



Art rupestre a l'arc mediterrani de la península Ibèrica. Del Cogul a Kyoto

Gemma Hernández*

Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya

Mauro S. Hernández**

Universitat d'Alacant

Rebut 16 octubre 2012 · Acceptat 20 novembre 2012

RESUM

La Roca dels Moros del Cogul és el primer conjunt de pintures prehistòriques documentat a Catalunya i va ser des del moment del seu descobriment, l'any 1908, un referent de l'art prehistòric peninsular; la seva existència adquirí un ressò internacional equiparable a l'assolit pels bisons d'Altamira. La història de la Roca dels Moros del Cogul és la història de l'art rupestre prehistòric del vessant oriental de la península Ibèrica.

A partir d'aquest conjunt, es fa una síntesi dels resultats de la investigació sobre l'art rupestre postpaleolític a l'arc mediterrani de la península Ibèrica durant més de cent anys, sense oblidar els esforços realitzats des de les administracions per avançar en la conservació i protecció d'aquest tipus de jaciments arqueològics, cosa que va fer possible la inclusió de l'art rupestre de l'arc mediterrani de la península Ibèrica a la llista del Patrimoni Mundial de la UNESCO.

PARAULES CLAU: pintura rupestre, art rupestre, art llewantí, art esquemàtic, art macroesquemàtic, gravats, Epipaleolític, Mesolític, Neolític, edat del coure, calcolític, gestió, inventari, Patrimoni Mundial, UNESCO

«Per mica versat que se sigui en els estudis arqueològics, desseguida s'endevina que la composició abans descrita pertany a una època llunyana y a una civilització rudimentaria si's vol, emperò quasi desconeguda de nosaltres... Emperò si podem senyalar les pintures de Cogul com una fita lluminosa en la proto-història catalana.»

Ceferí ROCAFORT¹

L'any 1908 es descobria a Lleida un excepcional conjunt d'art rupestre. Noranta anys més tard, la UNESCO incorpora a la seva llista del Patrimoni Mundial l'art rupestre de l'arc mediterrani de la península Ibèrica, en el qual s'inclouen 757 conjunts amb pintures en coves, abrics, balmes, cingles i roques aïllades de les actuals comunitats autònomes d'Andalusia, Aragó, Catalunya, Castella-la Manxa, Múrcia i València.

Tradicionalment, hom considera que la primera notícia sobre l'existència de manifestacions artístiques en aquest ampli territori es remunta a 1868. Aquell any, M. de Góngora reproduceix les pintures de la Cueva de los Letreros (Vélez-Rubio, Almeria), juntament amb les de Fuencaliente, a Ciudad Real, que identifica com «una escriptura prehistòrica enterament nova i desconeguda». ² No obstant això, la primera troballa té lloc a Catalunya, malgrat que trigaria anys a ser valorada correctament en ser confosa també amb un tipus d'escriptura. ³ Efectivament, en una memòria que Fèlix Torres Amat va remetre el 1830 a la Real Academia de la Historia dona compte de l'existència d'uns gravats, acompanyats d'uns dibuixos, «a uns 200 passos del mas del Llorc, en una penya que hi ha a la falda de la muntanya prop de la vall del Lladre». ⁴ Anys més tard serien citats i reproduïts en posició invertida per E. Hübner a la seva obra *Monumenta linguae ibericae*, destacant la semblança d'aquests dibuixos, que continua considerant gravats, amb els motius pintats de Fuencaliente. La mateixa opinió mantindria M. Gómez Moreno el 1909, per al qual «expressen conceptes simples, coordinats o no, però de cap manera paraules i encara menys sons». El manuscrit de Torres Amat, dipositat a la Real Academia de la Historia, seria consultat per S. Vilaseca. Va localitzar aquests pretesos gravats i va comprovar que

* **Adreça de contacte:** Gemma Hernández. Servei d'Arqueologia i Paleontologia, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Serveis Territorials a Barcelona. Carrer Muntaner 221. 08036 Barcelona. Tel. + 34 93 363 28 70. E-mail: ghernandezh@gencat.cat

** **Adreça de contacte:** Mauro S. Hernández. Departament de Prehistòria, Arqueologia, Història Antiga, Filologia Grega i Filologia Llatina, Àrea de Prehistòria, Universitat d'Alacant. Apartat de Correus 99 E. 03080 Alacant. Tel. +34 965 903 403. E-mail: mauro.hernandez@ua.es

es tractava de pintures: va calcar-les i descriure-les amb tot detall.⁵ Es tracta del conjunt actualment conegut com el Portell de les Lletres (Montblanc, Tarragona).

Atès el que hem dit anteriorment, podem mantenir que la Roca dels Moros del Cogul és el primer conjunt de pintures rupestres registrat a Catalunya, que es va convertir des del mateix moment del seu descobriment l'any 1908 en un referent de l'art prehistòric peninsular, equiparable al renom assolit pels bisons d'Altamira. La història de la Roca dels Moros del Cogul és la història de l'art rupestre prehistòric del vessant oriental de la península Ibèrica. Les opinions sobre la seva iconografia, cronologia, conservació i difusió han orientat el camí pel qual ha transitat la investigació sobre l'art rupestre postpaleolític durant més de cent anys. Actualment, quan les localitzacions d'art rupestre a Catalunya s'apropen al centenar, el Cogul continua mantenint la seva hegemonia en la bibliografia sobre el tema.

EL COGUL, PARADIGMA DE L'ART RUPESTRE POSTPALEOLÍTIC PENINSULAR

A la Roca dels Moros del Cogul es registra la presència de figures humanes i d'animals pertanyents als actualment denominats arts llevantí i esquemàtic, així com inscripcions ibèriques i romanes. L'art llevantí es caracteritza pel seu naturalisme i l'acurada execució dels motius, en els quals les figures d'animals i humanes, de vegades aïllades i d'altres associades formant escenes de contingut divers, esdevenen protagonistes. A l'art esquemàtic, en canvi, animals i figures humanes es redueixen a les seves línies bàsiques —simples traços per a indicar el cap, el tronc i les extremitats— a la vegada que abunden els motius abstractes. Les diferències són també detectables des del punt de vista tècnic, ja que al traç de vores ben definides de la pintura llevantina s'oposa l'irregular i gairebé no perfilat —traç bavós— de l'esquemàtica. Descobriments posteriors han permès identificar a la façana oriental de la península Ibèrica diversos horitzons artístics pintats o gravats, el registre actual dels quals s'aproxima a uns 1.500 jaciments, molts inèdits o parcialment publicats. La presència de caràcters ibèrics i romans i la seva distribució a la roca impliquen necessàriament que els seus autors coneixien —i van respectar— l'existència de les pintures. La Roca dels Moros del Cogul és, sens dubte, el paradigma dels ara considerats santuaris compartits.

Els diferents calcs reflecteixen, així mateix, la pròpia evolució de les tècniques de reproducció de l'art rupestre prehistòric. Les primeres còpies es realitzen a mà alçada i acostumen a seleccionar els motius. La primera la van portar a terme Ceferí Rocafort i Juli Soler, fent servir dos colors en la litografia, publicada al *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, la qual cosa constitueix una novetat en l'art acabat de descobrir, com ho és també la diferent intensitat en el farciment d'alguns motius o la claredat en la superposició de dos cabrums. El mateix any, H. Bre-

uil publica un nou calc, realitzat per Luis Izquierdo, també en dos colors. Són diverses les diferències entre ambdós calcs, ja que el de Breuil incorpora noves imatges i escenes, corregeix la mida i les proporcions i en precisa la situació. En un calc posterior es modificaria alguna de les figures amb l'objecte de secundar la seva proposta cronològica de l'art llevantí.⁶ No obstant això, els seus dibuixos són «més airosos, millor fets, on es veu la mà d'artista d'aquest prehistoriador, però no més reals».⁷ S'introdueix, així mateix, el costum de fragmentar el fris pintat en panells, fet que permetia reproduir millor alguns detalls. En el calc de J. Cabré també s'utilitzen de manera arbitrària els colors negre i vermell, s'indiquen amb claredat les superposicions i s'introdueixen modificacions en la forma i posició d'algunes figures.⁸ Una nova còpia, feta per F. Font, sota la direcció de J. Colominas i P. Bosch Gimpera, tanca una etapa de les reproduccions del Cogul, totes de gran interès patrimonial i historiogràfic, encara que presenten notables mancances. En tots aquests calcs —fidels testimonis d'una època— s'ignoren alguns motius, potser d'una manera interessada, com és el cas de les inscripcions ibèriques i en llatí, o es modifiquen algunes figures per secundar les diferents propostes cronològiques.

L'estudi de M. Almagro Basch significa una ruptura amb la tradició anterior. A més d'un calc general, reproduït a bona mida en un desplegable, inclou dues làmines —homes i bòvids de l'esquerra del fris i l'anomenada dansa fàl·lica— malgrat que aquestes imatges en color han estat considerades molt deficientes i valorades com una pèssima reproducció per algun autor,⁹ opinió que no compartim en tractar-se de les millors d'aquells temps. Almagro introdueix una altra novetat que trigaria uns quants anys a generalitzar-se. Es tracta de la identificació de cada motiu amb un número per facilitar-ne la descripció.

Caldrà esperar tres dècades per tenir una nova visió del conjunt. El 1985, el Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya —dins el marc del projecte Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya dirigit per J. Castells— encarrega la documentació exhaustiva del conjunt a l'equip format per A. Alonso, E. Sarrià i R. Viñas i es porta a terme un nou calc, a escala 1:1. La revisió crítica dels calcs existents i la nova documentació efectuada van donar com a resultat tota una sèrie de correccions i el descobriment de diversos motius, principalment gravats, desconeguts fins aleshores. En total, es van comptabilitzar 42 figures pintades i 260 gravats sobre la roca. Entre les novetats aportades, citarem superposicions i repintats (vermell sobre negre), una nova interpretació de les espècies faunístiques representades, detalls més ben estudiats (cornamentes de bòvids lliriformes, accessoris d'algunes dones com ara penjolls o una vara, comprovació que la representació de l'antílop eland, segons H. Breuil, és un cèrvid i que la polèmica figura del bisó respon més a la d'un senglar) i noves figures pintades. Aquesta nova imatge del Cogul, publicada per primera vegada el 1987, tindria una àmplia difusió en incorporar-se a l'exposició itinerant organitzada en ocasió de la inclusió a la llista del Patrimoni Mun-

dial i en editar-se un pòster en color per commemorar el centenari del seu descobriment.¹⁰

El Cogul reflecteix, possiblement com cap altre jaciment, el deteriorament dels nostres conjunts d'art rupestre i, també, les preocupacions per la seva conservació i difusió. Des del mateix moment del seu descobriment, s'insisteix en la dificultat per a observar-ne les imatges, i és freqüent recórrer a l'aigua i a un drap per a mullar i fregar la paret i revifar els colors de les pintures, que amb prou feines destacaven a causa de la rugositat i el color de la roca.¹¹ Així mateix, es detecta una preocupació primerenca per la seva conservació. En efecte, després de la notícia de la troballa, l'Institut d'Estudis Catalans encarregà a C. Rocafort, L. M. Vidal i J. Soler que, a més dels treballs que consideressin necessaris, estudiessin les mesures per a «preservar-les de tot perill de destrucció», i es va intentar comprar la cova, alhora que es va construir un mur de pedra amb la porta corresponent per a protegir les pintures.

Les pintures rupestres de la Roca dels Moros del Cogul —malgrat els anys passats des del seu descobriment— no havien estat mai objecte d'una neteja o intervenció directa de conservació. És dins el marc de l'esmentat projecte *Corpus de Pintures Rupestres* que el Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya inicia i encarrega diversos estudis sobre l'estat de conservació del conjunt i les seves alteracions, i elabora un protocol d'actuació.¹² El setembre del 2008 es va iniciar la campanya de neteja i recuperació de la lectura del panell pintat, dins el marc del gran projecte del centre d'interpretació del conjunt. Actualment, aquesta vasta empresa —que va incloure el canvi de traçat del camí de l'Albagés al Cogul, un estudi d'inundabilitat, el pla executiu de l'edifici, l'expropiació dels terrenys, el projecte de tancament, etc.— ha finalitzat i queda pendent exclusivament la finalització del programa museogràfic, a càrrec del Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Per la novetat que representa la intervenció directa en un panell pintat, dedicarem unes línies al treball realitzat per Eudald Guillamet amb la col·laboració de Laura Ballester.

Efectivament, i des de la seva documentació, el 1985, el Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya valorava la necessitat d'efectuar una intervenció de neteja —i si era necessari de consolidació o restauració— en el conjunt, per tal de millorar la lectura del panell pintat. El bon estat de la roca de suport de les pintures i l'experiència en abrics similars (de Catalunya i de la Valltorta, a Castelló de la Plana, per citar exemples del llevant mediterrani) que tampoc es veien a causa de la brutícia i on els resultats de les neteges van ser molt eficaços van donar certes a l'Administració de l'èxit de la intervenció i el Servei d'Arqueologia va encarregar la realització de proves per a avaluar la possibilitat d'eliminar la pel·lícula de brutícia. L'objectiu era la conservació de les pintures. El dipòsit superficial que les oculta és un factor de desenvolupament de microorganismes que poden interactuar amb la roca i provocar reaccions geobiològiques, amb les consegüents patologies d'alteració de la superfície. D'altra banda, l'ex-

periència demostrava que les neteges sempre aporten nous elements per a l'estudi arqueològic dels conjunts: noves figures, complement de traços, determinació de tècniques pictòriques, etc.

Com a criteri indiscutible, en aquest tipus d'operacions de neteja sempre se segueix el de la mínima intervenció. Només s'actua quan és possible fer-ho sense posar en risc les pintures o el suport. Es tracta de respectar els materials originals i la seva evolució en el transcurs del temps, recuperant al mateix temps la unitat estètica del conjunt.

En el cas del Cogul, les proves de neteja fetes el 2000 van demostrar que la pel·lícula de brutícia era completament soluble i que les pintures estaven perfectament fixades per l'evolució natural de la roca. L'any 2008, les zones que havien estat netejades no presentaven cap mena de variació. Tots aquests elements van induir a la neteja del 2008 per a la recuperació del conjunt. El resultat, tal com es pot comprovar, ha superat de molt les expectatives inicials. El conjunt torna a ser visible i ha recuperat totalment la seva lectura estètica normal, sense efectes falsejats per l'aplicació d'aigua i els tractaments informàtics de la imatge, que el poden fer visible però que mai reproduiran el to natural de les pintures i l'interès del context.

La desviació de la carretera, el replantejament de les tanques i la construcció del nou centre d'interpretació ajudaran a conservar el conjunt i a donar-li una difusió correcta.

Fent un resum del diagnòstic inicial, les pintures acusaven les conseqüències d'haver estat mullades, rentades i fregades amb tota mena de líquids des del seu descobriment, fet que va ocasionar la formació d'una pel·lícula de brutícia que va arribar a tapar-les completament. No hi havia, però, signes de vandalisme importants, excepció feta d'alguns cops sobre la cabra negra, en dues de les figures femenines i en la cérvola vermella de la mateixa zona. Les alteracions es concentraven al sostre i al costat sud de la cavitat i la zona de les pintures no presentava modificacions greus. En les fissures de l'escena de la dansa, les infiltracions d'aigua havien provocat lleugeres cristallitzacions de carbonats a les vores. A la visera i a la zona de damunt de les pintures esquemàtiques, l'acció biològica havia format una crosta negra i descamacions.

La metodologia emprada en la intervenció de les pintures rupestres del Cogul no es va apartar de l'aplicada en altres abrics de característiques similars. Es va eliminar la pel·lícula de brutícia que cobria les pintures evitant en tot moment modificar les característiques morfològiques de la roca: amb pinzells suaus es va suprimir la pols superficial, que va ser solubilitzada aplicant aigua embotellada de baixa concentració en sals mitjançant compreses de paper absorbent. Les sals insolubles, sobretot carbonats, formades per precipitació a les vores de les fissures de l'escena de la dansa han donat uns lleugers vels blancs que no s'han retirat, ja que són insolubles en aigua i estan molt incrustats a la roca.

El resultat d'aquesta operació va ser completament satisfactori: la intervenció de neteja va recuperar la visió de

tot el conjunt i els tons naturals tant de la roca com dels pigments. En netejar les figures de les cabres i de la parella de dones de color fosc de la banda esquerra de la dansa, es va veure que una sèrie de petits cops d'origen antròpic, amagats sota la brutícia, es feien evidents. El to blanc de la roca fresca d'aquests cops provocava una alteració en la correcta lectura estètica de les figures. Per a atenuar aquest efecte, es van retocar lleugerament amb aquarel·les els punts blancs, apropant-los al to de la pàtina dels voltants. Aquesta intervenció, a més de ser completament reversible, es va limitar a les zones d'alteració i mai no ha arribat al nivell de la pintura o de la pàtina.

EL COGUL I L'ART LLEVANTÍ

El Cogul va aportar una informació excepcional sobre les tècniques emprades en l'execució de l'art llewantí, tradicionalment relacionat amb la pintura, que aquí empra diferents tonalitats de vermell i negre. El gravat era extraordinari i, fins i tot, es dubtava de la seva existència.

J. Cabré va cridar l'atenció sobre els fins gravats que delimiten el contorn d'algunes figures pintades, com també passava a Calapatà. M. Almagro, a més de compartir la proposta de J. Cabré, assenyala la presència de noves representacions d'animals, fetes amb gravats de traç fi, raó per la qual «l'edat antiga és inqüestionable». A. Alonso i G. Grimal no inclouen aquests zoomorfs gravats, però sí la presència de «moltes incisions d'època incerta, però òbviament posteriors». El descobriment dels gravats considerats llewantins del Barranc Fondo (Castellot, Terol) i de diversos conjunts amb fins gravats a Castelló, considerats finipaleolítics, alguns dels quals recorden un dels zoomorfs publicats per M. Almagro Basch, fa necessària la revisió dels del Cogul.¹³

En l'estudi de l'art llewantí, s'ha assenyalat «una constant i una rutina» centenària que té les seves arrels en la lectura iconogràfica de les imatges. També en aquesta qüestió, el Cogul és un referent excepcional. Les diferents lectures d'alguns motius van condicionar les propostes cronològiques inicials. És el cas de la presència d'un bisó, d'un ant i de dos cabrums que, per les banyes amb nusos, es van identificar com a *Ibex alpinus*. A partir d'aquestes preteses imatges, H. Breuil va datar l'art llewantí al Paleolític. En la seva primera reproducció, el zoomorf que descriu com un ant es podria identificar com un cérvol i el pretès bisó recordava un brau, encara que en l'article de l'*Anthropologie* modificà el calc perquè s'assemblés a un bisó. Aquesta identificació, que H. Breuil sempre mantindria, és rebutjada per tots els investigadors que el consideren, no sense certes reserves, un toro o un senglar. D'altra banda, L. M. Vidal assenyala que la forma de les banyes dels cabrums es podria explicar per la rugositat de la roca. A partir de l'estudi de M. Almagro es descarta, com també havia fet E. Hernández Pacheco en la seva monografia sobre les Coves de l'Aranya (1924), la presència d'aquests animals de fauna freda en l'art llewantí, encara que algun

autor, com Blanc, insistís que «les Elans, le Chamois, le Saiga et les Bisons de Cogul sont certains».¹⁴

També en l'estudi dels contextos per a donar suport a les propostes cronològiques, el Cogul marcaria l'inici d'un camí que arriba fins a l'actualitat. En efecte, Ramon Huguet, rector del Cogul i descobridor de les pintures, va recollir a la vora de l'abric diverses eines de sílex que va mostrar als primers visitants. En un principi, van ser identificades com a magdalenianes o del Capsià superior, a partir de tres mitges llunes que, avui perdudes, van ser dibuixades anys després per J. Colominas i P. Bosch Gimpera, que van recollir altres peces al voltant del Cogul, algunes de les quals consideren neolítiques i les comparen amb les recollides a les coves i planells del Barranc de la Valltorta. La proposta cronològica paleolítica per a les indústries lítiques registrades als voltants dels abrics seria reiterada per H. Breuil per a altres conjunts, entre els quals hi ha Cantos de la Visera (Iecla, Múrcia), on assenyala la presència de fulles solutrianes, o Mola Remígia (Ares del Maestrat, Castelló de la Plana). No obstant això, H. Breuil va recollir fragments ceràmics en les excavacions que va portar a terme en aquest últim jaciment. M. Almagro recupera els materials del Cogul dipositats al Museu Arqueològic de Barcelona per a concloure que corresponien al Mesolític. Els seus autors eren els «caçadors que van perdurar molt de temps amb el seu gènere de vida, fins i tot quan altres pobles desenvolupaven cultura neolítica». F. J. Fortea descarta definitivament la relació d'aquestes indústries localitzades a l'entorn dels abrics pintats amb el Paleolític i, fins i tot, amb l'Epipaleolític per a insistir sobre la seva pertinença al Neolític i, fonamentalment, a l'Eneolític i al bronze. En relació amb el Cogul, els seus materials són considerats «propis de l'última decantació epipaleolítica en un moment àmpliament ceràmic».¹⁵

Sobre la lectura iconogràfica i iconològica de l'art llewantí, una qüestió amb prou feines abordada, el Cogul s'ha convertit en un referent per la reiterada reproducció d'algunes de les seves imatges i escenes. En una primera anàlisi convé assenyalar que al Cogul no es constata la presència d'arquers, si s'exceptuen els motius esquemàtics, ni d'animals ferits, utilitzats tradicionalment per a associar l'art llewantí amb els caçadors de l'Epipaleolític/Mesolític o amb aquestes poblacions en via de neolitització. El vestit de les dones, que suggereix la presència de teles, i les argolles que sembla que porten als braços remetent, en opinió de F. Jordà, a moments neolítics o posteriors.

Les imatges més conegudes del Cogul corresponen a una «escena» composta per diverses representacions femenines i un home nu. Es tracta d'una característica escena acumulativa en la qual, com ja va assenyalar M. Almagro, les dones es representen —i van ser pintades— per parelles, evitant les superposicions. F. Jordà també va insistir en el procés d'execució, assenyalant l'existència de dues escenes: una reflecteix una tauromàquia i l'altra, formada per quatre parelles de dones al voltant de la figura masculina itifàlica, correspon a una festa en honor

de l'esperit fecundador.¹⁶ Les diferents «lectures» sobre el procés de construcció de l'escena i de la resta de les imatges de l'abric haurien d'impulsar una profunda revisió de tot el conjunt, utilitzant la metodologia contrastada en altres jaciments. La interessant proposta de M. Almagro és, sens dubte, millorable malgrat el seu interès. Sobre el seu significat, H. Breuil la identifica com una escena de la vida social d'aquells temps antics i la relaciona amb una dansa de dones al voltant d'un home, semblant a la que practiquen les poblacions primitives. En canvi, per a I. del Pa i P. Wernet, en el seu estudi sobre la vestimenta a Alpera i el Cogul, es tractaria de l'homenatge de la tribu a un personatge masculí destacat. J. de Morgan reitera el tema de la dansa de dones, que en la seva opinió evoca un culte a Príap. Alhora, relaciona les representacions femenines amb els cretencs, fet que el portaria a rebutjar la cronologia paleolítica imperant en aquells anys per a situar aquestes pintures del Cogul al Neolític o, fins i tot, més tard, cronologia que seria defensada per F. Jordà.

EL COGUL I L'ART ESQUEMÀTIC

Al Cogul, l'art esquemàtic es troba excepcionalment ben representat, tot i el reduït nombre d'imatges, totes de gran interès en el registre d'aquesta manifestació artística àmpliament distribuïda per tota la península Ibèrica. Però no és l'únic conjunt a Catalunya amb aquest tipus de representacions, ja que, des de la pionera troballa del conjunt ara conegut com el Portell de les Lletres, són molts els jaciments en què es documenten motius esquemàtics. Els dos volums del *Corpus de pintures rupestres* publicats per la Generalitat de Catalunya i alguns articles de síntesi —des dels clàssics de S. Vilaseca fins als més recents d'A. Alonso, A. Grimal, E. Sarrià i R. Vinyes, entre d'altres— testimonien la importància d'aquests conjunts i la diversitat dels seus motius.

Com ja va passar en les primeres troballes del sud peninsular —Cueva de los Letreros i Fuencaliente—, aquestes imatges del Cogul s'associen a jeroglífics o antigues escriptures, i és per aquest motiu que la tradició popular lliga les pintures rupestres amb una inscripció jeroglífica, que podria ser ibèrica. En el cas del Cogul, cal tenir en compte que la presència d'inscripcions ibèriques i romanes va influir molt probablement de manera important en la primera explicació del jaciment. No obstant això, des d'un primer moment H. Breuil fa referència a tres figures vermelles, esquemàtiques, que representen la caça d'un cérvol mitjançant «un dibuix que no té res d'artístich», que es poden incloure entre els dibuixos esquemàtics «prohohistòrics y pertanyents, además, á totes els èpoques bàrbares». En la seva descripció, dubta si el caçador que assetja un cérvol, identificat per la seva ramificada cornamenta, porta arc o escut i punyal. J. Cabré es decanta per escut i punyal, mentre que per a M. Almagro es tracta d'arc i fletxa. A. Alonso i A. Grimal ofereixen un nou calc

en què els braços de l'antropomorf sostenen el que sembla un petit arc i una fletxa desplaçada cap a l'extrem superior amb eixamplament central que evoca la forma d'una espasa. Tanmateix consideren que la identificació com un guerrer portador d'escut i espasa és insostenible actualment. La qüestió no és intrascendent, ja que té indubtables repercussions cronològiques.¹⁷ No ens atrevim a pronunciar-nos per una opció o per una altra, de manera que advoquem per un reestudi d'aquests motius, junt amb alguns altres antropomorfs que podrien incloure's en l'art esquemàtic malgrat que s'han identificat com a llevantins. És el cas d'un antropomorf masculí sobre un dels bòvids i, fins i tot, de l'associat al bisó/bòvid/senglar. La neteja recent de l'abric, sens dubte, aportarà nova informació sobre les característiques d'aquestes i d'altres figures d'aquest conjunt.

EL COGUL I LES INSCRIPCIONS IBÈRIQUES I ROMANES¹⁸

L'existència d'inscripcions ibèriques gravades a les parets del Cogul no pot ser ignorada en el debat sobre el caràcter del jaciment ni, fins i tot, de la mateixa cronologia de les seves pintures.

Les observacions de M. Almagro sobre l'autenticitat i la dispersió espacial dels caràcters són d'un interès extraordinari. Proposa una lectura que ha estat acceptada pels lingüistes amb algunes variants. Assenyala la lectura parcial dels caràcters ibèrics per part de M. Gómez Moreno, amb una referència a Ildirda que li sembla evident. Les inscripcions llatines, les data entre els segles II i I aC, i assenyala l'interès del text *SECUNDIO VOTVM FECIT*, que «assegura sense cap mena de dubte que encara per a algunes persones en època romana el lloc tenia relació amb cultes màgics, el més probable relacionats amb la dansa fàl·lica».

L'existència d'inscripcions ibèriques en altres conjunts amb art rupestre¹⁹ confirmaria la perdurabilitat d'aquests llocs com a centres d'activitats socials. A partir d'aquestes dades es podria reflexionar sobre la pervivència durant diversos mil·lennis —si s'accepten les cronologies proposades per a l'art llevanti i l'esquemàtic— d'aquests llocs, dels quals el Cogul és el millor exemple.

Fins aquí part del discurs que s'obrí amb el descobriment del conjunt de la Roca dels Moros del Cogul, a les Garrigues. Però, cent anys més tard, on som? En els paràgrafs següents intentarem fer un estat de la qüestió de la hipòtesi interpretativa.

L'ART PALEOLÍTIC

Noves troballes han incrementat el registre d'art paleolític. A la comarca de la Safor, a l'excepcional conjunt d'art moble de la Cova del Parpalló (Gandia, València), s'ha incorporat el descobriment de gravats rupestres a la mateixa cova i a la Cova de les Meravelles, al mateix terme municipi-

pal.²⁰ A Castelló de la Plana, s'han descobert set localitats amb fins gravats incisos de zoomorfs i motius geomètrics —l'Abric d'en Melià (la Serra d'en Galceran), Gentisclar (la Serratella), la Belladona, Mas de la Vall i la Marfullada II (Ares del Maestrat), Mas de Serra Amposta (Culla) i Cova de Bovalar—, per als quals s'ha proposat una adscripció al Magdalenià final o a l'Epipaleolític microlaminar, englobant-los sota la denominació d'art finipaleolític. Aquestes imatges s'han utilitzat per a elevar la cronologia inicial de l'art lleuantí. Per als seus descobridors, la distribució espacial a les terres de Castelló i l'absència de figures humanes i d'escenes de caràcter lleuantí permetrien plantejar la hipòtesi de la continuïtat de les manifestacions rupestres paleolítiques durant l'Holocè antic, encara que en la seva opinió l'acostament cronològic no implica necessàriament una vinculació directa entre aquests motius finipaleolítics i els lleuantins, «ja que cada horitzó es defineix per convencions estilístiques, temàtiques i maneres de composició i distribució espacial diferents».

L'ART MACROESQUEMÀTIC

El descobriment de l'art macrosquemàtic va constituir durant un període un profund revulsiu en l'estudi de l'art rupestre de l'Espanya mediterrània, independentment de la posició que s'adoptés sobre la seva cronologia i el seu significat.

Malgrat el temps transcorregut i la continuïtat de les prospeccions, no s'ha incrementat el registre inicial integrat per divuit abrics agrupats en deu conjunts, ni s'ha ampliat la seva distribució espacial a les terres alacantines delimitades per les serres d'Aitana, Benicadell i Mariola i el mar, encara que s'ha proposat una àrea perifèrica d'«influència macrosquemàtica». Tampoc no s'ha modificat la proposta cronològica, basada en la posició estratigràfica de les pintures en alguns abrics i la identificació d'un art moble cardial.

En la seva variant rupestre, l'art macrosquemàtic es caracteritza per la seva ubicació en abrics poc profunds, la utilització de pintura densa de color vermell fosc i, en especial, per una temàtica exclusiva, de grans dimensions i amb un inqüestionable caràcter simbòlic, mentre que l'art moble remet a una iconografia semblant a les decoracions ceràmiques del Neolític antic.

A la zona que al moment oportú es va denominar «territori macrosquemàtic» no es coneixen noves troballes d'art rupestre, llevat que es relacionin amb aquest horitzó artístic alguns dels motius de l'Abric I del Barranc del Bosquet (Moixent, València) que ja es van incloure en l'«estil Pla de Petracos»,²¹ denominació que es va proposar que substituís la d'art macrosquemàtic i que encara manté algun investigador. Aquest interessant conjunt es localitza a la perifèria immediata del territori al·ludit, on també hi ha la Cova de la Sarsa (Bocairent, València), de la qual es van publicar les ceràmiques amb motius macrosquemàtics²² a les quals se n'han afegit altres amb posterior-

ritat,²³ alhora que es va incorporar un nou jaciment al registre inicial —Abric de la Falguera (Alcoi)—, si es considera macrosquemàtic un petit fragment ceràmic imprès no cardial amb un antropomorf envoltat de serpentiformes/ziga-zagues.²⁴

La distribució espacial dels abrics amb art rupestre revela un decidit i ben planificat control del territori i una acurada selecció dels llocs. Es prefereixen els abrics de dimensions reduïdes i d'escassa profunditat, en alguns dels quals un mateix motiu o l'associació de diversos, com passa al Pla de Petracos, ocupa tota la superfície disponible. En els més grans, es pinta al centre de la paret de l'abric —Abric IV del Barranc de Benialí i Abric II de la Sarga—, en la seva part més significativa o destacada —Barranc de l'Infern— i, excepcionalment, en les superfícies més regulars, com passa a l'Abric I de la Sarga. Es trien, així mateix, els abrics situats a les parts mitjanes i altes del llit del barranc o de les parets rocoses, procurant que almenys durant algunes hores els raigs solars incideixin en les pintures o, si més no, en l'abric. Tots permeten un cert control visual sobre l'entorn, tot i que en algun cas no sigui excessivament ampli, per bé que no n'hi ha cap que presenti una posició amagada.

Tampoc s'han afegit nous temes als proposats en el seu dia: antropomorfs, serpentiformes, barres i punts gruixuts, al costat d'altres motius entre els quals, no sense certes dificultats, s'ha identificat una dona acèfala i el cap d'un toro.²⁵ En relació amb els antropomorfs rupestres, els orants constitueixen les imatges més conegudes, malgrat el seu nombre reduït, ja que només se n'han identificat tres figures —Pla de Petracos, la Sarga i Barranc de l'Infern—, precisament en els jaciments amb un millor control visual i amb la possibilitat d'una major concentració de persones davant d'ells. Aquests orants comparteixen alguns convencionalismes —braços aixecats amb indicació dels dits i caps de contorn circular—, mentre que, en el tractament de les cames, sempre doblegades cap amunt, i del propi tronc són notables les diferències. També són destacables en els serpentiformes, tant en el seu desenvolupament i posició com en la pròpia composició, que en algun cas sembla suggerir la presència d'un antropomorf, com els motius serpentiformes de l'Abric I de la Sarga, que recorden una forma clarament antropomorfa de l'Abric II d'aquest conjunt. En relació amb les representacions mobles, els orants són exclusius de la Cova de l'Or, mentre que la resta d'antropomorfs són presents, si bé en escàs nombre, en les decoracions ceràmiques de l'Or, la Sarsa i la Falguera, on els antropomorfs en X i doble Y també s'associen amb l'art esquemàtic.²⁶

La cronologia de l'art macrosquemàtic és inqüestionable. És prelleuantí, segons demostren les superposicions directes de l'Abric I de la Sarga i les indirectes de l'Abric IV del Barranc de Benialí,²⁷ que pràcticament tothom accepta a partir d'unes fotografies discutibles.²⁸ El suport moble, sempre en ceràmiques impreses —cardials i d'instrument—, permet datar-lo al Neolític antic, a partir del 6700 BP (5600 cal BC) amb un límit màxim de fins al 5500

BP (4358-4332 cal BC), mentre que a la Cova de l'Or apareixen les primeres ceràmiques esgrafiades. Tanmateix alguns investigadors, com Aparicio, propugnen una cronologia eneolítica o, si més no, la perdurabilitat d'alguns dels seus temes en les ceràmiques del Neolític avançat de Malta i d'Itàlia.

L'execució posterior de les pintures llevantines sobre les macroesquemàtiques de la Sarga demostraria que eren conegudes, i aquestes superposicions s'explicarien com la voluntat d'eliminar els referents simbòlics anteriors o per a mantenir el caràcter simbòlic del lloc respectant unes imatges que anaven perdent sentit en la nova societat que s'havia format, però que encara conservaven una certa vigència o, si més no, la continuïtat del lloc com a santuari, per la qual cosa no s'anul·len els motius anteriors, com passa en l'espectacular panell de l'Abric II amb antropomorfs, entre els quals el «bruixot», i serpentiformes horitzontals i verticals, ocupen de manera exclusiva la part central, com una gran fornícula, mentre que les escenes llevantines s'ubiquen en els extrems del mateix abric, a uns quants metres de distància. No és menys significativa la distribució dels cérvols a l'Abric I del mateix jaciment, que no es col·loquen sobre les parts més significatives de l'orant, com podrien ser els braços i el cap, o sobre les terminacions radials dels serpentiformes.

Les imatges macroesquemàtiques, per les seves característiques i posició en els abrics, tenen un evident caràcter simbòlic que es pot fer extensiu també a les representacions mobles. En el cas de les rupestres, la seva mida, el gruix del traç i el color vermell intens, que sovint contrasta amb el groc ocre de la roca de suport, permeten que les pintures es puguin veure des d'una certa distància, que en el cas del Pla de Petracos és des del llit del riu, com succeeix amb un dels antropomorfs del Barranc de l'Infern. En els conjunts amb antropomorfs, les pintures poden ser contemplades a la vegada i sense dificultat per més de mig centenar de persones. També es constata una selecció dels llocs on ubicar les pintures, que en els abrics petits ocupen la pràctica totalitat de la superfície i en els més grans la part central o la més visible. Dos exemples són significatius en aquest sentit. Al Pla de Petracos s'aprofiten els petits abrics de parets de color groguenc, oberts al gris de la roca, a manera de fornícules, entre els quals en destaca un de central, i en el punt més elevat, distribuint-se dos abrics a una banda i un altre al costat contrari, encara que és possible que als voltants d'aquest últim n'hi hagués un altre si tenim en compte les restes de pintura vermella que afloren en alguns punts de la paret, totalment concrecionada.

Aquest caràcter d'espai organitzat que simula un retaule és reforçat per l'existència d'una gran pedra de cares superior i laterals planes, l'única d'aquestes característiques al lloc, que des del llit del barranc sembla formar un eix amb l'abric central mentre que els altres abrics, amb pintures o sense, es distribueixen a banda i banda. També els orants geminats del Barranc de l'Infern se situen a l'interior d'un abric obert al seu torn dins d'un altre a manera d'un gran arc en una paret imponent. Finalment, a l'Abric

II de la Sarga, la gran figura humana amb banyes i els serpentiformes verticals i horitzontals, al costat d'altres antropomorfs més petits i menys complexos, ocupen l'espai central i més visible.

La mateixa consideració de santuari han de tenir els jaciments amb art moble macroesquemàtic, encara que també fossin utilitzats com a lloc d'hàbitat i, excepcionalment, d'enterraments humans, segons la documentació proporcionada per la Sarsa. La Cova de l'Or és, sense cap dubte, un exemple fora de sèrie. Per la seva situació en els vessants del Benicadell i a 650 metres d'altitud sobre el mar, domina visualment el territori macroesquemàtic. Les seves ceràmiques amb decoració simbòlica sembla que no van ser utilitzades en la preparació d'aliments i molts dels recipients són de mida petita, tenen nanses asimètriques per a ser penjats i conserven restes d'ocre a l'interior. Es tracta d'un lloc ocupat per un grup humà privilegiat que se significa pel seu excepcional registre arqueològic, en el qual, a més de les ceràmiques simbòliques, destaca l'abundància i la diversitat dels ornaments personals.

El tema de l'orant es relaciona amb les més antigues imatges del Neolític mediterrani, en què es consideren representacions femenines, de deesses o sacerdotesses. A les imatges rupestres macroesquemàtiques no s'indica el sexe, tot i que podria interpretar-se com a femenina la de l'Abric VIII del Pla de Petracos, mentre que una de les figures geminades del Barranc de l'Infern ha estat considerada dona per A. Beltrán, en atenció a la seva mida. Les cames obertes i doblegades cap amunt s'associen tradicionalment a imatges femenines. En les representacions mobles, l'únic exemplar complet és femení tenint en compte la impressió de natis de la petxina del *Cardium edule* entre les cames, a manera de sexe. Aquestes imatges femenines se solen relacionar amb la fertilitat de terres i persones. Alguns serpentiformes semblen respondre a un significat idèntic, especialment aquells que sorgeixen de diversos motius geomètrics tancats que podrien simular la llavor, mentre que la tija, representada pels traços sinuosos verticals, es remata amb dits que evocuen els orants.

A partir de les consideracions anteriors, és indubtable que l'art macroesquemàtic constitueix un horitzó artístic amb característiques pròpies, de cronologia neolítica i amb un fort contingut simbòlic relacionat amb rituals de tipus agrícola. Tanmateix s'ha considerat una «tendència local» de l'art esquemàtic, opinió que només sembla recolzar-se en els antropomorfs en X, Y i doble Y, tipològicament similars en ambdues manifestacions artístiques, encara que a nivell tècnic hi ha diferències significatives, tant en el tipus de traç i densitat de la pintura com en el color, que són més acusades entre els serpentiformes i les ziga-zagues de les dues manifestacions.

En els darrers anys, alguns motius en ziga-zaga paral·lels i de desenvolupament vertical en abrics de la conca del Xúquer s'han relacionat amb l'art macroesquemàtic, igual que ja es va fer amb anterioritat per a un antropomorf envoltat de ziga-zaga de l'Abric Roser (Millars, València) i més re-

centment per a una composició similar a l'abric de Los Gineses (Bicorb, València). En algun cas, aquestes ziga-zagues sovint identificades com a esquemàtiques es troben infra-posades a motius llevantins, com succeeix a la Cova de l'Aranya (Bicorb, València), al Barranc de la Palla (Tormos, Alacant) i a l'abric del Tío Modesto (Henarejos, Conca). Sobre la relació serpentiformes/ziga-zaga i motius llevantins de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) i a Marmalo IV (Villar del Humo, Conca), hi ha diferents versions dels seus calcs i descripcions. A Cantos de la Visera (Iecla, Múrcia), les superposicions proposades per A. Beltrán i F. J. Fortea han estat rebutjades. Els seus motius geomètrics es consideren ara esquemàtics, tot i que també s'han relacionat amb l'art paleolític.

Aquests motius geomètrics i les figures humanes que s'hi associen constitueixen a la conca del Xúquer un conjunt d'art prehistòric singular, que no pot identificar-se com a art esquemàtic tradicional i, en canvi, per la seva tipologia i execució, s'assembla a l'art macroesquemàtic del nucli alacantí. D'aquesta manera pren sentit la inclusió de les pintures del Barranc del Bosquet (Moixent, València) en l'art macroesquemàtic i la reinterpretació d'alguns dels motius de Beniatjar, abans considerats esquemàtics i que ara haurien de reinterpretar-se en el camí de les noves troballes, que per les seves característiques i posició entre ambdós territoris marcarien el sentit d'aquesta difusió reafirmat per la presència de ceràmiques impreses cardials a La Cocina i, fins i tot, a la mateixa Cova de l'Aranya.

Davant d'aquestes evidències, hom va proposar ampliar el tradicional territori macroesquemàtic, o bé crear un territori d'influència macroesquemàtica, per tal d'incloure-hi aquests abrics que correspondrien a una fase d'expansió en què s'ha perdut —o transformat— part del contingut simbòlic, encara que mantingui les seves característiques formals. Caldria ara plantejar-se si té entitat per a identificar-lo com un horitzó artístic independent i rebre, per tant, una denominació que no estaria exempta de polèmica, o utilitzar les existents afegint-li un adjectiu que l'identifiqui. En aquest sentit, de vegades s'associa a un art esquemàtic antic, encara no ben definit i que en aquest cas incorpora motius, composicions i tècniques que no es troben en aquests abrics i sí, en canvi, en l'art esquemàtic tradicional, concepte que es podria mantenir per a associar-lo a les noves creences relacionades amb l'enterrament col·lectiu. Més correcte seria relacionar-lo amb l'art macroesquemàtic. No sembla convenient ampliar el nucli central d'aquest darrer, que té unitat dins el territori macroesquemàtic alacantí, ni tampoc proposar una nova denominació, sempre objecte de polèmica, com si es tractés d'un horitzó artístic independent, almenys fins que es procedeixi al seu estudi. Podria considerar-se com una segona fase de l'art macroesquemàtic que necessàriament no descartés la contemporaneïtat entre alguns abrics alacantins i els de la conca del Xúquer a València i Conca i potser també en altres llocs on aquests serpentiformes apareixen infra-posats a l'art esquemàtic. Quan es

publiquin i s'estudiïn en profunditat aquests abrics s'estarà en condicions de resoldre'n la filiació i de proposar-ne la denominació. Ara per ara, només es pot constatar la seva presència, la seva cronologia prellevantina, almenys en molts dels abrics, i la seva relació formal amb l'art macroesquemàtic.

L'ART LLEVANTÍ

En aquests anys, el descobriment de nous jaciments i el reestudi d'altres han significat un notable impuls per al coneixement de l'art llevantí, encara que moltes de les qüestions que es van plantejar ara fa un segle amb la publicació de l'extraordinari conjunt del Cogul són lluny d'estar resoltes. És el cas de la seva distribució espacial, les seves característiques tècniques i iconogràfiques, la seva cronologia, el seu significat i, fins i tot, el de la seva pròpia denominació.

D'una manera reiterada, s'insisteix en l'equívoc del seu nom, que evidentment no es correspon a la seva distribució espacial actual, com tampoc ho eren les troballes inicials a Terol i a Lleida, en no ubicar-se al llevant geogràfic de la península Ibèrica, tret que s'utilitzés aquest terme com a contraposició al Cantàbric, en identificar H. Breuil com a paleolítiques les manifestacions artístiques de tots dos territoris. S'han proposat altres noms que no han aconseguit obtenir el corresponent consens, de manera que es manté el terme d'art llevantí, tot i que «és no només ambigu, sinó perillosament erroni», en paraules de Beltrán. En aquest sentit, convé recordar que en la reunió de Barbastre (Osca) es va acordar mantenir «el terme d'art llevantí com un concepte convencional que és encara útil per a definir el conjunt pictòric al qual s'aplica i per a facilitar l'entesa entre els investigadors», segons recorda Balldellou. Per la seva part, E. Ripoll preferia anomenar-lo «fàcies llevantina de l'art postpaleolític».²⁹

En totes les comunitats autònomes s'ha incrementat el nombre d'abricos amb art llevantí, encara que lamentablement no es disposa d'un registre actualitzat a partir de les documentacions fetes per a l'expedient de la UNESCO, la relació nominal del qual es va publicar al catàleg de l'exposició «Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica» i al qual M. Creu Berrocal va incorporar algunes troballes posteriors. En principi, no s'ha ampliat el territori proposat, encara que per a alguns nuclis de Jaén, com els de la Sierra del Quesada —Cueva del Encajero i abrics d'El Arroyo de Tíscar i de Manolo Vallejo— i els d'Aldeaquemada —Tabla de Pochico i Prado del Azogue—, ubicats a la perifèria del territori, es dubti de l'adscripció llevantina per les especials característiques dels seus motius, com també passa amb algunes troballes aïllades de Castella-la Manxa.

En canvi, s'han descobert nous conjunts i abrics aïllats als tradicionals «nuclis llevantins» que, establerts a partir de diferents criteris —geogràfics, iconogràfics i estilístics—, no sempre ben explícits i amb algunes contradic-

cions internes, varien en nombre.³⁰ Segons seva distribució per les conques dels rius Segura, Xúquer, Túria i Ebre, J. Martínez García ha proposat una jerarquització inicial dels grups amb pintures llewantines en quatre categories, sobre les quals convindria insistir en un futur pròxim, en funció de la seva agrupació espacial i de la seva importància quantitativa en el registre, incloent en la Categoria 1 els nuclis del Maestrat (Castelló i sud d'Aragó) i de la conca mitjana alta del Segura (Múrcia, Albacete i Jaén); en la Categoria 2 els nuclis d'Albarrasí, conca alta del Xúquer, zona central valenciana i nord d'Alacant; en la Categoria 3 la perifèria nord (conjunts catalans i riu Vero) i la perifèria sud (comarca de Los Vélez i Quesada), i en la Categoria 4 els «abrics intermedis entre els anteriors, normalment aïllats, encara que poden respondre a buits en la investigació».³¹

L'art llewantí analitzat des de la perspectiva de l'arqueologia del paisatge ha generat en els últims anys diverses aportacions d'un gran interès, si bé diferents quant a l'àmbit geogràfic, la metodologia i els resultats. El treball de M. Cruz Berrocal inclou tot el territori valencià al qual s'aplica un enfocament experimental a partir de l'anàlisi de diverses variables geogràfiques i arqueologicoculturals i la utilització de diverses fonts d'informació amb un nivell distint de precisió, entre les quals l'expedient presentat a la UNESCO, el CPRL —Corpus de Pintura Rupestre Levantina del CSIC / Arxiu Gil Carlés— i un reduït treball de camp. Per la seva banda, S. Fairén³² centra el seu estudi en les comarques centremèridionals valencianes i en una anàlisi integral del territori —en el qual són presents les tres manifestacions artístiques postpaleolítiques, els jaciments d'hàbitat i les coves d'enterrament—, per concloure que les tres mostren una semblant «ocupació simbòlica de l'espai que respon a unes necessitats molt concretes: manteniment del cerimonial intergrup, així com un progressiu increment de la territorialitat a mesura que avança la seqüència neolítica (amb abrics destinats al control de moviment i dels recursos i reunions intergrupals en un àmbit local)».

En aquesta dècada s'han descobert nous conjunts de pintures rupestres a la pràctica totalitat del «territori llewantí», amb l'excepció de la comarca de Los Vélez, que, en algun cas, aporten nous temes o permeten reinterpretar la seva tradicional iconografia, en la qual l'abundància d'animals i les escenes de caça amb arc s'han convertit en un tòpic. Són, però, extraordinàriament variades. Entre les més noves —i també més discutibles— caldria citar les de caça mitjançant apedregada, la captura d'un cérvol viu de Muriecho L o l'ús de bumerangs, que a partir de l'excepcional conjunt de la Cueva del Chopo (Obón, Terol) s'ha identificat en altres abrics de Terol, Alacant, Múrcia i Albacete. En relació amb altres temes, es podrien citar les escenes d'enfrontaments humans, les representacions femenines i masculines, la d'una dona al costat d'un cadàver masculí a l'Abric Centelles, la troballa d'un nou arbre a la Sarga o la distribució espacial d'alguns animals, com els senglars i els bòvids, que hauria de continuar amb la resta de

representacions d'animals. En aquest mateix sentit, és de gran interès el reestudi de la figura humana en la línia dels duts a terme per I. Domingo Sanz o d'alguns objectes com les puntes de fletxa. Les aportacions més singulars són, sens dubte, les relacionades amb la composició i l'estructuració interna de les escenes, de les quals constitueixen un exemple excepcional a seguir els estudis fets a la Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló de la Plana), que destaca en el conjunt de la Valltorta.

D'altra banda, s'ha fet la revisió d'alguns dels jaciments clàssics mitjançant la realització de nous calcs i/o el reestudi dels antics amb el suport de la fotografia analògica i digital, que en algun cas ha comportat la identificació de nous motius o la correcció d'altres. Entre els publicats en aquesta dècada, destaquen els conjunts de Cova dels Cavalls, Mas d'en Josep i la Saltadora (Valltorta), Cinto de les Lletres, Val del Charco del Agua Amarga, Cañica del Callar i la Sarga. A Catalunya, cal destacar l'Abric I de la Serra de la Pietat, a Ulldecona (Tarragona).

El debat sobre la cronologia de l'art llewantí s'ha intensificat a l'última dècada, en la qual els investigadors s'han alineat entre els que defensen una cronologia epipaleolítica, reivindicada fins i tot en els propis títols dels seus articles, i els que s'inclinen per la neolítica, seguint una discussió que remunta a dècades anteriors. D'altra banda, s'ha intentat la datació absoluta d'algunes pintures amb un resultat desigual. En algun cas, s'ha comprovat, després de les analítiques corresponents, l'absència de matèria orgànica, com passa amb les pintures negres de la Saltadora en tractar-se d'òxid de manganès. A l'Abric del Tío Modesto (Henarejos, Conca), es daten capes d'oxalats entre 5320-5010 cal BC i 4800-4610 cal BC,³³ datacions que convindria mantenir en una reserva prudent fins que es constati la validesa del mètode i s'indiquin amb precisió les capes datades. Les proves iniciades a Ulldecona (Montsià), en dos moments distants en el temps i amb laboratoris diversos, han resultat també fallides fins ara.

Per als partidaris de l'Epipaleolític/Mesolític, la iconografia constitueix l'argument de suport, encara que mai s'expliciti d'una manera clara, i per a alguns sembla existir una relació de continuïtat amb l'art finipaleolític, sobre la qual s'ha insistit a partir del descobriment dels extremament primers gravats incisos de Terol i Castelló, en especial els del Barranc Fondo. Entre aquest grup d'investigadors, es mantenen algunes discrepàncies significatives, ja que mentre que per als uns l'art llewantí enfonsa les seves arrels en el vell art paleolític, d'altres accepten l'«existència d'una evolució clara, iniciada en l'art mobiliari gravat/pintat del magdalenianà final-epimagdalenianà i els conjunts a l'aire lliure gravats/pintats que van usar les mateixes tècniques gràfiques en els períodes epipaleolític-mesolític i els desenvolupats en els primers processos de neolitització en territoris llewantins».³⁴ Aquesta relació d'una certa continuïtat amb l'art paleolític, concretada en les plaquetes del Parpalló, també va ser plantejada per R. Vinyes al congrés sobre art llewantí de Múrcia. Per la seva banda, A. Alonso continua mantenint que el llewantí és un art de

caçadors que cronològicament tindria el seu inici en un moment imprecís, que hipotèticament situa al vuitè mil·lenni i les seves etapes finals, per les superposicions de la Sarga, al llarg del cinquè mil·lenni en dates sense calibrar. També insisteix en aquesta cronologia epipaleolítica M. A. Mateo, que d'una manera reiterada rebutja els arguments d'una cronologia neolítica, sense indicar el moment ni les motivacions que expliquin la seva aparició en un període no precisat de l'Epipaleolític, encara que recentment plantegi que no va existir una ruptura amb la tradició artística paleolítica, amb la qual fa anys va relacionar els motius geomètrics de Cantos de Visera (Iecla, Múrcia) i que ha reiterat recentment en no «descartar una possible filiació paleolítica per als traços en ziga-zagues, les retícules i possiblement les figures camallargues, per a les quals no tenim paral·lels en tot l'art postpaleolític» i que també s'han considerat esquemàtiques. Per a A. Beltrán, és un «art postpaleolític i preneolític, sense perjudici de les seves vinculacions amb les fases finals paleolítiques i amb les inicials del Neolític i fins i tot de l'Eneolític».³⁵

La proposta d'una cronologia postepipaleolítica que ja va formular F. Jordà Cerdà a partir de la seva heterodoxa «lectura» de la iconografia seria corroborada per F. J. Fortea amb la identificació de l'art lineal-geomètric i per les noves troballes d'art rupestre i moble a Alacant als anys vuitanta del segle passat, coincidint amb un millor coneixement de l'Epipaleolític i el Neolític regionals. El «model dual» de neolitització trobaria en l'art, si més no a les terres valencianes i aragoneses, nous arguments en la seva formulació, en associar en aquell moment l'art lleuantí amb els «epipaleolítics en via de neolitització» i el macroesquemàtic amb els «neolítics purs». En els últims vint anys han sorgit diferents propostes que, acceptant una cronologia neolítica, la matisen, la modifiquen o la rebutgen, segons una diferent valoració del procés de neolitització de les poblacions mesolítiques locals. P. Utrilla relaciona l'art lleuantí amb els «neolítics aculturats de tradició epipaleolítica», encara que no descarta «que pogués existir un art lleuantí en l'Epipaleolític geomètric, i fins i tot en època anterior». Sobre aquestes mateixes qüestions insisteix V. Baldellou a partir de l'anàlisi de la distribució de l'art postpaleolític a Aragó, en el qual l'art lleuantí es relaciona a Terol amb jaciments epipaleolítics i una neolitització tardana. Aquest possible origen epipaleolític i el seu ple desenvolupament en el Neolític és compartit per altres investigadors, encara que sempre desvinculant-ne l'origen de l'art paleolític.

A l'extrem contrari i després d'una detinguda anàlisi dels contextos, l'art lleuantí s'ha anat desvinculat del Neolític antic i dels epipaleolítics en via de neolitització o aculturats en proposar-se una cronologia postcardial amb posterioritat al primer quart del sisè mil·lenni BP.

Des de fa més de vint anys s'insisteix en la seva cronologia neolítica, a partir dels arguments estratigràfics, tipològics i d'art moble que es van indicar, sobre els quals s'han plantejat diverses crítiques, tot i que es tractava d'una hipòtesi que en formular-se era aplicable al «territori lleuan-

tí» alacantí i que ara podem estendre, almenys, a les terres entre el Segura i el Xúquer. En aquest sentit, caldria citar les superposicions de la Sarga, que són inqüestionables com gairebé tothom sembla acceptar; alguns elements iconogràfics, entre els quals les polseres, també presents al Cogul, que no es poden rebutjar, com s'ha suggerit, per una deficient interpretació dels calcs; les puntes de fletxa, i la presència d'un arbre en l'art moble de la Sarsa que recorda els dos pintats a la Sarga. Els rigorosos estudis sobre l'Epipaleolític i el Neolític regionals i sobre l'arqueologia del paisatge neolític constitueixen importants aportacions a la contextualització de les manifestacions simbòliques postpaleolítiques de la façana oriental de la península Ibèrica que, en el cas de l'art lleuantí, progressivament l'han anat allunyant del començament del Neolític per a situar-lo a l'època en què el dualisme cultural ja havia desaparegut. Ja no narra el procés de neolitització, com es va suggerir al moment oportú. Ara caldria atribuir a les seves imatges «un menor contingut narratiu i un major contingut simbòlic, potser religiós, com s'ha postulat diverses vegades. Potser descriuen la seva forma de vida ideal, o van poder servir d'indicador territorial, senyal de pas o ruta d'emigració, lloc de trobada, mitjà per a intercanvi d'informació, com a pràctica relacionada amb la consolidació de xarxes socials i de matrimoni, o com a santuari».³⁶

També s'han fet diverses lectures antropològiques, lligades al totemisme i al xamanisme, de moltes de les escenes lleuantines, insistint en el seu contingut simbòlic amb interpretacions que, tot i els riscos que implica aquest tipus d'anàlisi, obren noves perspectives en l'estudi d'aquesta manifestació artística que, pel naturalisme de les figures i l'abundància i diversitat d'escenes, permet formular diferents hipòtesis sobre el seu significat.

L'ART ESQUEMÀTIC

En els darrers anys, el nombre de jaciments amb art esquemàtic a l'arc mediterrani s'ha incrementat fins al punt de superar àmpliament el mig miler. Molts romanen inèdits i d'alguns altres només se n'han publicat algunes imatges, gairebé sempre les més completes i ben conservades. Una millor contextualització va permetent una nova lectura sobre la seva cronologia i significat a partir de noves propostes sobre la seva distribució espacial a diverses escales.

També, com ja passava amb l'art lleuantí, la distribució espacial de l'art esquemàtic rupestre és irregular, amb significatives concentracions d'abrics en algunes zones, tradicionalment agrupades a les conques dels rius, i l'absència o escassetat en d'altres, en les quals sovint se citen troballes de motius aïllats, gairebé sempre simples barres i taques que es consideren esquemàtiques, encara que moltes són d'execució recent o, si més no, no prehistòriques.

En aquests últims anys, únicament Catalunya ha realitzat sistemàticament la documentació dels conjunts i són

moltes les comunitats que no han fet els corresponents inventaris, de manera que no disposem ni tan sols d'una simple relació de l'art esquemàtic en l'arc mediterrani. En canvi, s'han publicat conjunts aïllats d'un interès extraordinari, alguns dels quals en espais fins ara buits o amb uns pocs abrics, corroborant així la necessitat de prosseguir les prospeccions sistemàtiques tant als territoris ben coneguts com en altres de nous. La relació de nous abrics és àmplia, encara que lamentablement no es disposa de la publicació dels corresponents *corpora* actualitzats, ja que molts, com els de Catalunya o els de la província d'Alacant, es remunten a l'última dècada del segle passat. En altres comunitats, com és el cas d'Aragó i Múrcia, només es disposa del seu percentatge en relació amb l'art lleuantí.

Pràcticament no s'ha variat el repertori dels motius ja coneguts, que es descriuen seguint la tipologia de P. Acosta que, quaranta anys després, necessita una profunda revisió. S'ha modificat, en canvi, la distribució espacial de la pràctica totalitat de motius, generalitzant-se arreu del territori la presència dels geomètrics més simples i d'alguns antropomorfs, mentre que d'altres es concentren en determinades zones i s'amplia l'àrea de distribució d'alguns, entre els quals destaquen els motius simbòlics.

El «sistema simbòlic esquemàtic» de J. Martínez García,³⁷ amb els seus tres nivells analítics —escala macro (espai geogràfic), mitjana (abric) i micro (panells)—, ha tingut una àmplia repercussió en els estudis de l'art esquemàtic regional, en especial els referits a la distribució espacial i als tipus d'abric i, en menor mesura, a les tres categories de panells —ambigu, horitzontal i vertical—. La influència dels primers es pot rastrejar en els treballs sobre la Comunitat Valenciana en els quals la seva proposta de distribució espacial adquireix un protagonisme excepcional.

La cronologia de l'art esquemàtic semblava resolta a finals del mil·lenni passat, ja que la identificació d'una sèrie d'objectes mobles —ceràmiques i ídols d'os— d'Andalusia i de la Comunitat Valenciana permetia datar-lo entre el Neolític antic i l'Eneolític, sense descartar la seva perdurabilitat durant l'edat del bronze.

En aquests últims anys, s'ha pogut precisar la cronologia de l'art esquemàtic i plantejar, no sense unes certes discrepàncies, la seva relació amb els arts macroesquemàtic i lleuantí, amb els quals comparteix territori, des de noves perspectives, a partir d'un millor coneixement de les seqüències regionals, d'una relectura de la distribució espacial a diverses escales dels abrics i dels seus motius, i del significatiu increment del nombre i la varietat del seu art moble —els anomenats paral·lels mobles—. En aquest últim aspecte, cal destacar el descobriment de nous conjunts que se sumen als registrats fa més de vint anys i, en especial, de més d'un centenar de còdols amb restes de pintura vermella a la Cueva de Chaves (Bastarás, Osca), en què s'han identificat motius geomètrics —creus, feixos de línies, barres, feixos convergents a manera d'estel·lifomes, punts, cercles— i tres variants d'antropomorfs, un dels quals de tipus orant i els altres de cap triangular i en *phi*,

en el que, sens dubte, constitueix una de les troballes arqueològiques de més interès dels últims anys per la seva singularitat i precisa cronologia del Neolític antic, fet que corroboraria l'origen neolític de l'art esquemàtic segons Utrilla i Baldellou. D'altra banda, es disposa d'extraordinaris *corpora* de ceràmiques neolítiques amb decoració simbòlica similar a molts dels motius que apareixen pintats a les parets dels abrics, fet que ha permès datar-los amb una certa precisió cronològica, encara que la llarga pervivència d'alguns hagi generat diferents propostes i no poques discussions. És el cas dels estel·lifomes, els ramiformes i alguns tipus humans, que es registren des del Neolític antic fins a l'edat del bronze, mentre que altres, com els oculats i les figures bitriangulars, són exclusius de l'Eneolític.

La distribució espacial de les pintures rupestres esquemàtiques i la seva relació amb la resta de manifestacions artístiques postpaleolítiques, amb les quals sovint comparteix territori, abric i, fins i tot, un panell, ha estat objecte d'una especial atenció en els darrers anys. Si bé uns quants temes —antropomorfs en Y, Y invertida, doble Y i X— són similars als de l'art esquemàtic, se'n diferencien pel tipus de traç i el color de la pintura i, especialment, per la resta de motius macroesquemàtics, tant en tipologia com en mida.

És inqüestionable que hi ha un art esquemàtic moble durant el Neolític antic, com ho testifiquen les decoracions ceràmiques impreses —cardials i d'instrument— i els còdols pintats de Chaves. És més difícil precisar si, sobre bases segures, existeixen pintures rupestres esquemàtiques d'aquest moment, que explicarien l'existència d'un art esquemàtic antic, contemporani de l'art macroesquemàtic o immediatament posterior, encara en el Neolític antic, i també de l'art lleuantí en algunes zones, a jutjar per les superposicions esquemàtiques sobre lleuantines i —menys nombroses— de lleuantines sobre esquemàtiques. Entre els motius esquemàtics del registre moble, caldria citar els estel·lifomes, els ramiformes, els antropomorfs en Y, doble Y i en X, i diversos motius geomètrics a partir de diferents combinacions de barres. De tots ells, n'hi ha exemples rupestres en aquests territoris, al llarg de l'arc mediterrani. Actualment, es constata una acceptació unànime de l'origen al Neolític antic per a l'art esquemàtic, que a Osca s'associa als neolítics purs, mentre que a la Comunitat Valenciana s'ha identificat un art esquemàtic antic que caldrà caracteritzar en un futur a mesura que es publiquin els nous conjunts descoberts a les terres valencianes i es precisi millor el que en altres ocasions hem relacionat amb l'art d'«expansió» o d'«influència» macroesquemàtica. És cert que altres temes esquemàtics en el registre moble del Neolític antic —estel·lifomes/soliformes i ramiformes— no es troben en l'art macroesquemàtic, per la qual cosa necessàriament han de relacionar-se amb l'art esquemàtic, tot i que no es disposi d'una sòlida documentació que permeti una adscripció segura al Neolític antic dels soliformes i els ramiformes rupestres, alguns dels quals, per la seva associació amb altres motius,

són més tardans, fet que d'altra banda també corroboraria el registre moble del Neolític final i l'Eneolític.

El conjunt de motius que podrien integrar aquest art esquemàtic antic estaria format per barres, ziga-zagues horitzontals i verticals, figures humanes en X, Y, Y invertida i doble X i estel·lifomes —soliformes i ramiformes—. Aquests mateixos motius, o almenys alguns, es mantenen en moments posteriors, de manera que a hores d'ara és impossible incloure un determinat abric o motiu en una fase o en una altra. En aquest sentit, adquireixen un interès especial els antropomorfs de la Cova de la Sarsa, a la paret propera al doble enterrament neolític, que es podrien associar a la pròpia ocupació de la cova durant el Neolític antic. Els motius zoomorfs s'incorporen en moments postcardials, llevat que els dos fragments amb decoració impresa d'instrument de la Cova de l'Or, amb cabrú, bòvid i cèrvid, que en el seu moment es van associar amb l'art llewantí, es considerin ara esquemàtics, com han plantejat alguns investigadors. És esquemàtic, sens dubte, l'altre fragment de la mateixa cova, ara amb tres zoomorfs —cabrums o cèrvids— incomplets.

També és inqüestionable la perdurabilitat de l'art esquemàtic fins al Calcolític i, amb certes reserves i en algunes zones, fins a l'edat del bronze. Els ídols són les úniques imatges que d'una manera segura permeten identificar un moment del Neolític final / Calcolític en l'art esquemàtic, ja que per la resta de motius la seva presència podria rastrejar-se en diversos moments del Neolític, almenys en el seu vessant moble. Per a les terres meridionals de l'arc mediterrani, compreses entre les conques del Segura i el Xúquer, es disposa d'un actualitzat registre de motius rupestres i mobles tradicionalment considerats ídols, entre els quals els oculats són els més abundants i de més àmplia dispersió, tot i que també es registren, segons les tipologies tradicionals, els bitriangulars, els ancoriformes, plaques i halters, si bé la identificació d'alguns sigui, si més no, discutible. Entre les troballes més interessants d'aquesta dècada, es podrien citar les que amplien l'àrea inicial de dispersió dels oculats, com els pintats a l'Abrigo de los Oculados (Henarejos, Conca), que en recorden un altre de Cantos de la Visera, i el moble sobre os de la Cueva de Las Mulatillas (Villagordo del Cabriel, València). Caldria, així mateix, esmentar dos excepcionals peces recuperades en les excavacions de la Glorieta de Sant Vicent, a Llorca (Múrcia). Una d'elles, que formava part de l'aixovar d'un enterrament individual en fossa datat el 4075 ± 30 BP, correspon a una escàpula d'animal amb decoració pintada en vermell de dos ulls amb pupil·la i punts al seu voltant. L'altre, ara sense context, és un petit objecte de forma triangular en pedra calcària en una de les cares del qual es va pintar en negre un ramiforme amb dos cercles a manera d'ulls a l'extrem superior que recorda el rupestre de l'Abric de l'Esperit Sant de València.³⁸

Acceptat el seu origen neolític i la seva presència, com a mínim, fins al Calcolític, sembla que es tracta d'un mateix horitzó artístic al qual es van incorporant noves imatges, se'n modifiquen algunes i es genera una distribució espa-

cial diferent, tant a nivell territorial com als propis abrics i panells. En aquest sentit, adquireixen un interès especial les propostes d'anàlisi interna dels panells de J. Martínez García en distingir entre «panell ambigu», que es correspon a moments inicials —cardials i epicardials—, i «panell vertical», les imatges del qual s'agrupen en unes línies verticals, que s'identifica amb desigualtats socials i que se situaria al Neolític final / Calcolític.

També s'han fet diverses propostes sobre el significat de les pintures llewantines, insistint en el seu contingut religiós relacionat, com l'art llewantí, amb el xamanisme i el totemisme o amb un contingut arqueoastronòmic en el cas de les pintures del Barranc de Biern, a Tarragona.

ELS GRAVATS RUPESTRES

Una assignatura pendent per part de totes les comunitats autònomes que van signar l'expedient sobre l'art rupestre de l'arc mediterrani de la península Ibèrica per a la seva inclusió a la llista del Patrimoni Mundial de la UNESCO és la documentació, estudi i inclusió, si fa al cas, dels jaciments amb gravats rupestres. Actualment, cap de les nostres comunitats ha portat a terme —o si més no, no s'han divulgat— els corresponents inventaris de jaciments amb gravats rupestres, sobre els quals en els últims anys s'observa un cert interès, tot i que no generalitzat, per la seva catalogació i estudi.

Tècnicament, es constata un predomini absolut dels gravats realitzats amb la tècnica del picat, en general continu, en el qual els punts de percussió formen solcs de diferent profunditat, amplada i secció, i excepcionalment discontinu, amb els punts de percussió gruixuts, aïllats i sovint poc profunds. La majoria d'aquest tipus de gravats es localitza a l'aire lliure, aprofitant afloraments rocosos i pedres soltes, i es troben afectats per tota mena d'agents naturals —pluja, neu, calamarsa, vent...— i colonitzats per líquens i fongs, i molts d'ells presenten un deficient estat de conservació, per la qual cosa moltes formacions naturals s'han identificat com a gravats. Sovint és difícil precisar, a partir dels senyals dels punts de percussió, el tipus d'instrument utilitzat en la seva execució i l'existència d'abrasió, que sembla constatar-se en alguns.

Els gravats incisos presenten una gran diversitat tècnica i formal. A més dels fusiformes, dels quals no s'ha incrementat el registre en aquesta última dècada, es constata la presència d'uns gravats primis i superficials, molts dels quals només perceptibles amb llum rasant, de vegades aïllats i altres vegades molt junts a manera de raspat superficial.

En un percentatge elevat, els gravats picats corresponen a èpoques històriques, si tenim en compte els temes representats, especialment els motius cruciformes i les figures d'animals, encara que de vegades aquestes creus s'hagin relacionat amb antropomorfs esquemàtics de cronologia prehistòrica. Les anàlisis sobre la tipologia d'aquests motius cruciformes, la seva ubicació i els seus

paral·lels en objectes mobles i en grafitos murals han permès datar-los a partir de l'edat mitjana a Aragó, a Castelló de la Plana i a Catalunya, tot i que d'altres del Principat es consideren prehistòrics i es relacionen amb l'art esquemàtic. Alguns d'aquests gravats, per la seva temàtica o proximitat a jaciments arqueològics, es consideren ibèrics, per la presència de cavalls i genets, o prehistòrics, del Neolític i l'Eneolític, per la seva relació formal amb la pintura esquemàtica o ja de l'edat del bronze, en la qual, per la seva ubicació, es daten, entre d'altres, els del Cerro del Cuchillo (Almansa, Albacete) i els de Monte Arabí (Iecla, Múrcia), les cassoles i canalons dels quals semblen respondre a rituals relacionats amb l'aigua i la fertilitat de la terra. Tanmateix no totes les cassoles i canalons tenen la mateixa cronologia i significat, tot i que en la seva majoria acumulin l'aigua de la pluja. La majoria d'aquestes cassoles són artificials, però també són abundants les naturals —els anomenats caps d'olla a Múrcia—, que els pastors i caçadors sovint amplien o transformen perquè hi beguin els animals.

Són també històrics els gravats incisos molt primers que representen punyals de fulla triangular, estrelles, escaquers i jocs o feixos de línies, semblants als grafitos murals en construccions medievals i modernes, en què es repeteixen amb una certa freqüència els mateixos temes.

TRETZE ANYS DESPRÉS DE KYOTO. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

El 2 de desembre de 1998, la UNESCO, en la reunió celebrada a Kyoto, va incloure l'art rupestre de l'arc mediterrani de la península Ibèrica en la seva llista del Patrimoni Mundial. Culminava aleshores un llarg procés en el qual tècnics especialistes de sis comunitats autònomes —Andalusia, Aragó, Castella-la Manxa, Catalunya, Múrcia i València— havien elaborat un document modèlic en el qual s'inclouïen tots els jaciments amb art rupestre coneguts fins en aquell moment. L'origen de la proposta era l'art levantí, que ja a mitjan segle xx era considerat el testimoni més viu de totes les manifestacions que ens van llegar les poblacions prehistòriques europees. També s'hi van incorporar conjunts amb altres manifestacions artístiques que compartien amb l'art levantí un mateix territori i, fins i tot, un mateix abric i panell.

A suggeriment de la UNESCO, i per decisió conjunta de les sis comunitats autònomes, es va crear el Consell d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica —CARAMPI— que, segons es recull en la seva acta de constitució,³⁹ s'encarregaria del seguiment de la declaració de Patrimoni Mundial, de l'actualització de l'inventari, de la proposta de models d'intervenció en documentació, protecció, conservació, senyalització i difusió de l'art rupestre, de l'elaboració d'informes i de l'organització de reunions de caràcter tècnic i/o científic. Així mateix, el Consell proposà l'edició d'una revista —*Panel*— que, sense oblidar la investigació, s'ocupés de la protecció, conser-

vació i difusió de l'art rupestre. Aquesta revista —la primera en l'àmbit hispà dedicada al tema— responia a l'esperit del Consell i generava múltiples expectatives aviat avortades, ja que només se n'ha editat un volum. En aquest primer i, de moment, únic número (un de segon espera veure la llum properament) s'informa de la gestió i dels últims descobriments d'art rupestre en cada un dels territoris autònoms i de l'exposició que, amb caràcter itinerant, difondria amb un èxit extraordinari els conjunts més significatius. S'hi inclouïen, així mateix, diversos estudis monogràfics, recensions de publicacions i la bibliografia sobre l'art rupestre en aquest àmbit territorial entre el 1997 —data de tancament del document— i el 2000.

Amb anterioritat, l'any 1997, es va endegar el projecte d'una exposició conjunta que va ser organitzada per a donar a conèixer la candidatura a la llista del Patrimoni Mundial.⁴⁰ Intentant reproduir el contingut de l'expedient presentat per les sis comunitats, es van muntar divuit panells cada un dels quals es va dedicar de manera monogràfica a un conjunt —tres de cada comunitat— més cinc panells que incorporaven uns breus apunts sobre el significat de les pintures, els seus trets essencials, la distribució geogràfica dels conjunts, els altres llocs del món inclosos en la llista del Patrimoni Mundial i una reflexió sobre el futur.⁴¹ L'exposició s'acompanya d'un catàleg en el qual cada comunitat autònoma va afegir un capítol donant informació sobre el seu art rupestre i el seu model de gestió. A Catalunya, amb motiu de la presentació de l'exposició a Girona i a la Vall d'Aran, es va organitzar un concurs literari per a estudiants de sis a setze anys sota el motiu «Explica'ns un conte. Fes història», que va donar lloc a un llibre emotiu i original.⁴²

L'aportació més important d'aquests últims anys és, sens dubte, la incorporació d'una nova i ben formada generació d'investigadors que han iniciat nous camins en l'estudi de l'art prehistòric a l'Espanya mediterrània ampliant, matisant o corregint algunes de les opinions fortament arrelades durant dècades en la nostra literatura científica. S'han obert nous camins en tot el procés d'investigació, tant en la prospecció —sens dubte afavorida pel significatiu increment del nombre d'investigadors i el desenvolupament de l'anomenada arqueologia de gestió—, el calc i la reproducció com en el seu propi estudi a diversos nivells. Els avenços tecnològics en fotografia i informàtica —i la seva «democratització» amb l'abaratiment dels preus— han permès la progressiva substitució del calc directe o amb bastidor —aquest últim només utilitzat en el nostre àmbit— pel calc digital, que convé seguir perfeccionant, en especial en la seva posterior reproducció. D'altra banda, la qualitat tècnica de les publicacions ha millorat sensiblement la reproducció de les imatges. S'han aplicat, així mateix, noves metodologies i analítiques en l'estudi del color i del suport.

En l'àmbit de l'estudi dels conjunts i abrics, destaquen les aportacions metodològiques a escales «micro» —anàlisi de les irregularitats del suport i de la seva relació amb les imatges— i «meso», amb l'estudi de la composició dels

panells. Es disposa, així mateix, de diversos catàlegs d'art rupestre a pràcticament totes les comunitats autònomes i de diverses —i sovint contradictòries— propostes de contextualització de les manifestacions artístiques. Finalment, l'interès generalitzat per l'arqueologia del territori i del paisatge, gràcies als avenços en els sistemes d'informació geogràfica, ha permès abordar des de noves perspectives i sobre bases més objectives l'entorn dels conjunts amb art rupestre amb resultats no sempre coincidents.

Al registre de 757 localitats que el 1998 es van incloure a la llista del Patrimoni Mundial, s'hi ha incorporat en aquests tretze últims anys un nombre no ben precisat d'abrics —cosa que ens situaria possiblement en més de 1.500 llocs—, uns pocs dels quals s'han publicat extensament, tot i que d'alguns només se n'ha indicat la presència i que la majoria romanen inèdits.⁴³ Així, a Catalunya, per citar un exemple, en menys d'una dècada s'han descobert i documentat quaranta-tres noves estacions d'art rupestre i dos conjunts amb gravats.

Incidint novament en temes tan importants com la intervenció directa en els abrics i la millora en la lectura dels panells pintats, i centrant-nos a Catalunya, cal assenyalar que, vist l'èxit de les intervencions al Cogul i a Ulldecona, l'any 2010 el Servei d'Arqueologia va decidir intervenir d'una manera important en el jaciment de Cabrafeixet (el Perelló, Baix Ebre), ja que algunes de les seves figures semblaven haver estat objecte d'agressions. L'actuació va ocupar dos exercicis pressupostaris. El 2010 es va substituir el tancament existent —que permetia arribar a les figures amb facilitat— per un de nou allunyat de la paret pintada, molt més efectiu i respectuós amb l'entorn. El 2011 es va portar a terme la neteja del conjunt.

Les pintures de Cabrafeixet van ser reconegudes com a prehistòriques el 1922, durant la segona expedició efectuada a la zona per l'equip de P. Bosch Gimpera i J. M. Colominas, de l'Institut d'Estudis Catalans, i durant l'any 1988 foren objecte d'una documentació exhaustiva, dins el Projecte Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya. Les figures s'agrupen en tres zones i en el moment de la seva documentació s'hi van comptabilitzar un total de tretze representacions, encara que algunes no eren clarament identificables. Sembla clar, també, que algunes de les petites concavitats immediates haurien estat pintades, ja que es conserven restes de pintura que per les seves proporcions són impossibles d'identificar.

La intervenció va abastar el conjunt en la seva totalitat, i les novetats es van donar en el primer grup de pintures. Es partia, en principi, d'una escena composta per sis representacions que corresponen a tres cabrums, una cérvola, un arquer i restes de pigment. Els colors de les figures va del castany —vermellós fosc— al vermell. Tota la part superior d'aquest primer grup de pintures donava a la roca una forta coloració vermella que, *a priori*, semblava pigment. La intervenció de neteja va posar al descobert part del cos del cabrum conservat a més altura i —a la part dreta inferior del panell— les cames del darrere d'un animal, una possible figura humana i el cap d'un altre animal.

Realment espectacular és també la recuperació de part de l'arquer: s'ha fet visible tot l'avantbraç esquerre, des del colze fins a la mà, de la qual s'observen nítidament els dits, així com tota la corda de l'arc que sustenta.

Amb la mateixa fortuna es va actuar el 2010 en la recuperació de les pintures de l'Abric IV d'Ermes de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Montsià). Les parets laterals de la cavitat eren totalment recobertes amb grafit, mentre que la part central i més profunda presentava una pel·lícula de color gris fosc i negre originada per motius antròpics i naturals, fet que donava una imatge intolerable de brutícia, deixadesa i desconsideració a l'abric. Pel que fa a l'eliminació dels grafit, la neteja va ser un èxit i pràcticament es van eliminar tots.

La intervenció al panell de les pintures va tenir un tractament especial que va permetre recuperar quatre figures: dues cabres, el cap d'una de tercera i una línia en ziga-zaga. Actualment, aquestes figures són visibles des del peu de l'abric per a qualsevol tipus de visitant. Un altre dels objectius de la intervenció era el d'identificar la substància de color ocre que recobria part de la paret esquerra. Va ser delimitada en la seva extensió i es va confirmar la presència de pintura sobre d'aquesta capa. Ara s'està analitzant per intentar confirmar si es tracta d'una preparació de la paret prèvia a ser pintats els motius i avançar en la seva datació.

Per acabar de dibuixar les actuacions més importants dutes a terme a Catalunya en aquests últims anys —un cop assenyalada la documentació de nous conjunts, les tasques de neteja i intervenció directa i la troballa de nous motius i els tancaments—, hem de fer referència al congrés «Datant l'art rupestre».

Dins el marc de les celebracions del desè aniversari de la inclusió per part de la UNESCO de l'art rupestre de l'arc mediterrani a la península Ibèrica en la llista del Patrimoni Mundial (Kyoto, 1998), el Servei d'Arqueologia i Paleontologia de la Generalitat de Catalunya va celebrar el Congrés «Datant l'art rupestre: l'arc mediterrani peninsular entre l'absolut i el relatiu» per tal d'exposar i debatre al voltant dels avenços relatius a datacions d'aquesta mena de manifestacions i jaciments (plantejaments teòrics, mètodes, resultats, etc.). La troballa científica va tenir lloc els dies 17, 18 i 19 de juny de 2009 i va assolir la participació de cent tres investigadors, tant d'aquí com vinguts de diversos punts peninsulars, europeus i de l'altre costat de l'Atlàntic.⁴⁴ No ens estenem sobre el contingut de les diverses ponències i el debat perquè la publicació de les actes per part del Departament de Cultura és imminent.

Han passat més de cent anys des de l'extraordinari descobriment del jaciment de la Roca dels Moros del Cogul que va permetre identificar els arts levantí i esquemàtic i les primeres inscripcions rupestres ibèriques. L'interès que va despertar aquella troballa va marcar l'inici d'un camí que, amb les seves llums i ombres, arriba fins a l'actualitat i que afecta tots els conjunts amb art rupestre de l'arc mediterrani de la península Ibèrica. El Cogul va ser pioner en el seu estudi. També ho va ser en la conservació

i difusió. Ara ha de continuar indicant el camí en l'estudi, ja que algunes de les qüestions que romanen fosques, o en penombra, possiblement trobaran resposta en una «relectura» de les seves imatges. També ha de marcar la ruta a seguir en els treballs de conservació i difusió de l'art rupestre, en els quals Catalunya —ja des de l'interès de l'Institut d'Estudis Catalans el llunyà 1908 per l'art rupestre i recollit el plançó pel Servei d'Arqueologia de la Generalitat, amb l'excel·lent treball de documentació iniciat fa ja més de dues dècades i els més recents treballs de neteja dels conjunts de la Vall de la Coma (l'Albi), Segarull (Olèrdola), Abrics de la Serra de la Pietat (Ulldecona) o Cabrafeixet (el Perelló) dins el marc del projecte Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya, únic a la Península— va iniciar un camí que, amb una fortuna desigual, han continuat totes les comunitats autònomes.⁴⁵

NOTES I REFERÈNCIES

- [1] C. ROCAFORT. «Les pintures rupestres de Cogul». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Barcelona), XVIII, núm. 158 (1908), p. 65-73.
- [2] M. GÓNGORA Y MARTÍNEZ. *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*. Imprenta C. Moro, Madrid 1868.
- [3] Per a més informació sobre la història de les troballes a Catalunya, vegeu R. VIÑAS i J. CASTELLS. «Art prehistòric, art rupestre. Les primeres manifestacions artístiques». A: Xavier BARRAL I ALTET (dir.). *Art de Catalunya = Ars Cataloniae*. Vol. 8. *Pintura antiga i medieval*. L'Isard, Barcelona 1997-1999, p. 12-37.
- [4] Agraïm al professor Juan Manuel Abascal la consulta del manuscrit sobre el qual prepara la seva publicació.
- [5] S. VILASECA. «Las pinturas rupestres naturalistas y esquemáticas de Mas del Llorc en Rojals (provincia de Tarragona)». *Archivo Español de Arqueología* (Madrid), núm. XXIII (1944), p. 371-383.
- [6] H. BREUIL i J. CABRÉ. «Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre. II. Les fresques à l'aire libre de Cogul. Province de Lérida (Catalogne)». *L'Anthropologie* (París), núm. XX (1909), p. 1-21.
- [7] M. ALMAGRO BASCH. *El covacha con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida 1952.
- [8] J. CABRÉ. *El arte rupestre en España*. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid 1915.
- [9] A. ALONSO TEJADA i A. GRIMAL NAVARRO. *L'art rupestre del Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya*. Pagès editors, Lleida 2007.
- [10] El calc, realitzat el 1985, ha estat publicat per R. VIÑAS, E. SARRIÀ i A. ALONSO. «Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros (Cogul, les Garrigues, Lleida)». A: *Tribuna d'Arqueologia 1986-1987*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona 1987, p. 31-39. També a *Art de Catalunya = Ars Cataloniae*, p. 12-37; *Art rupestre de l'arc mediterrani de la península Ibèrica*. Catàleg d'exposició. Textos de Gemma Hernández Herrero. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona 1999.
- [11] M. HERRERA I GES. «¡¡Al Cogul!!». *Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda* (Lleida), núm. 10 (1908), p. 1-10.
- [12] El 1994 es va autoritzar el projecte «Estudio alterológico de la arenisca soporte de las pinturas y grabados de la Roca dels Moros de El Cogul», realitzat i publicat per C. Sancho, J. L. Peña, M. P. Mata i J. R. González, i el 2001 es va encarregar el treball «Estudio Roca dels Moros de Cogul: condiciones y factores de conservación y estabilidad» a E. Guillamet i P. Vidal. Sobre metodologia de la restauració, vegeu: E. GUILLAMET. «La conservation de la peinture rupestre au Levant espagnol». A: *L'Art avant l'histoire*. SFIIC, París 2002. E. GUILLAMET. «Intervencions de conservació-restauració en pintura rupestre». *Cota Zero* (Barcelona), núm. 16 (2000); J. HERNÁNDEZ I CASTELLS. «Conservació i protecció dels conjunts amb pintures rupestres a l'aire lliure». *Cota Zero* (Barcelona), núm. 16 (2000), p. 120-132.
- [13] Sobre els gravats del Cogul, vegeu: J. CABRÉ. *El arte rupestre...*, *op. cit.*, p. 135; M. ALMAGRO BASCH. *El covacha...*, *op. cit.*, p. 28; A. ALONSO TEJADA i A. GRIMAL NAVARRO. *L'art rupestre del Cogul*, *op. cit.*, p. 40; R. MARTÍNEZ, P. GUILLEM i V. VILLAVERDE. «Grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de Castellón». A: BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo (coord.). *Arte prehistórico al aire libre en el sur de Europa*. Junta de Castilla y León, Salamanca 2009, p. 225-236; P. UTRILLA i V. VILLAVERDE. *Los grabados levantinos del Barranco Hondo. Castellote (Teruel)*. Gobierno de Aragón, Saragossa 2004.
- [14] Sobre la lectura iconogràfica de les imatges, vegeu: M. Almagro Basch. *El covacha...*, *op. cit.*, p. 57; J. Cabré. *El arte rupestre...*, *op. cit.*, p. 175; A. Alonso Tejada i A. Grimal Navarro. *L'art rupestre del Cogul*, *op. cit.*, p. 36-37; E. Hernández Pacheco. «Las pinturas prehistóricas de Las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España». *Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas* (Madrid), núm. 34 (1924).
- [15] H. BREUIL. «Les pintures quaternàries de la Roca del Cogul». *Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda*, any I, núm. 10 (1908); H. BREUIL i J. CABRÉ. «Les peintures rupestres...», *op. cit.*, p. 20; H. OBERMAIER. (1925): «El Hombre Fósil». *Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas* (Madrid), núm. 9 (1916), p. 243 i s. Segona edició: Madrid 1925; P. BOSCH GIMPERA i J. COLOMINAS. «Pintures rupestres de la Roca dels Moros de Cogul». A: *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. VII, 1921-1926. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1931, p. 3-27; M. ALMAGRO BASCH. *El covacha...*, *op. cit.*, p. 42; F. J. FORTEA. «Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino». *Zephyrus* (Salamanca), núm. XXV (1974), p. 225-257.
- [16] Sobre les diferents lectures de l'«escena» del Cogul, vegeu: F. JORDÀ I CERDÀ. «La sociedad en el arte rupestre levantino». *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* (València), núm. 11 (1975), p. 159-184; H. BREUIL.

- «Les pintures quaternàries...», *op. cit.*, p. 12-13; I. del PAN i P. WERNERT. *Interpretación de un adorno en las figuras humanas masculinas de Alpera y Cogul. Ensayo de etnografía comparada*. Tipografía de Fontanet, Madrid 1915, p. 1-11; J. DE MORGAN. *L'humanité préhistorique. Esquisse de préhistoire générale*. Renaissance du livre, Paris 1921, p. 261.
- [17] C. ROCAFORT. «Les pintures rupestres de Cogul». *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 10 d'abril de 1908, p. 3; C. ROCAFORT. «Les pintures rupestres de Cogul». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any XVIII, núm. 158 (1908), p. 65; C. ROCAFORT. «Cogul», a Francesc CARRERAS CANDI (dir.), *Geografia general de Catalunya. Província de Lleyda*. Martín, Barcelona 1909, p. 329-332; H. BREUIL. «Les pintures quaternàries...», *op. cit.*, p. 10-13.
- [18] Per a més informació, vegeu: G. FABRE, M. MAYER i I. RODÀ. *Inscriptions romaines de Catalogne, II, Lérida*. Barcelone (sauf Barcino), Paris 1985.
- [19] R. VIÑAS i M. J. CONDE. «Elementos ibéricos en el arte rupestre del Maestrazgo (Castellón)». A: *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología. Ponencias y comunicaciones (Castellón, 1987)*. Vol. II. Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales, Saragossa 1989, p. 285-295.
- [20] A. BELTRÁN. *Mito, misterio y sacralidad*. Biblioteca Aragonesa de Cultura, Saragossa 2002.
- [21] J. APARICIO, A. BELTRÁN i J. BORONAT. *Nuevas pinturas rupestres en la Comunidad Valenciana*. Academia de Cultura de Valencia, València 1988, col. I. «Sèrie Arqueològica», núm. 13, 129 p.
- [22] B. MARTÍ OLIVER i M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ. *El Neolític valencià. Art rupestre i cultura material*. Diputació de València, València 1988.
- [23] G. PÉREZ BOTÍ. «La Cova de la Sarsa (Bocairent, Valencia). La decoració figurada de su ceràmica neolítica. Una aproximació cronocultural». *Recerques del Museu d'Alcoi*, núm. 10 (2001).
- [24] B. MARTÍ i J. JUAN-CABANILLAS. «La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels Abrics de la Sarga». A: M. S. HERNÁNDEZ i J. M. SEGURA (coord.), *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. Ajuntament d'Alcoi i CAM, Alcoi 2002, p. 147-170; P. TORREGROSA i M. F. GALIANA. «El arte esquemático del Levante peninsular: una aproximación a su dimensión temporal». *Millars* (Universitat Jaume I, Castelló de la Plana), vol. XXIV (2001), p. 153-198.
- [25] M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ. «Las imágenes en el Arte macrosquemático». A: Trinidad TORTOSA i Juan Antonio SANTOS VELASCO. *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*. L'Erma di Bretschneider, Roma 2003, p. 41-58.
- [26] P. TORREGROSA i M. F. GALIANA. «El arte esquemático del Levante...», *op. cit.*, p. 185.
- [27] M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ, P. FERRER i E. CATALÀ. *L'art macrosquemàtic. L'albor d'una nova cultura*. Centre d'Estudis Contestans, Cocentaina 1994; M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ, P. FERRER i E. CATALÀ. *Arte Rupestre en Alicante*. Fundación Banco Exterior, Alacant 1988. 311 p.
- [28] M. A. MATEO SAURA. «La cronología neolítica del arte levantino, ¿realidad o deseo?». *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* (Castelló de la Plana), núm. 26 (2008), p. 7-27.
- [29] Sobre aquestes qüestions, vegeu: A. BELTRÁN. «Cronología del Arte Levantino. Cuestiones críticas». A: *Cronología del Arte Levantino*. Real Academia de Cultura Valenciana, València 1999, p. 7-35; V. BALDELLOU. «Cuestiones en torno a las pinturas rupestres post-paleolíticas en Aragón». *BARA*, núm. 2 (1999), p. 67-86; E. RIPOLL PERELLÓ. «El debate sobre la cronología del arte levantino». *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, núm. 22 (2001), p. 267-280.
- [30] M. CRUZ BERROCAL. «Los sistemas de Arte Rupestre en entornos locales». A: Mauro Severo HERNÁNDEZ PÉREZ i Jorge A. SOLER DÍAZ. *Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea. Alicante, 25-28 de octubre de 2004*. Instituto Juan Gil-Albert i CAM, Alacant 2005, p. 161-168; J. L. ROYO i J. A. BENAVENTE, *Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel). Un modelo para la protección y difusión del Arte Rupestre Aragonés*. Ajuntament d'Alcanyís i Gobierno de Aragón, Alcanyís 1999.
- [31] J. MARTÍNEZ GARCÍA. «Pintura rupestre postpaleolítica en Andalucía. Estado actual y perspectivas de futuro». A: Mauro Severo HERNÁNDEZ PÉREZ i Jorge A. SOLER DÍAZ. *Actas del Congreso de Arte Rupestre...», op. cit.*, p. 251-275; J. MARTÍNEZ GARCÍA. «Andalucía Oriental y la periferia sur del Arte Rupestre Levantino». A: *Pintura rupestre levantina en Andalucía. Catálogo*. Sevilla 2005, p. 8-35.
- [32] S. FAIRÉN JIMÉNEZ. *El paisaje de la neolitización. Arte rupestre, poblamiento y mundo funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas*. Universitat d'Alacant, Alacant 2006.
- [33] J. F. RUIZ, M. MAS, A. HERNANZ, M. W. ROWE, K. L. STEELMAN i J. M. GAVIRA. «First radiocarbon dating of oxolate crust over spanish prehistoric rock art». *INORA*, núm. 46 (2006), p. 1-5.
- [34] Carmen Olaria situa el moment inicial en el seu Epipaleolític microlaminar II, que data entre el 12000-9000 BP, concretant posteriorment que seria entre el 10000-9000 BP quan s'iniciaria l'art llewantí amb algunes figures de la Valltorta i Gasulla, a Castelló, i Monje I i II, a Múrcia, amb la qual cosa, sorprenentment, apareixeria en dos nuclis aïllats i distants. Vegeu C. OLARIA. «Las representaciones grabadas en el contexto territorial del Arte Paleolítico final i postpaleolítico del Mediterráneo peninsular». *Kalathos*, núm. 24-25 (2005-2006), p. 85-104; C. OLARIA. *Un passeig per la Prehistòria. Guia de l'art rupestre llewantí de Castelló*. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana 2007.
- [35] Sobre els arguments de la cronologia de l'Epipaleolític/Mesolític, vegeu: J. APARICIO i G. MOROTE. «Yacimientos arqueológicos y datación del A.R.L.». A: *Cronología del Arte...», op. cit.*, p. 77-184; M. A. MATEO SAURA. «La llamada fase pre-levantina y la cronología del arte rupestre...», *op. cit.*, p. 12-13; I. del PAN i P. WERNERT. *Interpretación de un adorno en las figuras humanas masculinas de Alpera y Cogul. Ensayo de etnografía comparada*. Tipografía de Fontanet, Madrid 1915, p. 1-11; J. DE MORGAN. *L'humanité préhistorique. Esquisse de préhistoire générale*. Renaissance du livre, Paris 1921, p. 261.

- tre levantino. Una revisió crítica». *Trabajos de Prehistoria*, núm. 59.1 (2002), p. 49-64; M. A. MATEO SAURA. «En la controversia de la cronología del arte rupestre levantino». *Cuadernos de Arte Rupestre*, núm. 2 (2005), p. 127-156; M. A. MATEO SAURA. «La cronología neolítica...», *op. cit.*, p. 7-27; A. ALONSO TEJADA i A. GRIMAL NAVARRO. «El Arte Levantino: una manifestación prehistórica del epipaleolítico peninsular». A: *Cronología del Arte...*, *op. cit.*, p. 43-46; A. BELTRÁN. «Cronología del Arte Levantino...», *op. cit.*
- [36] Sobre cronología i entorns neolítics, vegeu P. UTRILLA. *El Arte Rupestre en Aragón*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Saragossa 2000, p. 77-80; P. UTRILLA. «Arte Rupestre en Aragón. 100 años después de Calapatá». A: Mauro Severo HERNÁNDEZ PÉREZ i Jorge A. SOLER DÍAZ. *Actas del Congreso de Arte Rupestre...*, *op. cit.*, p. 341-377; V. BALDELLOU. «Cuestiones en torno a las pinturas...», *op. cit.*; V. BALDELLOU i P. UTRILLA. «Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias». *Bolskan*, núm. 16 (1999), p. 21-27; R. MARTÍNEZ VALLE i P. M. GUILLEM CALATAYUD. «Arte rupestre de l'Alt Maestrat: las cuencas de la Valltorta y de la Rambla Carbonera». A: Mauro Severo HERNÁNDEZ PÉREZ i Jorge A. SOLER DÍAZ. *Actas del Congreso de Arte Rupestre...*, *op. cit.*, p. 71-88; R. MARTÍNEZ VALLE i V. VILLAVERDE BONILLA (ed.). *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Museu de la Valltorta, Tírig 2002; M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ i B. MARTÍ OLIVER. «El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica». *Zephyrus*, núm. 52-53 (2000-2001), p. 241-261; M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ. «Del Alto Segura al Turia. Arte Rupestre postpaleolítico en el Arco Mediterráneo». A: Mauro Severo HERNÁNDEZ PÉREZ i Jorge A. SOLER DÍAZ. *Actas del Congreso de Arte Rupestre...*, *op. cit.*, p. 45-70; B. MARTÍ OLIVER. «El arte rupestre levantino y la imagen del modo de vida cazador: entre lo narrativo y lo simbólico». A: Trinidad TORTOSA i Juan Antonio SANTOS VELASCO. *Arqueología e iconografía...*, *op. cit.*, p. 41-71.
- [37] J. MARTÍNEZ GARCÍA. «Compartir el tiempo y el espacio: pinturas rupestres postpaleolíticas del levante peninsular». A: R. MARTÍNEZ VALLE (coord.). *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*. Generalitat Valenciana, València 2006, p. 179-193. J. MARTÍNEZ GARCÍA. «La pintura rupestre esquemática com a estratègia d'ocupació del territori». *Cota Zero*, núm. 16 (2000), p. 65-87; J. MARTÍNEZ GARCÍA. «Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social». *Trabajos de Prehistoria*, núm. 59.1 (2002), p. 65-87.
- [38] Sobre la perdurabilitat de l'art esquemàtic fins al Calcolític i, amb certes reserves i en algunes zones, fins a l'edat del bronze, vegeu: G. GARCÍA ATIÉNZAR. «Occupazione e sfruttamento del territorio nel Neolitico: l'alto e medio bacino del fiume Serpis (Alicante, Spagna)». *Bullettino di Paleontologia Italiana*, núm. 96 (2005-2007), p. 17-36; M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ. «Arte esquemático en la fachada oriental de la Península Ibérica». *Zephyrus*, núm. LIX (2006), p. 199-214; J. MARTÍNEZ GARCÍA. «Pintura rupestre esquemática...», *op. cit.*
- [39] Vélez-Rubio (Almería), 27 de novembre de 1998.
- [40] Comissariada per J. Castells, director del Projecte Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya (CPRC). Per tal de fer més àgil la itinerància, se'n van fer dues versions, una en castellà i una altra bilingüe castellà-català.
- [41] L'exposició es completava amb uns monitors on es podia consultar la base de dades de tots els jaciments inclosos a l'expedient. Catalunya va ampliar l'exposició amb tres panells nous en què s'exposaven tots els conjunts amb art rupestre inclosos a la llista del Patrimoni Mundial segons la divisió geogràfica utilitzada per a la seva documentació i inclusió al Corpus: La vall del Segre, Àrea Central i Meridional i Terres de l'Ebre. La mostra, dissenyada per l'empresa Calidoscopi, va iniciar el seu recorregut al Museo de Jaén el 22 d'abril de 1999 i va ser exhibida en el transcurs de més de dos anys en unes trenta poblacions. Amb motiu dels actes commemoratius del centenari de l'entrada en la bibliografia del conjunt de pintures del Cogul, l'any 2008 va iniciar un nou recorregut a Catalunya.
- [42] *Explica'ns un conte, fes història. Concurs literari per a escolars de 6 a 16 anys. Condà-mos un conde. Hè istoria. Concurs literari entà escolars de 6 a 16 ans*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona 2008.
- [43] En el cas de Catalunya, la incorporació i documentació de nous conjunts ha seguit el calendari següent: 2002. Dos conjunts: Abric de la Figuera/Lleonàs (Torres de Segre) i Abric de la Diva (les Avellanés); 2006. Set conjunts: Solà de l'Ànima (Coll de Nargó), Abric del Britus III, Abric del Britus IV, Abric de la Daixa, Abric de la Baridana III i Abric del Mas de l'Arlequí (Montblanc), i Abric del Biern (Vilanova de Prades); 2008. Trenta-un conjunts de les muntanyes de Prades, Montsant i Llaberia: Barranc de la Vall I, II, III, IV i V (Capçanes), Barranc de la Parellada I, II, III i IV (Capçanes), Abrics Barranc de l'Àguila I, II i III (la Morera de Montsant), Abrics del Barranc de Cavaloca I i II (Cabacés), Abrics I, II i III del Grau dels Masetes (Cornudella de Montsant), Abric del Grau del Tallat (Cornudella de Montsant), Abric del Coll de la Vaca (Cornudella de Montsant), Abric dels Covetes (Cornudella de Montsant), Abrics I, II, III, IV i V del Barranc de Fontscaldes (Cornudella de Montsant), Abric de la Trona (Cornudella de Montsant), Abric del Mas de la Noguera (Cornudella de Montsant), Abric del Racó del Carletes (Cornudella de Montsant), Abric del Gran de l'Esteve (Cornudella de Montsant) i Balmes de l'Esquirola I i II (Cornudella de Montsant); 2009. Pintures rupestres de dos nous conjunts: la Cova de l'Arç (Cubells, Noguera) i la Cova Negra de Tragó (Os de Balaguer, Noguera); 2010. Abric dels Porxos (Fígols, Berguedà). També s'han documentat dos conjunts amb gravats a Cubells (Noguera): la Cova de l'Arç i el Coll de Xera.
- [44] Cal destacar la participació d'institucions científiques internacionals de primer nivell com la Texas A&M University (Pro Marwa M. Rowe) o el Centre Nacional de Prehistòria (Catherine Creta), així com també les ponències

de les universitats d'Oviedo (Marc de la Rajola), Alacant, Alcalá de Henares (Rodrigo Balbín, Primitiva Bé), Castella-la Manxa (Juan F. Ruiz), UNED (Antonio Hernanz) i altres institucions com el Govern d'Aragó-Laboratori LAIBC (Ramiro Alloza, Vicenç Baldellou), el Centre d'Investigació i Anàlisi de l'Institut Andalus del Patrimoni Històric (Julián Martínez) i el mateix Servei d'Arqueologia i Paleontologia de la Generalitat de Catalunya (Gemma Hernández).

[45] Aquest treball inclou en la seva redacció part del que va ser publicat a l'article de Mauro S. HERNÁNDEZ PÉREZ. «Arte

Rupestre Postpaleolítico en el Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. Balance de 10 años de descubrimientos y estudios». A: *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica, 10 años en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, Actas IV Congreso*. Generalitat Valenciana, València 2009, que fou realitzat dins el marc del Projecte d'Investigació HAR 2009-13723: «VIII-IV milenios cal. BC: Arte rupestre, doblamiento y cambio cultural entre las cuencas de los ríos Júcar y Segura», finançat per la DGICTYT del Ministeri de Ciència i Tecnologia.

NOTES BIOGRÀFIQUES

Gemma Hernández Herrero és arqueòloga. Del 1981 al 2005 treballa al Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya en aspectes d'inventari, documentació i protecció del patrimoni arqueològic. Des del 1987, part de la seva activitat laboral s'ha centrat en el projecte Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya i ha publicat diversos treballs sobre el tema. Com a representant de Catalunya, va formar part de l'equip redactor de l'expedient per a la inclusió a la llista del Patrimoni Mundial de l'art rupestre de l'arc mediterrani de la península Ibèrica. A partir del 2005, dirigeix l'Àrea de Coneixement i Recerca de la Direcció General del Patrimoni Cultural i del 2008 a finals del 2010 el Servei d'Arqueologia i Paleontologia, des d'on dona un nou impuls al Projecte Corpus amb la realització de noves campanyes de documentació, obres de tancament, inici d'anàlitiqes i programes de datació, celebració del centenari del Cogul i realització de congressos i publicacions, entre d'altres.

Mauro S. Hernández Pérez és catedràtic de Prehistòria a la Universitat d'Alacant. Ha estudiat l'art rupestre de l'arxipèlag canari, on va confeccionar el Corpus dels gravats rupestres, i de l'ex-Sàhara espanyol. Des del 1980 ha centrat les investigacions en la prehistòria recent del País Valencià i Albacete i en la catalogació i estudi de l'art rupestre al País Valencià i a Castella-la Manxa i dels seus paral·lels mobles, dels quals ha donat compte en nombroses monografies i en articles i reunions estatals i internacionals. Actualment és també professor del màster universitari en arqueologia professional i gestió del patrimoni. Una part d'aquest estudi s'ha dut a terme dins el marc del projecte de recerca 2009-13723 HAR «VIII-VI mil·lennis cal. BC. Art rupestre, poblament i canvi cultural entre les conques dels rius Xúquer i Segura», finançat per la DGICTYT dels Ministeris de Ciència i Tecnologia i Economia.