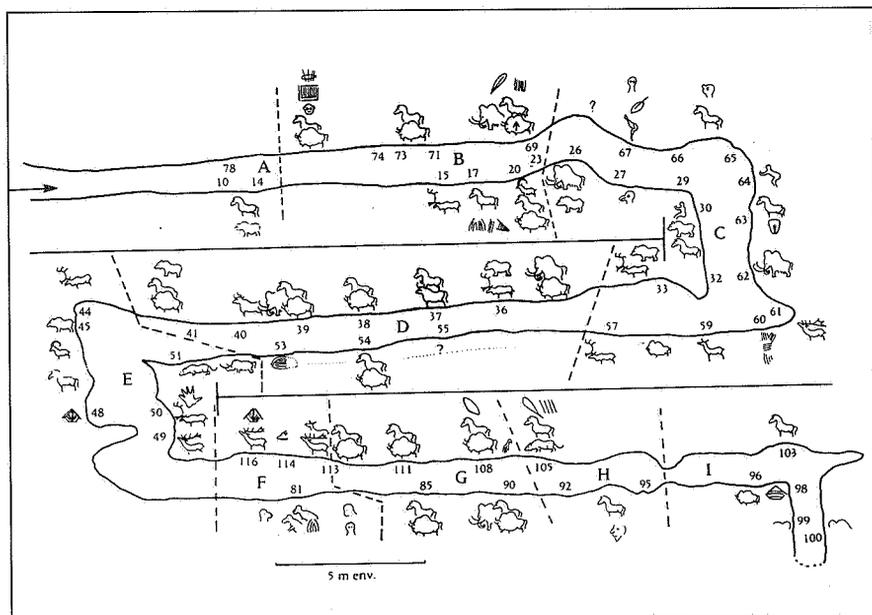


Fig. 4.- La Cueva de Combarelles (Dordogne, Francia) constituye, según la hipótesis de A. Leroi Gourhan, uno de los mejores ejemplos para entender la estructuración de asociaciones de las figuras dentro de un "santuario" paleolítico del estilo IV (Leroi-Gourhan 1971: 291).

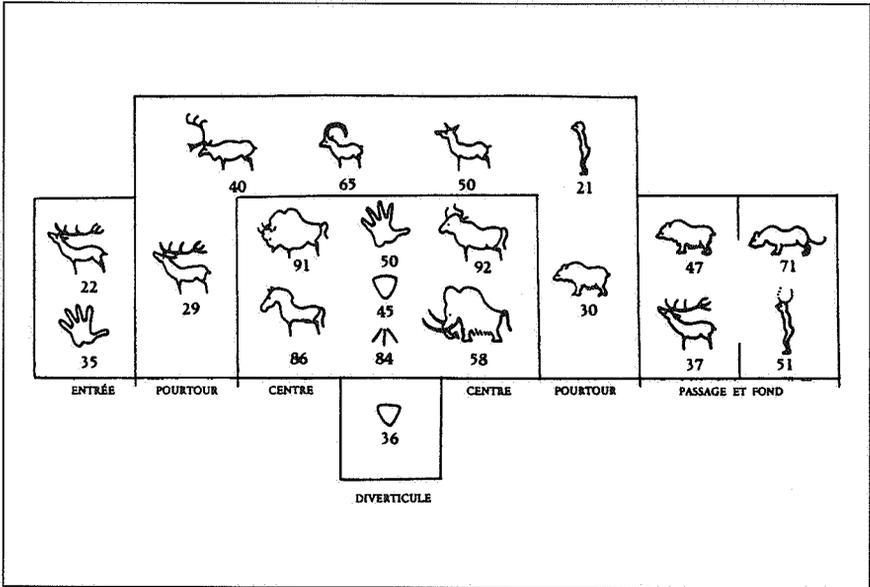


Fig. 5.- Disposición "ideal" de un "santuario" paleolítico, según A.Leroi-Gourhan.

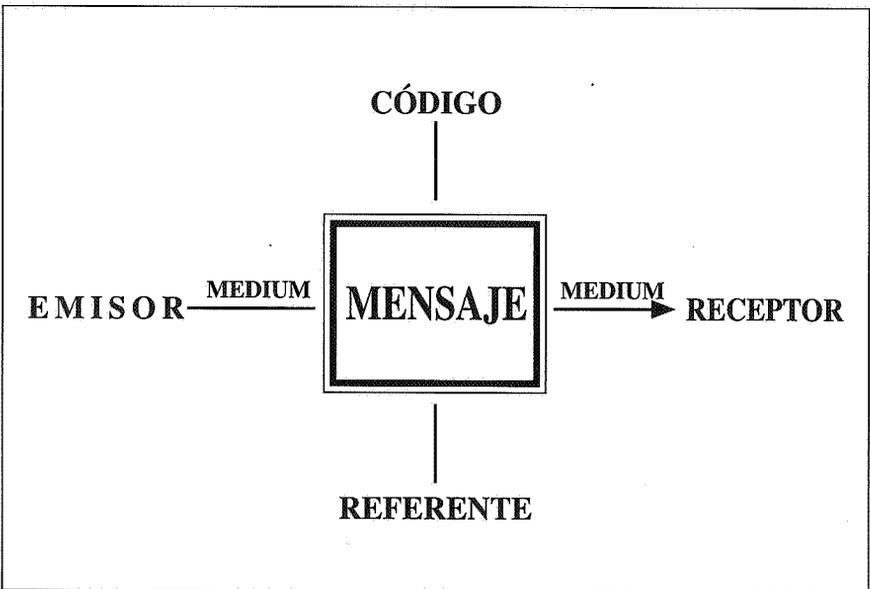


Fig. 6.- Esquema tomado de la teoría de las comunicaciones, a partir de esta estructura el semiólogo Roman Jakobson define seis funciones lingüísticas. Su análisis es válido para todos los sistemas de comunicación.

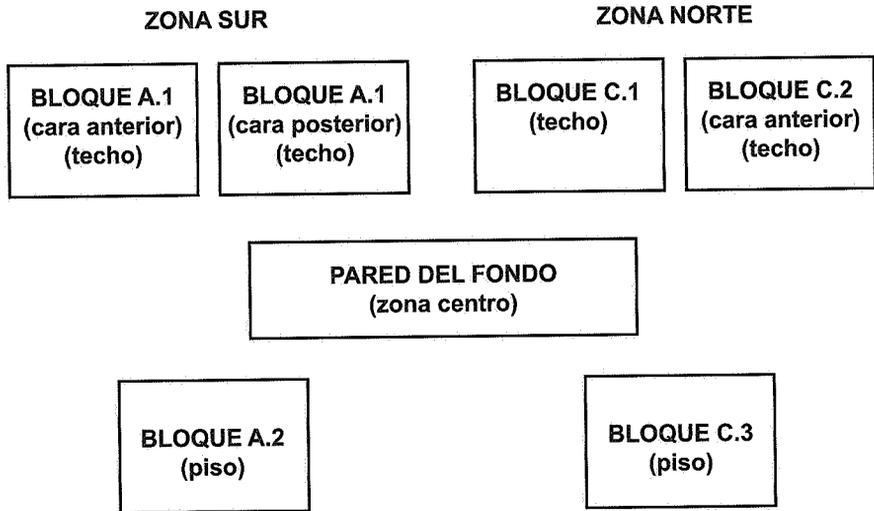


Fig. 7.- Distribución de las composiciones de la Cueva del Porcelano. Existe una cierta simetría entre los grupos de signos esquemáticos-abstractos y figurativos.

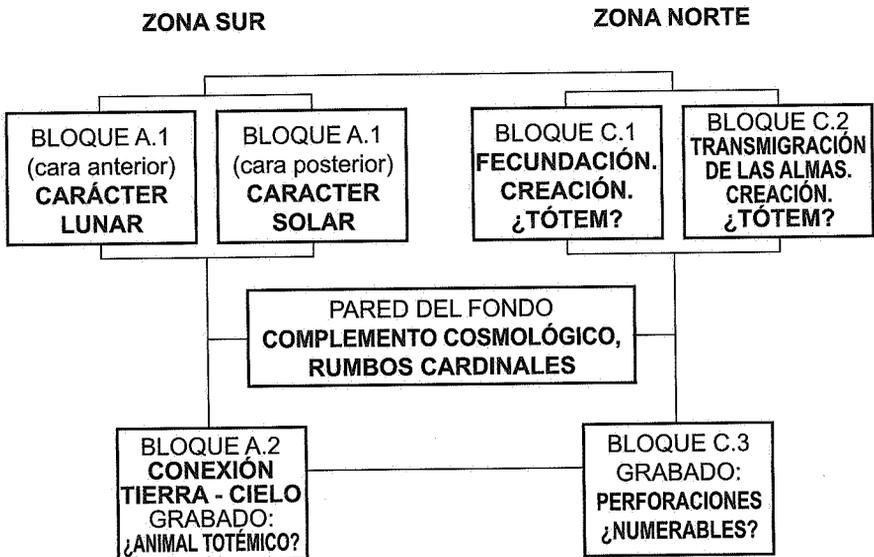


Fig. 8.- Hipótesis interpretativa del conjunto rupestre de la Cueva del Porcelano. Sierra de San Francisco, Baja California Sur, México.

EXPLORACIONS I EXPLORADORS DE L'ART RUPESTRE LLEVANTÍ. UNS BREUS APUNTS SOBRE PIONERS I DIBUIXANTS

Fons documentals de la seu de Barcelona
del Museu d'Arqueologia de Catalunya

Àngels Casanovas i Romeu
Jordi Rovira i Port

La seu barcelonina del Museu d'Arqueologia de Catalunya conserva un fons documental important constituït per calcs directes i indirectes, dibuixos i fotografies, tot plegat material de primera mà generat per un nombre reduït d'investigadors, pintors i dibuixants que des de la segona dècada del segle XX esmerçaren una quantitat ingent d'esforços per tal de localitzar, documentar i estudiar nombrosos jaciments d'art rupestre prehistòric. Així, els documents pictòrics i fotogràfics que encara es conserven i que permeten resseguir una activitat investigadora notable al llarg de més de cinquanta anys —des de les primeres exploracions dutes a terme per l'Institut d'Estudis Catalans fins a arribar a l'any 1972, data en la qual apareix la publicació sobre la Cueva de las Monedas de Puente Viesgo (Santander)— posen de manifest una autèntica *filosofia* de treball que implicava una determinada metodologia d'apropament als originals i als seu suports, és a dir, una metodologia d'investigació específica. Aquesta metodologia ha sofert -en essència- molt poques modificacions al llarg dels anys esmentats i es fonamentava, bàsicament, en una simbiosi operativa entre l'arqueòleg/prehistoriador i el o els pintors i dibuixants professionals amb els quals formaven un veritable equip.

Efectivament, el paper que desenvoluparen els dibuixants i pintors en els primerencs estudis sobre l'art rupestre llevantí fou fonamental. Així, doncs no sorprèn a ningú que fos justament Joan Cabré el descobridor d'aquest nou tipus d'art prehistòric l'any 1903 amb la localització de la Roca dels Moros de Calapatà (Cretes, Terol). Cabré, que va emprendre notables treballs d'investigació arqueològica, havia estudiat dibuix i pintura a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid, la qual cosa li facilità l'aplicació de les seves facultats i els seus coneixements en la reproducció ajustada i interpretativa de les imatges que els autors prehistòrics plasmaren sobre les parets rocalloses. El dibuix era imprescindible en un moment en què la tècnica de la reproducció fotogràfica no podia arribar a copsar els

detalls presents a la pintura rupestre i era, doncs, l'únic mitjà que tenien els investigadors per tal d'il·lustrar el resultat dels seus treballs i donar-los a conèixer a la comunitat científica. En aquest context, aquest nou tipus d'art aixecà una notable expectació entre les dues escoles d'arqueòlegs prehistoriadors de l'Estat. Es a dir, la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas creada el 1912 amb seu a Madrid i l'Institut d'Estudis Catalans nascut l'any 1907 a Barcelona. Al mateix temps, les activitats que l'Institut de Paléontologie Humaine de Paris duia a terme a les coves paleolítiques del Cantàbric i la discussió que s'establí entre les màximes autoritats científiques d'aquestes disciplines del moment sobre el significat i la datació d'aquesta nova manifestació artística, feien que cada nou abric descobert es convertís en un autèntic esdeveniment. Així, cadascuna de les institucions científiques a banda de trobar-se integrada pels arqueòlegs més prestigiosos del moment, comptava amb un escollit nombre de col·laboradors/ dibuixants que ens han deixat un apreciable fons d'arxiu. D'alguns dels dibuixants en conservem el resultat dels seus treballs i poca cosa més. D'altres, en canvi, fóren també artistes de reconegut prestigi en la seva pròpia producció artística. Nogensmenys, el més significatiu és que crearen escola i que, sempre a l'ombra de les discussions científiques, apareixien les figures dels dibuixants i dels pintors especialitzats, autors d'una meritòria i desconeguda tasca que ara tenim ocasió de destacar.

En aquest sentit, el jaciment paradigmàtic objectiu d'aquella febre investigadora desfermada fou el Barranc de la Valltorta. Efectivament, allí confluïren al mateix temps, l'any 1917, els dos equips de Barcelona i Madrid, de tal manera que després d'arribar a un hipotètic acord de cavallers, es repartiren l'estudi dels abrics. Així, el Servei d'Investigacions Arqueològiques de l'Institut d'Estudis Catalans i els seus investigadors, Pere Bosch Gimpera, Josep Colominas, Francesc Martorell i Agustí Duran i Sanpere, exploraren i estudiaren, juntament amb el seu equip de dibuixants, -Joan Vila i Pujol i Josep Malbertí-, les coves de La Saltadora, El Mas d'en Josep i la Cova alta de Llidoner. Per la seva banda, l'equip de Madrid format pels investigadors Hugo Obermaier i Paul Wernert -amb el seu dibuixant Manuel Benítez Mellado- investigaren i publicaren la Cova dels Cavalls i la Cova del Civil. Uns anys més tard, entre el 1921 i el 1922, el Servei d'Investigacions Arqueològiques de l'Institut d'Estudis Catalans, operatiu des de 1915, realitzà un important estudi de les pintures rupestres llevantines i esquemàtiques de les Serres de Tivissa i Vandellós. Tots els resultats foren publicats a l'Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans. Sobre el dibuixant Francesc Malbertí, poca cosa sabem. Ben diferent és el cas de Josep Vila i Pujol (1890-1947), conegut amb el pseudònim d'*Ivori*, el qual, format a l'Acadèmia Borrell, a Sant Lluç i amb en Josep Triadó, fou un cèlebre il·lustrador i dibuixant col·laborador habitual de revistes com ara *d'Ací i d'Allà* i *El Violet*.

La Guerra Civil marcà un important trencament de la tasca d'investigació. A Catalunya, però, el Govern de la Generalitat republicana procurà per la salvaguarda i la conservació del patrimoni, D'aquesta manera, l'any 1938, el President de la Generalitat de Catalunya, a proposta del Conseller de Cultura, incorporà al registre del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya, els conjunts pictòrics d'El Perelló, Tivissa i Vandellós.

Finalitzada la Guerra Civil, el Museu d'Arqueologia - inaugurat l'any 1935-, fou rebatejat com a Museo Arqueológico de Barcelona i tingué a Martín Almagro Basch com a director. Aquest investigador no aturà els treballs de recerca sobre l'art rupestre llevantí i projectà la realització d'un *Corpus* que aplegués tots els jaciments coneguts fins el moment. Per a la realització d'aquesta tasca necessitava el concurs d'un bon dibuixant. Així, a partir de 1941 s'iniciaren un seguit de gestions per tal de fer retornar del seu exili francès a Manuel Benítez Mellado, antic dibuixant de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, la plaça del qual al Museu de Ciencias Naturales de Madrid havia estat ocupada immediatament després de la contesa. Així, aquest dibuixant subsistia a França tot realitzant treballs ocasionals a la Universitat de Toulouse gràcies als bons oficis del professor Henri Breuil amb el qual començà a col.laborar. En aquest sentit, les gestions de Martín Almagro, ajudat per Eduardo Hernández Pacheco, catedràtic de geologia a Madrid, donaren els seus resultats i Benítez Mellado inicià la seva col.laboració amb el Museu de Barcelona. La seva tasca es concretà en la realització dels dibuixos de la monografia sobre el jaciment de la Roca dels Moros de Cogul -publicada l'any 1952- i d'algun altre jaciment de la província de Terol. No obstant això, el projectat *corpus* no veié mai la llum, ja que el mateix any 1952 el professor Almagro explicava que l'expert dibuixant Benítez Mellado havia marxat per motius personals cap a Xile, amb la qual cosa la col.laboració d'aquest especialista quedà truncada.

De fet, les investigacions en el camp de l'art rupestre no reberen un nou impuls fins a la incorporació del professor Eduard Ripoll, primer com a conservador i més tard com a director del Museu de Barcelona. Malgrat que l'interès d'aquest investigador se centrà sobretot en l'art quaternari, també feu interessants incursions en el camp de l'Art rupestre Llevantí tot publicant dues monografies. Una sobre els abrics de Santolea a Terol l'any 1967, i una altra sobre les pintures de La Gasulla apareguda l'any 1968. Fou en el decurs dels treballs d'investigació d'aquest darrer conjunt quan Eduard Ripoll i Lluís Pericot visitaren l'any 1959 en el seu domicili parisenc al professor Henri Breuil amb la intenció de contrastar opinions sobre aquest important jaciment explorat per aquest darrer l'any 1935. Efectivament, l'estiu de 1935, Breuil es desplaçà a La Gasulla (Ares del Mestre, Castelló) per tal d'afegir-se a l'equip del Museu de Ciencias Naturales de Madrid capitanejat per Hugo Obermaier. Allí realitzà els seus propis dibuixos i investigacions. Dissortadament li fou impossible finalitzar la seva tasca, car una malaltia greu i l'inici, primer, de la Guerra Civil espanyola i, més tard, de la Segona

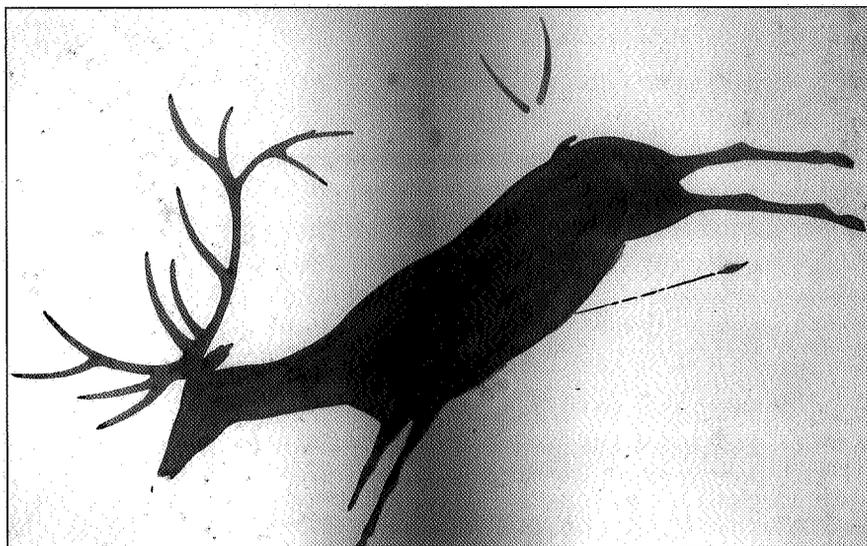
Guerra Mundial, provocaren que els seus dibuixos restessin inèdits. Fou precisament en el decurs del contacte entre Ripoll i Breuil, que aquest darrer féu donació al Museu de Barcelona d'un nombre important de dibuixos de les pintures d'aquest jaciment, dels quals ell n'era l'autor. Aquests testimonis gràfics ofereixen una informació de primera mà sobre l'estat de les figuracions en el moment en què Breuil les estudià i ens proporcionen observacions interessants sota la forma de petites anotacions manuscrites que l'il·lustre prehistoriador francès emprava per tal de complementar o aclarir aspectes concrets de les imatges.

Per la seva part, la monografia de La Gasulla conté la reproducció d'alguns d'aquests dibuixos, tot i que se'n realitzaren de nous de la mà d'un altre dibuixant -Antoni Bregante-, el qual al llarg de vint-i-cinc anys ha experimentat amb noves metodologies d'identificació i d'interpretació pictòriques de les figures originals, tot emprant per primera vegada la diapositiva com a instrument i document la qual cosa li permeté la contrastació de la informació extreta directament del jaciment mitjançant calcs. La seva tècnica de pintura, especialment el *gouache*, possibilitaren no només una afinada aproximació a la reproducció del cromatisme de les figures, sinó també realitzar un tractament pictòric del suport i de la seva superfície amb la qual cosa s'aconseguia una contextualització acurada de les figuracions.

Evidentment, l'estudi, la interpretació i la reproducció de l'art rupestre llevantí han evolucionat molt des de 1972, any a partir del qual es clou l'etapa representada en el fons documental que custodia el Museu d'Arqueologia de Catalunya. Nous investigadors i noves visions i tècniques de reproducció de les pintures s'han incorporat al panorama científic. Nogensmenys, aquestes línies volen ésser un breu recordatori del llarg camí recorregut des de l'any 1903 de la mà d'especialistes força desconeguts, que sempre a l'ombra dels investigadors, tingueren el privilegi de plasmar les primeres impressions gràfiques sobre aquest nou art, avui conservades sota la forma de notables dibuixos que són ja un recull gràfic i artístic d'indiscutible valor històric i documental que caldrà analitzar en profunditat en un futur pròxim.



Manuel Benítez Mellado. Gouache amb retocs de llapis color.
Villar del Humo (Cuenca)



Joan Vila i Pujol. Aquarel·la. Valltorta.
Abric de Mas d'en Josep (Castelló). Moltes gràcies.

CURRICULA

Pedro Barceló

Catedrático de Historia Antigua en la *Universidad de Potsdam* (Alemania). Ha llevado a cabo su labor docente e investigadora, tanto en universidades alemanas como de otros países, y mantiene una estrecha cooperación con la *Universitat Jaume I*. Entre su amplio trabajo destacan los estudios sobre ideología imperial y los dedicados al mundo púnico y sus relaciones con España. Entre sus varias monografías se encuentran: *Roms auswärtige Beziehungen unter der Constantinischen Dynastie (306-363)*, 1981; *Karthago und die Iberische halbinsel vor den Barkiden*, 1988; *Basileia, Monarchia, Tyrannis*, 1993; Aníbal de Cartago, 1999.

Juan José Ferrer Maestro

Profesor titular del área de Historia Antigua en la *Universitat Jaume I*. Su investigación se centra básicamente en los aspectos económicos de la conquista púnica y romana de Hispania y su efecto sobre las finanzas estatales, y en trabajos de campo sobre la romanización en la zona castellanense. Entre sus últimos artículos se cuentan: "El botín de Hispania, 205-169 a. C.", 1999; "El Africano en Hispania: balance económico", 2000; "Patriotismo y negocios. Una visión de la clase dirigente romana en el periodo de las guerras púnicas", 2001; y la participación en las ediciones colectivas de los *La ciudad de Castellón*, 1999 y el *Libro de la provincia de Castellón*, 1999.

Ramón Járrega Domínguez

(Barcelona 1961). Historiador y arqueólogo dedicado al estudio de la época romana. Doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Barcelona, es profesor de la *Universitat Jaume I* de Castellón. Su vinculación con la comarca del Alto Palancia se debe a sus orígenes familiares en la villa de Altura, de la cual procede su apellido. Ha publicado unos 80 trabajos de investigación acerca del poblamiento y el comercio tardoantiguo; en relación al tema de este artículo, debe destacarse el libro titulado *El Alto Palancia en la época romana*, publicado recientemente por la Diputación de Castellón.

Joan Carles Membrado i Tena

Doctor en Geografía e Historia por la *Universitat de València*, se ha especializado en el urbanismo fabril azulejero en la provincia de Castellón, campo en el que ha publicado diversos artículos en revistas especializadas.

Alexandre Grimal

Pintor artístico, cursó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona. Desde 1986, se inicia en la investigación del

arte rupestre prehistórico del sector mediterráneo peninsular, especialmente en el Arte levantino y Arte esquemático, formando equipo con A. Alonso. Ha participado en diversos proyectos de investigación, así como de documentación. Ha publicado numerosos artículos y varios libros, renovando los estudios sobre los procesos técnicos y gráficos en el arte prehistórico.

Anna Alonso Tejada

Doctora en Prehistoria por la Universidad de Barcelona, su labor investigadora se ha centrado desde sus comienzos en el arte rupestre prehistórico del sector oriental peninsular. Ha dirigido diversos proyectos de investigación y documentación, formando equipo con el pintor A. Grimal. Ha publicado numerosos artículos y libros en los que se recoge, entre otros aspectos, una renovadora ordenación y cronología para el Arte levantino.

Palmira Torregrosa Giménez

Doctora en Geografía e Historia por la Universidad de Alicante y ha sido becaria de investigación del Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert". Ha centrado sus estudios en la investigación de las manifestaciones gráficas postpaleolíticas en la vertiente mediterránea, publicando diversos artículos en revistas y congresos y desarrollando diferentes proyectos sobre el tema. En la actualidad, trabaja como arqueóloga profesional.

María-Francia Galiana Botella

Licenciada con Grado en Geografía e Historia por la Universidad de Alicante. Ha sido becaria de investigación de la Generalitat Valenciana y del Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert", así como ayudante en el área de Prehistoria de la Universidad de Cantabria. Su investigación versa sobre el arte rupestre postpaleolítico en el País Valenciano, con proyectos en la Vall d'Albaida, la Costera y la Marina. Los resultados han sido publicados en diversas revistas y congresos nacionales e internacionales. Actualmente, forma parte de la plantilla del Laboratorio de Arqueología de la Universidad de Alicante.

Ramon Viñas

Profesor de arte rupestre, en la materia de arqueología, ENAH. (Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, Distrito Federal). Miembro del SERP (Seminari d' Estudis i Recerques Prehistoriques de la Facultat de Geografia e Historia de la Universitat de Barcelona). Miembro fundador de AMARAC (Asociación Mexicana de Arte Rupestre, Asociación Civil). En los últimos 20 años se ha dedicado a la investigación del Arte Rupestre de la Península de Baja California (México).

Roberto Martinez

Arqueólogo, Licenciado en la ENAH. Escuela Nacional de Antropología e Historia (México, Distrito Federal). Miembro fundador de AMARAC (Asociación Mexicana de Arte Rupestre, Asociación Civil). Recientemente ha presentado su «Análisis e interpretación del Arte Rupestre en la Cueva del Río San Jerónimo» en Villa del Carbón (Estado de México) como trabajo de fin de carrera y prepara algunos temas sobre el arte rupestre y el chamanismo.

Ernesto Deciga

Arqueólogo por la ENAH. Escuela Nacional de Antropología e Historia (México, Distrito Federal). Miembro fundador de AMARAC (Asociación Mexicana de Arte Rupestre, Asociación Civil). En la actualidad esta analizando «El papel de las serpientes en el arte rupestre de la Sierra de San Francisco, en Baja California Sur (México) y las hipótesis y teorías acerca de la interpretación del arte rupestre.

Àngels Casanovas i Romeu

Arqueòloga i conservadora de la seu central de Barcelona del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Té a la seva cura, entre altres, les col·leccions pertanyents a la tardor antiguitat i visigòtiques. Coordina a l'actualitat l'Àrea d'Exposicions temporals. Directora del Museu Marítim de Barcelona entre els anys 1986 i 1989. Ha estudiat nombrosos jaciments de gravats a l'aire lliure i de grafitis sobre construccions de totes les èpoques. Ha coordinat i comissariat diverses exposicions d'entre les quals podem destacar *Graffiti...Grafitis. 6000 anys de llenguatge marginal* i *Pioners i dibuixants al Museu d'Arqueologia de Catalunya*. Autora d'una abundant bibliografia especialitzada.

Jordi Rovira i Port

Arqueòleg, Historiador i Museòleg. Actualment és conservador encarregat de les col·leccions de materials prehistòrics de la seu central a Barcelona del Museu d'Arqueologia de Catalunya que depèn de la Generalitat catalana. Coordinador de l'Àrea d'investigació i de la Biblioteca central d'aquest ens. És autor de més de quatre-centes publicacions científiques. Ha redactat projectes museològics i plans d'intervenció patrimonial tant a Barcelona com a Empúries. Director entre els anys 1984 i 1987 del Museu Arqueològic de Barcelona i dels conjunts monumentals d'Empúries i Olèrdola. Ha dirigit prop de cinquanta campanyes arqueològiques. Ha comissariat més d'una dotzena d'exposicions, cas de la mostra *Pere Bosch Gimpera i el Museu Arqueològic de Barcelona. 50 aniversari* que va tenir lloc l'any 1986. Ha organitzat reunions especialitzades, *simposis* i taules rodones, tot creant noves series periòdiques especialitzades.

ABSTRACTS

Aníbal y los griegos

Pedro Barceló

Análisis de los últimos años de la vida de Aníbal y los acontecimientos que le rodearon.

Anàlisi dels darrers anys de la vida d'Anibal i els aconteixements que l'envoltaren.

Analysis of the last years of the Aníbal's life and the events that happened him.

Botines e indemnizaciones, la economía romana de guerra entre Cartagena y Pidna

Juan José Ferrer Maestro

Este trabajo pretende aportar elementos cuantitativos que ayuden a confeccionar un balance económico en Roma entre finales del siglo III a. C. y mediados del II a. C., considerando los ingresos de la época como capítulos extraordinarios de un presupuesto que los romanos nunca elaboraron, salvo la previsión de obtener enormes ganancias en cada campaña militar, enriqueciendo a sus comandantes y sosteniendo el estado a costa de los vencidos.

Aquest treball vol aportar elements quantitativs que ajuden a confeccionar un balanç econòmic a la Roma de finals del segle III a. C. i meitat del II a. C., considerant els ingressos de l'època com capítols extraordinaris d'un pressupost que els romans mai el laboraren, llevat de la previsió d'obtenir enormes guanys en cadascuna de les campanyes militars, enriquint als comandants i sostenint l'estat a costa dels vençuts.

This work tries to contribute to quantitative elements that help to make an economic balance in Rome between end of century III B. C. and half-full of the II B. C., considering the income of the time like extraordinary chapters of a budget that the Romans never processed, except for the forecast to obtain enormous gains in each military campaign, enriching to its commanders and maintaining the Roman state on the defeated ones.

La vía romana de Saguntum a Caesaraugusta en la comarca del Alto Palancia: Estudio arqueológico

Ramón Járrega Domínguez

En este artículo estudiamos parte de lo que fue una importante calzada de la antigua *Hispania* romana, concretamente la que conduce hacia

Caesaraugusta (Zaragoza) desde *Saguntum* (Sagunto). La parte de esta *via* romana que aquí estudiamos atraviesa la comarca valenciana del Alto Palancia (provincia de Castellón). El estudio analiza los datos arqueológicos, incluyendo restos de la antigua calzada, posibles puentes romanos y una piedra miliaria recientemente descubierta.

En aquest article estudiem part del que fou una important calçada de l'antiga *Hispania* romana, concretament la que condueix vers *Caesaraugusta* (Saragossa) des de *Saguntum* (Sagunt). La part d'aquesta *via* romana que ací estudiem travessa la comarca valenciana de l'Alt Palància (província de Castelló). L'estudi analitza les dades arqueològiques, incloent-hi restes de l'antiga calçada, possibles ponts romans i una pedra mil·liària recentment descoberta.

In this article we study a part of an important road of ancient Roman Hispania: that who leads to Caesaraugusta (Zaragoza) from Saguntum (Sagunto). The part of this Roman via here studied run across the valencian territory of Alto Palancia (province of Castellón). The study analyzes the Archaeological data, including remains of the ancient road, possible Roman bridges and a milestone recently discovered.

La concentració industrial taulellera de la plana: Factors de localització i de desenvolupament

Joan Carles Membrado i Tena

El nacimiento y el desarrollo de la comarca industrial azulejera de la Plana de Castellón, que concentra hoy el 93% de la fabricación española de este producto, y el 15% de la mundial, han estado condicionados históricamente por diversos factores, como la abundancia de las materias primas, el espíritu emprendedor de la gente de la Plana o la acumulación de un capital necesario para invertir. También la existencia de una amplia demanda -primero por parte del mercado local, después del estatal y finalmente del exterior (a este último correspondía al año 2000 al rededor del 60% de las ventas)- ha posibilitado el desarrollo de esta región industrial, junto a unas óptimas condiciones de accesibilidad que le han permitido transportar el producto por todo lugar de estos mercados. Una vez consolidada la concentración cerámica, especialmente a partir de 1990, ha habido varios factores de localización implícitos al propio hecho de la aglomeración que la han retroalimentado y han contribuido a reforzarla, entre las cuales el mercado de trabajo especializado, la abundancia de empresas auxiliares y los flujos de información de los fabricantes entre sí o entre fabricantes y empresas auxiliares. Estas intensas relaciones interempresariales han configurado el distrito industrial valenciano de mayores dimensiones y de más proyección internacional, que además es

la segunda región cerámica más competitiva del mundo, por detrás sólo de la de Sassuolo, al norte de Italia.

El naixement i el desenvolupament de la comarca industrial taulellera de la Plana de Castelló, que concentra hui el 93% de la fabricació espanyola d'aquest producte i el 15% de la mundial, han estat condicionats històricament per diversos factors, com ara l'abundància de primeres matèries, l'esperit emprenedor dels planencs o l'acumulació del capital necessari per a invertir. També l'existència d'una àmplia demanda –primer per part del mercat local, després de l'estatal i finalment de l'exterior (a aquest darrer corresponia l'any 2000 vora el 60% de les vendes)– ha possibilitat el desenvolupament d'aquesta regió industrial, al costat d'unes òptimes condicions d'accessibilitat que li han permés transportar el producte pertot arreu d'aquests mercats. Una volta consolidada la concentració taulellera, especialment a partir del 1990, hi ha hagut diversos factors de localització implícits al propi fet de l'aglomeració que l'han retroalimentada i han contribuït a reforçar-la, entre els quals el mercat de treball especialitzat, l'abundància d'empreses auxiliars i els fluxos d'informació dels fabricants entre si o entre fabricants i empreses auxiliars. Aquestes intenses relacions interempresarials han configurat el districte industrial valencià de majors dimensions i de més projecció internacional, que a més és la segona regió taulellera més competitiva del món, per darrere només de la de Sassuolo, al nord d'Itàlia.

The birth and growth of the industrial district of la Plana de Castelló, which nowadays concentrates 93% of the Spanish production of ceramic tiles, and 15% of the world's, have been historically conditioned by several factors, such as the abundance of raw material, the entrepreneurial spirit of its inhabitants, and the accumulation of capital that could be invested. Also the existence of great demand for its products –at first by the local market, then by the Spanish one, and finally by the international market (in the year 2000, about 60% of all sales corresponded to the latter)–, together with very good access conditions that have allowed it to transport its products all over the world, have made possible the development of this industrial region. Once the la Plana industrial district was consolidated, especially after 1990, several location factors inherent to the very fact of industrial concentration arose to reinforce it, among which the existence of a specialized labour market, the abundance of auxiliary companies, and the exchanges of information between wall tile producers, and between these and auxiliary companies as well. It has been this sort of intercompany relationships that has given rise to the biggest and most internationally present of all Valencian industrial districts, which is also among the most competitive ceramic tile producing regions in the world, second only to that of Sassuolo in northern Italy.

Acerca del estudio del Arte Levantino

Alexandre Grimal i Anna Alonso Tejada

Las incomprensibles dificultades que se presentan en la Comunidad Valenciana para el estudio del arte prehistórico, podrían dejar entrever una cierta intolerancia hacia las hipótesis discrepantes con lo comúnmente aceptado en aquella. A nuestro parecer, se han relegado métodos provenientes de otras disciplinas que podrían incorporar interesantes consideraciones. En este sentido, se toma a Juan Bta. Porcar, conocido pintor y estudioso del Arte levantino de Castellón, como modelo de aportaciones a las que, lamentablemente, se las ha prestado una atención más anecdótica que constructiva. Sería de desear, en los estudios de arte rupestre, en general, y del Levantino, en particular, una aceptación más decidida de la interdisciplinaridad.

Les incomprensibles dificultats que es presenten en la Comunitat Valenciana per l'estudi de l'art prehistòric, podrien deixar entreveure una certa intolerància vers les hipòtesis discrepants amb les comunment acceptades en aquella. Al nostre parer, s'han relegat mètodes provinents d'altres disciplines que podrien incorporar consideracions interessants. En aquest sentit, s'escolleix a Joan Bta Porcar, conegut pintor i estudiós de L'Art llevantí de Castelló, com a model d'aportacions a les quals, lamentablement, se'ls ha dedicat una atenció més anecdòtica que constructiva. Forra d'agrair, en els estudis d'art rupestre, en general, i del Llevantí, en particular, una acceptació més ferma de la interdisciplinarietat.

The incomprehensible obstacles found in the Valencian Community regarding the study of prehistoric art, might suggest a certain intolerance towards dissenting hypotheses with what is commonly accepted in that region. In our opinion, methods derived from other disciplines, which could add interesting considerations, have been relegated. On this subject, Juan Bta Porcar, a well-known painter and scholar of Levantine Art in Castellon, is taken as a model of contributions which, regrettably, have been considered on a more anecdotal rather than constructive basis. It would be desirable that in the study of rock art in general and that of Levantine in particular there were a more determined acceptance of interdisciplinary studies.

Arte Levantino en Castellón

Anna Alonso Tejada i Alexandre Grimal

El Arte levantino constituye la expresión gráfica del mundo creencial y artístico de los últimos grupos cazadores y recolectores del sector mediterráneo español. En este artículo se lleva a cabo una primera aproximación al territorio de Castellón. La aplicación del sistema de análisis

de la imagen concebido por los autores, y fundamentado en los Conceptos, Proporciones y Tratamiento anatómico, permite demostrar el carácter paradigmático de aquella provincia en lo que al Levantino se refiere. Se han detectado, asimismo, aspectos de ámbito local, como sucede con algunos Conceptos estructurales y ornamentos del arquero, o con ciertos animales, como el jabalí, todo lo cual permite establecer vinculaciones y diferencias con los otros enclaves con este tipo de arte.

L'Art llevantí constitueix l'expressió gràfica del món creencial i artístic dels darrers grups caçadors-recol·lectors del sector mediterrani espanyol. En aquest article es du a terme una primera aproximació al territori de Castelló. L'aplicació del sistema d'anàlisi de la imatge concebut pels autors, fonamentat en els Conceptes, Proporcions i Tractament anatómic, permet demostrar el caràcter paradigmàtic d'aquella provincia en el que fa referència a l'Art llevantí. S'han advertit, també, aspectes d'àmbit local, com succeeix amb alguns Conceptes estructurals i guarniments de l'arquer, o amb certs animals, com ara el porc senglar, el que permet establir vinculacions i diferències amb els altres indrets amb aquest tipus d'art.

Levantine Art is the graphic expression of the artistic and belief world of the last groups of hunters-gatherers in the Spanish sector of the Mediterranean. This article carries out a first approach regarding the Castellon territory. The application of an image analysis system conceived by the authors, and based on anatomical Concepts, Proportions and Treatment, allows demonstrating the paradigmatic character of that region as far as Levantine Art goes. Localised aspects have also been detected, such as occurs with certain structural and ornamental Concepts of the archer, or with certain animals, such as the wild boar, all of which goes towards establishing links and differences with the other enclaves in this kind of art.

El arte esquemático del Levante peninsular: una aproximación a su dimensión temporal

Palmira Torregrosa Giménez i María-Francia Galiana Botella

Para argumentar el marco temporal y cultural de la pintura rupestre esquemática, planteamos la relación entre las manifestaciones gráficas, tanto macroesquemáticas como esquemáticas, sobre soportes mueble y parietal. Las evidencias permiten considerar que el Arte Esquemático y el Arte Macroesquemático corresponden a una misma entidad sociocultural, el horizonte de las primeras comunidades neolíticas cardiales, compartiendo el espacio geográfico, los yacimientos, los mismos soportes y el contexto arqueológico. Asimismo, a partir de dichas evidencias se deduce que el Arte Esquemático está presente y toma parte activa en todo el proceso de neolitización de la zona levantina peninsular.

Per argumentar el marc temporal i cultural de la pintura rupestre esquemàtica, plantegem la relació entre les manifestacions gràfiques, tant macroesquemàtiques com esquemàtiques, sobre suports mòbils i parietals. Les evidències permeten de considerar que l'Art Esquemàtic i l'Art Macroesquemàtic corresponen a una mateixa entitat sociocultural, l'horitzó de les primeres comunitats neolítiques cardials, compartint l'espai geogràfic, els jaciments, els mateixos suports i el context arqueològic. Igualment, a partir d'aquestes evidències es dedueix que l'Art Esquemàtic està present i juga un paper actiu en tot el procés de neolitització de la zona llewantina peninsular.

In order to argue the temporary and cultural frame of the schematic cave painting, we raised the relation between the manifestations graphical, as much macroschematic as schematic, on supports movable and parietal. The evidences allow to consider that the Schematic Art and the Macroschematic Art correspond to a same sociocultural organization, the horizon of the first cardiales neolithic communities, sharing the geographic space, the deposits, such supports and the archaeological context. Also, from these evidences it is deduced that the Schematic Art is present and takes active part in all the process from neolitización of the peninsular levantina zone.

La Interpretación Del Arte Rupestre

Ramon Viñas, Roberto Martinez, y Ernesto Deciga

Los hechos históricos son reinterpretados constantemente con el aporte de las nuevas investigaciones y, también, desde la óptica de "historiadores" que defienden, a ultranza, sus posiciones e "intereses" académicos, políticos y hasta religiosos. Este artículo revisa, el rumbo que ha seguido la interpretación del "Arte Rupestre", sin olvidar que no existe una verdad sino muchas verdades y que, algunas de estas, solo dependen del "color del cristal con que se mira". Afortunadamente para muchos estudiosos ya no es suficiente con "pesarlo, medirlo y cuantificarlo", sino que es imprescindible generar nuevas ideas y aplicar otros métodos que amplían las herramientas del arqueólogo para poder construir hipótesis interpretativas más coherentes, en el marco cultural y social en el que estos documentos fueron creados.

Els fets històrics són reinterpretats constantment amb les aportacions de les noves investigacions i, també, des de l'òptica d'historiadors que defensen, a totes totes, les seves posicions i interessos acadèmics, polítics i fins i tot religiosos. Aquest article analitza el camí que ha seguit « l'Art Rupestre », sense oblidar que no existeix una veritat sinó moltes, i que, algunes d'aquestes sols depenen del color amb què es mire. Sortosament

per a molts ja no és suficient amb « pensar-ho, mesurar-ho i quantificar-ho », i és necessari generar noves idees i aplicar altres mètodes que amplien les eines de l'arqueòleg per a poder construir hipòtesis interpretatives més coherents, dintre del marc cultural i social en què aquests documents foren creats.

The historical facts have been interpreted over again with the contribution of new investigations and, also, from the rhetoricians point of view who defends resolutely their postures and academical, political and religious "interests". This article revises the direction the rock art interpretation has been followed, without forgetting that there is no "one truth" only, but many truths and some of them depend on "the glasses color". Fortunately for many studios is not enough with "weighing, measuring and to quantify", but is essential to create new ideas and to apply other methods in order to extend an archaeologist's tools and be able to build new coherent interpretative hypothesis, within cultural and social frame on which this papers have been created.

Exploracions i exploradors de l'art rupestre llewantí. Uns breus apunts sobre pioners i dibuixants.

Àngels Casanovas i Romeu i Jordi Rovira i Port

Las breves páginas que siguen son una llamada de atención hacia la existencia y las actividades de un reducido grupo de especialistas del dibujo, la pintura y la ilustración que tanto por vocación como por circunstancias muy coyunturales, se convirtieron en unos extraordinarios colaboradores de los investigadores pioneros del análisis y el estudio del arte rupestre levantino en la Península Ibérica. En efecto, en el contexto de la actividad investigadora, primero de Juan Cabré y más tarde de las dos principales escuelas españolas de arqueología de principios del siglo XX – la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas de Madrid y el Institut d'Estudis Catalans de Barcelona- tanto los primeros con Hugo Obermaier y Paul Wernert, como los segundos, liderados a partir de 1915 por Bosch Gimpera, unas pocas individualidades han pasado a formar parte por méritos propios de la historia de la investigación del arte rupestre. Nos referimos a los pintores y dibujantes – Joan Vila, Josep Malbertí, Manuel Benítez Mellado y Antoni Bregante, entre otros- que a lo largo de decenios del siglo pasado formaron parte de las sucesivas campañas de exploración y documentación de los conjuntos con arte rupestre levantino y que, al mismo tiempo, elaboraron este extraordinario acopio documental en sus gabinetes de trabajo.

Les breus pàgines que segueixen suposen un crit d'atenció vers l'existència i les activitats d'un reduït grup d'especialistes del dibuix, la pintura

i la il·lustració que tant per vocació com per circumstàncies molt conjunturals, esdevingueren uns extraordinaris col·laboradors dels investigadors pioners de la recerca i l'estudi de l'art rupestre llevanti a la Península Ibèrica. En efecte, en el context de l'activitat investigadora, primer de Juan Cabré i més tard de les dues principals escoles d'arqueologia espanyoles a l'inici del segle XX –la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas de Madrid i l'Institut d'Estudis Catalans de Barcelona- tant els primers amb Hugo Obermaier i Paul Wernert, com els segons liderats a partir de 1915 per Bosch Gimpera, unes poques individualitats han passat a formar part per mèrits propis de la història més primigènia de la investigació de l'art rupestre. Ens referim als pintors i dibuixants –Joan Vila, Josep Malbertí, Manuel Benítez Mellado i Antoni Bregante, entre altres- que al llarg de decennis del segle passat formaren part de les successives campanyes d'exploració i documentació dels conjunts amb art rupestre llevanti i que, alhora, elaboraren aquest extraordinari aplec documental gràfic als seus gabinets de treball.

The brief pages that follow are an attention call towards the existence and the activities of a reduced group of specialists of the drawing, the painting and the illustration that as much by vocation as by very conjunctural circumstances, became extraordinary collaborators of the pioneering investigators of the analysis and the study of the levantino rock art in the Iberian Peninsula. In effect, in the context of the investigating activity, first of Juan I will fit later and of the two main Spanish schools of archaeology of principles of century XX. -the Commission of Paleontological and Prehistoric Investigations of Madrid and the Institut d.Estudis Catalans of Barcelona- as much first with Hugo Obermaier and Paul Wernert, like the seconds, led as of 1915 by Bosch Gimpera, few individualities have happened to comprise by own merits of the history of the investigation of the rock art. We talked about to the painters and sketchers. Joan Vila, Josep Malbertí, Manuel Benítez Mellado and Antoni Bregante, among whom throughout decades of the last century they comprised of the successive campaigns of exploration and documentation of the assemblies with levantino art rock and which, at the same time, processed this extraordinary documentary storing in their cabinets of work.