

MAC | Museu d'Arqueologia de Catalunya

Artistes de la prehistòria

ART PRIMER



Art Primer. Artistes de la Prehistòria

MAC - Museu d'Arqueologia de Catalunya

Del 6 de febrer al 28 de juny de 2020

Passeig de Santa Madrona 39-41 Parc de Montjuïc
08038 Barcelona | 93 423 21 49
www.mac.cat



Edita

Museu d'Arqueologia de Catalunya
Departament de Cultura
Generalitat de Catalunya

Editors

Inés Domingo (ICREA, UB)
Antoni Palomo (Museu d'Arqueologia de Catalunya)

Coordinació editorial

Joan Muñoz (Museu d'Arqueologia de Catalunya)
Òscar Ros i Patrícia Bassa
(Gabinet Tècnic del Departament de Cultura)

Coordinació textos

Antoni Palomo
Inés Domingo

Textos

Inés Domingo, Antoni Palomo, Susana Alonso, Jusèp Boya i Busquet, Àngels Casanovas i Romeu, Josep M. Fullola, Pilar García-Argüelles, Marcos García Díez, Maria Teresa Miró i Alaix, Jordi Nadal, Margarita Sánchez Romero, Ramon Viñas Vallverdú, Mariàngela Vilallonga i Vives, Valentín Villaverde, Manuel Vaquero, João Zilhão.

Disseny i imatge gràfica

Marta Carreté

Fotografies de les peces

Quan no s'indica el contrari les imatges són de la institució que ha cedit l'objecte/ Cuando no se indica lo contrario las imágenes son de la institución que cede el objeto/ When the opposite is not indicated, the images are of the institution that transfers the object

Correcció de textos

INCYTA MULTILANGUAGE

Traducció

TRADUCCIONES Y TRATAMIENTO DE LA DOCUMENTACIÓN

Impressió

Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions (EADOP)

ISBN

978-84-393-9997-1

Dipòsit legal

B 3009-2020

Agraïments

Enrique Cabello, Anna M. Garrido, Carme Rovira, Àngels Casanovas



L'obra Art primer. Artistes de la prehistòria està subjecta a una llicència de Reconeixement - No Comercial 4.0 Internacional de Creative Commons. Se'n permet la còpia, la distribució i la comunicació pública sense ús comercial, sempre que se'n citi la font.

BIBLIOTECA DE CATALUNYA - DADES CIP

Art primer : artistes de la prehistòria

Bibliografia. – Textos en català, castellà i anglès

ISBN 9788439399971

- I. Domingo, Inés, editor literari
- II. Palomo Pérez, Antoni, editor literari
- III. Museu d'Arqueologia de Catalunya IV. Catalunya.
Departament de Cultura
- V. Títol: Art primer
- VI. Títol: Art primer. Castellà
- VII. Títol: Art primer. Anglès

- 1. Pintura rupestre – Espanya Oriental – Exposicions
- 2. Art prehistòric – Espanya Oriental – Exposicions

75.031.1(460-11)(083.824)

7.031.1(460-11)(083.824)



	Presentació Maria Àngela Vilallonga i Vives Consellera de Cultura de la Generalitat de Catalunya Jusèp Boya i Busquet Director del Museu Arqueològic de Catalunya -MAC-	7
	Art Pimer. Artistes de la Prehistòria Inés Domingo	10
	Articles	
	Els orígens de l'art João Zilhão	34
	La Cova del Parpalló i la seva contribució a la seriació de l'art paleolític Valentín Villaverde	44
	Els gravats de l'hort de la Boquera i la llavor de l'art narratiu Pilar García-Argüelles, Jordi Nadal, Inès Domingo, Josep M. Fullola	50
	L'art moble del Molí del Salt Manuel Vaquero, Marcos García Díez, Susana Alonso	56

	La Roca dels Moros del Cogul Primera Troballa d'Art Llevantí en Territori Català Ramon Viñas Vallverdú	62
	La protecció, conservació i difusió de l'Art Prehistòric Maria Teresa Miró i Alaix	68
	Les dones en l'art prehistòric. D'autories i presències. Margarita Sánchez Romero	74
	Interpretant el primer art. Artistes, Investigadors I Exploradors a l'Arxiu del Museu d'Arqueologia de Catalunya Àngels Casanovas i Romeu	80
	Catàleg de peces i calcs Inés Domingo i Antoni Palomo	97
	Español	123
	English	177
	Crèdits de l'exposició	227



Presentació

Catalunya conserva un patrimoni cultural, tant material com immaterial, d'una riquesa i diversitat extraordinàries, fruit de la seva història mil·lenària i expressió de la seva creativitat present i passada. Aquest patrimoni constitueix un referent essencial de la nostra identitat com a nació i, alhora, esdevé també un recurs de primer ordre per al desenvolupament social, cultural, educatiu i turístic del país.

Conservar correctament de manera eficaç aquest patrimoni, i difondre'l, tant entre la ciutadania com entre els nombrosos visitants del país, constitueix un repte i un objectiu estratègic per al Govern de la Generalitat de Catalunya, i especialment per al Departament de Cultura, als quals dedica, i vol continuar dedicant, tots els esforços i els recursos al seu abast.

L'assoliment d'aquest objectiu és especialment important pel que fa al conjunt de béns culturals catalans inscrits en la llista de Patrimoni Mundial de la UNESCO, en la mesura que constitueixen expressions i símbols culturals únics i singulars, amb una capacitat més gran de transcendir les nostres fronteres i, alhora, de projectar-nos arreu del món.

Entre aquests béns, cal assenyalar els diversos conjunts d'art rupestre prehistòric declarats, l'any 1998, Patrimoni Mundial, en una candidatura més àmplia, la de l'anomenat Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la península Ibèrica, que integra un total de set-cents cinquanta-set jaciments, tant de Catalunya com de l'Aragó, de la Comunitat Valenciana, de Castella-la Manxa, de la regió de Múrcia i d'Andalusia.

Al seu torn, i dins l'àmbit territorial català, els jaciments catalans inscrits com a Patrimoni Mundial s'articulen també dins l'anomenada Ruta de l'Art Rupestre de Catalunya, liderada pel Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC), que, des del 2005, treballa per promoure el coneixement i la visita d'aquest patrimoni tan excepcional.

Celebro i agraeixo la iniciativa del Museu d'Arqueologia de Catalunya de dedicar una gran exposició a aquest tema i acompanyar-la de la publicació d'un llibre catàleg tan interessant com el que tinc el goig de presentar en el marc d'una nova campanya de difusió i dinamització de la Ruta de l'Art Rupestre a Catalunya, que vol arribar a un públic ben divers.

La contemplació de l'art prehistòric ens remet al temps dels orígens de la condició humana, i ens confronta amb les primeres manifestacions de vida interior específica de l'ésser humà, de la qual només l'art pot assumir la comunicació. Tot i desconèixer els missatges que aquest art vehicula, contemplar-lo no ens deixa de sorprendre mai, i, fins i tot, ens emociona.

Gaudiu, doncs, de l'apassionant viatge al passat que ens proposa el Museu d'Arqueologia de Catalunya amb aquesta exposició, per la descoberta de les primeres manifestacions artístiques a Catalunya, una font inesgotable d'expressió artística i de creativitat, que, des de fa milers d'anys, no ha parat de brollar en aquesta terra que avui és la nostra.

Maria Àngela Villalonga

Consellera de Cultura

Convertir-se en un museu de referència nacional i internacional, en un símbol de l'aposta de Catalunya per la innovació i la creativitat, obert, inclusiu, transparent i sostenible, en el qual l'arqueologia expliqui, qüestioni, sorprengui i emocioni: aquesta és la nova visió que el Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) proposa per orientar i guiar els seus projectes i les seves activitats durant els propers anys.

Així, entre altres objectius estratègics derivats d'aquesta visió, el museu vol treballar intensament per millorar la capacitat d'atracció dels públics potencials i, alhora, reforçar els lligams amb el públic que ja té, oferint experiències de visita noves, singulars i atractives. Més que a esdevenir un museu visitat, el MAC pretén arribar a ser un museu freqüentat.

Per aconseguir aquest objectiu tan ambiciós, són cabdals la reforma i la millora de les exposicions permanents i, complementàriament, el disseny i la implementació d'una nova política d'exposicions temporals. La construcció d'aquesta nova política expositiva del museu, a més de l'orientació que aporta aquesta nova visió i els objectius estratègics, també s'articula al voltant de dos grans paràmetres més: d'una banda, la voluntat de contribuir de manera decisiva a la difusió del patrimoni arqueològic català i, en especial, de les col·leccions de titularitat nacional que el museu conserva i gestiona; de l'altra, l'aposta del museu per vehicular una mirada que podríem qualificar de «glocal», és a dir, global i local alhora. No debades, el MAC es vol definir sobretot com un museu centrat en Catalunya, però obert al món.

L'exposició «Art primer. Artistes de la prehistòria», la primera d'aquest nou cicle expositiu del MAC, s'adequa i respon a la visió i als paràmetres als quals s'ha fet referència més amunt.

Així, la idea de presentar aquesta mostra deriva de la voluntat del museu d'estendre el coneixement del conjunt de jaciments amb pintures rupestres de l'art llevantí que es conserven a Catalunya, que l'any 1998 es van inscriure a la llista de Patrimoni de la Humanitat de la UNESCO, conjuntament amb altres jaciments similars que també es conserven en altres territoris de la façana mediterrània de la península Ibèrica (Aragó, la Comunitat Valenciana, Castella-la Manxa, Regió de Múrcia i Andalusia), sota la denominació genèrica de l'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la península Ibèrica.

En aquest sentit, també cal recordar que des de l'any 2006 el MAC impulsa i dona suport tècnic i econòmic a la difusió de l'anomenada Ruta de l'Art Rupestre a Catalunya, que integra diversos jaciments i conjunts pictòrics representatius d'aquest patrimoni excepcional.

En relació amb aquest objectiu, de contribuir decisivament a la difusió del patrimoni arqueològic nacional, la programació de la mostra també respon a la voluntat del MAC de donar a conèixer l'important fons fotogràfic i documental de l'art rupestre a la península Ibèrica que conserva el museu i, especialment, el conjunt singular de més de 250 calcs i reproduccions de pintures rupestres de diversos jaciments d'arreu d'aquest àmbit geogràfic, en bona part fruit dels treballs de recerca que ha coordinat el mateix museu durant la primera meitat del segle XX.

Tot i que està centrada en l'art rupestre llevantí, la mostra emmarca aquest àmbit dins un marc geogràfic i temporal més ampli que abasta tot el sud-oest d'Europa, des del paleolític superior fins al final del neolític, amb l'objectiu d'explicar millor el fenomen i, en la mesura del possible, abordar la qüestió apassionant dels orígens de l'art arreu del món.

Una exposició és un discurs construït dins d'un espai determinat amb objectes, documents, textos i altres recursos museogràfics (audiovisuals, interactius, maquetes, escenografies, etc.), una materialitat significant que el visitant ha de recórrer i, a partir dels instruments que se li ofereixen, reconstruir-ne i copsar-ne el propòsit. Com les institucions museístiques, els tipus d'exposicions són molt diversos i sempre tradueixen els valors, els objectius i, sobretot, l'experiència i el talent de les persones que participen en la seva construcció.

Així, amb la mostra «Art primer. Artistes de la prehistòria», el MAC renova la seva aposta per l'educació i la mediació cultural i situa com a destinataris un ampli ventall de públic, especialment aquells que estan més allunyats del discurs arqueològic més acadèmic i especialitzat. Tanmateix, aquesta vocació de museu educador, obert i popular del MAC no és incompatible amb el rigor científic que s'espera d'una institució de la seva trajectòria i característiques i que se li exigeix.

La construcció d'una exposició d'aquestes característiques, tant pel tema com pels recursos, no ha estat una tasca fàcil, i ha exigint molt d'esforç i molta entrega per part de tot l'equip del museu, tant intern com extern, que hi ha participat.

Sens dubte, aquesta tasca també l'ha facilitat, i en bona mesura esperonat, la generosa contribució de diverses persones i institucions, tant de Catalunya com de la resta de la península Ibèrica i França, a les quals hem demanat que s'hi impliquessin, especialment als museus que hi han col·laborat prestant alguns dels objectes més preuats de les seves col·leccions. A totes aquestes persones i institucions, la llista de les quals figura en aquest catàleg, un agraïment ben sincer de la institució que represento.

«Art primer. Artistes de la prehistòria» convida a fer un viatge al passat més remot de la humanitat, a descobrir els fonaments de la condició humana, potser abordant la seva dimensió més singular i distintiva com és la capacitat d'expressió simbòlica i artística dels humans. Malgrat la gosadia de la mostra, els límits i les mancances, espero i desitjo que també serveixi per consolidar el Museu d'Arqueologia de Catalunya com un espai d'alta mediació cultural, on els visitants puguin viure experiències culturals singulars i de qualitat que els permetin començar o renovar una història d'amor intensa amb la cultura i el patrimoni.

Jusèp Boya i Busquet

Director del Museu d'Arqueologia de Catalunya

Art primer. Artistes de la prehistòria

Inés Domingo

Comissària de l'exposició / ICREA / Universitat de Barcelona

Una de les grans fites de l'evolució humana és el desenvolupament del pensament creatiu i de la capacitat d'abstracció. Dues expressions del comportament humà que van permetre idear noves formes de comunicació visuals no verbals, per intercanviar informació sobre el món natural, cultural i simbòlic en formats més perdurables. La comunicació a través de mitjans visuals és avui en dia un recurs universal compartit per totes les societats humanes per transmetre sentiments, idees, creences, normes i tradicions, en contextos quotidians i també sagrats. Aquestes formes de comunicació visual ens ajuden a promoure la convivència i mantenir l'ordre social i contribueixen a definir la nostra identitat, com a persona i com a grup. La gènesi de la comunicació visual a través d'imatges i símbols se situa a la prehistòria. Tanmateix, el caràcter efímer de moltes d'aquestes formes de creació humana fa difícil rastrejar els seus orígens en el temps.

Determinar quina és la primera manifestació física de l'existència d'un comportament simbòlic és al centre dels debats actuals. Sens dubte, el que avui coneixem com a art rupestre (produït sobre roques en llocs a l'aire lliure o a l'interior de coves), art mòble (dissenys figuratius i no figuratius pintats, gravats o esculpits sobre diversos tipus de suports portàtils) i art corporal (pintures i escarificacions efectuades sobre el cos humà), van representar una de les primeres formes de creativitat humana. Però quan va sorgir aquesta capacitat i aquest desig de comunicar-nos a través d'imatges i símbols? Quan vam transformar per primera vegada els minerals en pintures, les petxines en adornaments, els ossos en instruments musicals i les roques en llenços per il·lustrar idees, transmetre informació, marcar els territoris o reflectir la nostra identitat? És aquesta capacitat de comunicació més enllà del llenguatge exclusiva dels humans anatòmicament moderns, és a dir, nosaltres? O tenim evidències que proven que aquestes capacitats ja van ser desenvolupades per altres membres del gènere humà?

1



Amb aquesta exposició "Art primer. Artistes de la prehistòria" proposem un viatge al passat a la recerca dels orígens de l'art i de les primeres obres mestres del nostre geni creatiu.

La mostra s'inicia amb un dels debats més candents ara mateix en la recerca sobre l'evolució humana: si els nostres avantpassats, els neandertals, ja tenien la capacitat de comunicar-se a través de símbols. Per respondre a aquesta pregunta s'analitzen les evidències que els investigadors estan remenant com a possibles mostres primerenques de comportament simbòlic, tant entre les poblacions neandertals com entre els humans anatòmicament moderns. Ens estem referint a la presència de matèries colorants, d'elements d'adornament personal i a les primeres marques de tipus geomètric trobades sobre suports parietals o mòbles en contextos arqueològics relacionats en ambdues poblacions humanes.

A continuació s'exploren les formes de vida i l'evolució de les primeres manifestacions artístiques, parietals i mobles, dels primers humans anatòmicament moderns arribats al sud-oest d'Europa, ara fa uns 40.000 anys. En aquestes terres les noves poblacions desenvolupen un nou art figuratiu que crida l'atenció fonamentalment sobre el món animal a través de composicions no escèniques. En aquesta etapa de la prehistòria de l'art, el marcat protagonisme de les excepcionals representacions naturalistes d'animals que poblen els nous territoris, envoltats d'una gran varietat de signes avui plens de misteris, contrasta amb l'escassa presència de la figura humana (Fig.1).

De l'èmfasi en el món animal de l'art paleolític passem milers d'anys després al protagonisme dels humans i de la cultura amb el naixement de l'art rupestre llevantí. Aquesta tradició rupestre, que és exclusiva de la façana mediterrània de la península Ibèrica, i sense paral·lels a Europa, marca un canvi singular en la història de l'art prehistòric. L'art llevantí exemplifica el naixement d'un nou art veritablement narratiu que, per primera vegada, centra els seus continguts en els humans, els seus objectes, vestits i eines, i també en les seves pràctiques culturals, a través d'escenes naturalistes que il·lustren activitats com ara la cacera, la violència, la guerra i la mort, les cerimònies, la recol·lecció de la mel o la maternitat. L'art llevantí constitueix una de les més originals expressions artístiques sorgides, al voltant de fa 7.000 anys, tant a Catalunya com a la resta de la Mediterrània ibèrica (Fig.2).

Un darrer àmbit està dedicat a l'art de documentar l'art. Un espai que dona a conèixer el llegat documental que guarda el Museu d'Arqueologia de Catalunya, amb dibuixos, fotografies i calcs dels pioners de l'estudi de l'art llevantí durant les primeres dècades del segle passat. A través d'aquest llegat descobrim les tècniques emprades per reproduir alguns dels conjunts més singulars d'aquesta tradició artística en terres catalanes, aragoneses, valencianes i castellanen. A més a més, aquest llegat permet descobrir figures i escenes avui desaparegudes en jaciments tan emblemàtics com la cova dels Cavalls, la cova del Civil o les coves de la Saltadora, al barranc de la Valltorta (Castelló). Una desaparició que ens recorda l'extremada vulnerabilitat d'aquest patrimoni mil·lenari, seriosament afectat per factors d'alteració naturals, però sobretot pel vandalisme i la desatenció dels humans.



Fig. 1. Sostre dels policroms paleolítics de la cèlebre cova d'Altamira, on els artistes aprofiten les formes naturals del suport per reproduir animals amb volum (Santillana del Mar, Cantàbria). (Font: © Museo de Altamira. Foto: Pedro Saura)

Fig. 2. Escena de cacera llevantina del jaciment de la Volta Espessa (Vilafranca del Cid, Castelló). (Font: I. Domingo)

La mostra finalitza celebrant la declaració de l'art rupestre de la façana mediterrània de la península Ibèrica com a Patrimoni de la Humanitat el 1998, per part de la UNESCO. Una declaració que reconeix el valor universal excepcional d'aquestes imatges mil·lenàries.

Els orígens de l'art

El naixement del comportament simbòlic està envoltat d'incerteses. Avui sembla plenament acceptat que els nostres avantpassats prehistòrics ja feien un ús metafòric de les primeres formes d'art de tipus figuratiu per compartir idees sobre el seu món natural i cultural. Amb les dades de què disposem ara, tot apunta que el primer art figuratiu, és a dir, aquell que reproduïx imatges que podem reconèixer en la realitat (com les representacions d'animals), va ser una creació exclusiva dels humans anatòmicament moderns.

Els orígens d'aquest art figuratiu els trobem ara per ara entre fa 43.900 i 32.000 anys a l'oest d'Europa i a Sulawesi (Indonèsia), sobre suports parietals i mobles. Entre les troballes més antigues destaquen al centre d'Europa les escultures aurinyacianes fetes en ivori de mamut i recuperades en diverses coves de la serra Jura de Suàbia, a Alemanya. A Itàlia, uns fragments pintats amb motius esquematitzats d'humans i animals, que van caure de les parets fa milers d'anys, i descoberts als dipòsits arqueològics del jaciment de cova Fumane, van ser també adscrits a aquests moments. Als jaciments francesos de Balma de Castanet, Blanchard, Ferrassie, Le Cellier, entre d'altres, representacions pintades i gravades d'elements sexuals (com vulves i fal·lus) i d'animals ens donen pistes sobre el que consideraven important els artistes d'aquest primer art figuratiu. Ja fora d'Europa, les troballes més antigues ens porten a Sulawesi, on la representació d'un porc nadiu ha estat datada en 43.900 anys. Per contra, la representació d'una mena de vaca descoberta a Borneo i recentment publicada com el motiu figuratiu més antic del món, amb una datació que el situa fa 40.000 anys, no està exempta de debat. La relació de superposició entre la crosta datada i la representació de l'animal sembla, amb les dades publicades, qüestionable. En qualsevol cas, totes aquestes troballes mostren que les primeres evidències d'art figuratiu ja eren d'una qualitat

excepcional. A més a més, la seva distribució geogràfica i cronològica ens diu que el naixement de l'art figuratiu estaria relacionat amb la dispersió dels humans anatòmicament moderns arreu del món.

Però hi ha altres antecedents, a més a més de l'art figuratiu, que ens permeten parlar dels orígens de l'art i de la capacitat dels humans de comunicar-se a través de símbols?

Als debats actuals els investigadors es qüestionen si l'ús de matèries colorants i d'elements d'adornament personal o les primeres evidències d'una simbologia de tipus geomètric, identificades sobre suports parietals i mobles molt abans de l'aparició de l'art figuratiu, ja poden ser considerats com a formes incipients de comunicació simbòlica.

És ben cert que colorants i artistes sempre van de la mà. No obstant això, la presència de matèries colorants i pigments als dipòsits arqueològics des de fa almenys 200.000 anys (com el pigment ric en hematites recuperat als sediments del jaciment de Maastricht-Belvédère als Països Baixos) no necessàriament prova l'existència d'un comportament simbòlic o el naixement de les arts.

L'arqueologia i l'etnologia ens recorden que molts dels minerals amb propietats colorants que trobem actualment als dipòsits arqueològics també tenen altres propietats que ja eren conegudes a la prehistòria. Per exemple, barrejats amb adhesius naturals, els colorants van ser utilitzats per facilitar l'emmanegament d'estrís de pedra des de fa almenys 68.000 anys, com mostren les restes de colorant vermell i de residus vegetals documentats sobre eines de pedra al jaciment africà de Sibudu (KwaZulu-Natal, Sud-àfrica). Per altra banda, gràcies a les seves propietats antisèptiques, els colorants minerals s'utilitzaven també per adobar les pells i el cuir, i qui sap si, així mateix, es van fer servir com a repel·lent d'insectes, com fan actualment els ovahimba de la regió Kunene de Namíbia. De la mateixa manera, per les seves propietats abrasives, els colorants vermells van ser utilitzats per facilitar el poliment d'eines i d'alguns elements d'adornaments. Per tant, sense evidències explícites d'art, difícilment podem argumentar l'existència d'artistes només basats en la presència de matèries colorants.

Pel que fa referència a l'ús d'elements d'adornament entre els humans anatòmicament moderns, la seva presència ha estat documentada a l'Àfrica i l'oest asiàtic des de fa entre uns

80.000 i 90.000 anys. Entre els exemples africans destaquen les petxines de *Nassaria* perforades i amb restes de colorant vermell trobades als jaciments de la Grotte des Pigeons (Marroc), datades fa 82.500 anys, i les de la cova de Blombos a Sud-àfrica, datades fa uns 78.700 anys. A Israel, també en contextos vinculats a humans moderns, hi ha diverses petxines de *Glycimeris* perforades i amb restes de colorants en cronologies al voltant dels 90.000 anys. La possibilitat que aquests elements d'adornament personal tinguessin un valor simbòlic és més acceptada si, a més a més de l'ús estètic, admetem que aquestes poblacions els van fer servir com a signes d'identitat individual o grupal.

El darrer debat gira al voltant del possible simbolisme dels temes geomètrics pintats i gravats sobre suports variats a diversos jaciments africans entre fa uns 100 i 60.000 anys. El més conegut és el fragment de colorant amb gravats geomètrics descobert a la cova de Blombos, a Sud-àfrica i datat fa uns 80.000 anys. Gravats similars també s'han trobat sobre un nombre significatiu de fragments d'ous d'estruç a l'abric de Diepkloof, també a Sud-àfrica, datats en uns 60.000 anys. Més recentment, al mateix jaciment de Blombos, un fragment de pedra sílicia amb decoracions geomètriques pintades en vermell ha estat datat fa uns 73.000 anys. La dificultat de trobar una finalitat utilitària a aquests temes geomètrics ha portat els investigadors a proposar un ús simbòlic per part dels seus autors, els humans moderns, per tal de comunicar algun tipus d'informació que avui ens resulta indesxifrabla.

Però van ser els humans anatòmicament moderns els únics a desenvolupar la capacitat d'abstracció i de comunicar-se a través de símbols?

En les darreres dècades la descoberta de colorants, pigments i penjolls en jaciments vinculats a ocupacions neandertals al sud-oest d'Europa ha obert el debat sobre la possibilitat que la capacitat de comunicació a través de símbols, que durant dècades es considerava exclusiva dels humans moderns, fos compartida amb els neandertals.

Les primeres troballes de possibles penjolls es vinculaven just als moments de contacte entre ambdues poblacions fa uns 40.000 anys. Aquesta coincidència temporal havia portat alguns investigadors a suggerir que els neandertals senzillament imitaven

el comportament dels humans moderns amb els quals van coexistir. No obstant això, en els darrers anys, la revisió de les datacions de les petxines marines perforades i amb restes de colorant del jaciment murcià de la Cueva de los Aviones ha portat a plantejar que els neandertals ja utilitzaven adornaments fa uns 115.000 anys i, per tant, que van desenvolupar de manera independent aquestes pràctiques simbòliques.

Un altre debat recent proposa que els neandertals van fer servir plomes d'aus i urpes de rapaços per fabricar adornaments. Tanmateix, les evidències sobre les quals es basen aquestes propostes són febles: bàsicament la presència de marques d'eines de pedra en plomes d'aus (cova Fumane) i en falanges de rapaços (per exemple a la cova Fumane, Rio Secco, Mandrin, grotte du Renne o cova Foradada, aquesta darrera a Catalunya). Els investigadors conclouen que, com que aquestes espècies no eren consumides i tampoc poden inferir cap altre ús utilitari, l'única interpretació viable és l'ús ornamental. En el cas de les falanges, dedueixen que la presència de talls estaria vinculada a l'extracció de les urpes per fer penjolls, encara que en alguns casos només s'han recuperat les falanges, i que quan es troben les urpes, aquestes no presenten les perforacions o les marques de subjecció característiques dels penjolls. Altres investigadors plantegen també la possibilitat que aquest processament de les falanges estigués vinculat a l'extracció dels tendons, un element que va tindre diversos usos a la prehistòria, com facilitar l'emmanegament de les puntes de les llances. Amb les dades existents, doncs, encara que aquestes propostes resulten molt suggeridores, no podem parlar de proves irrefutables d'un ús simbòlic de les plomes i les urpes de rapaços.

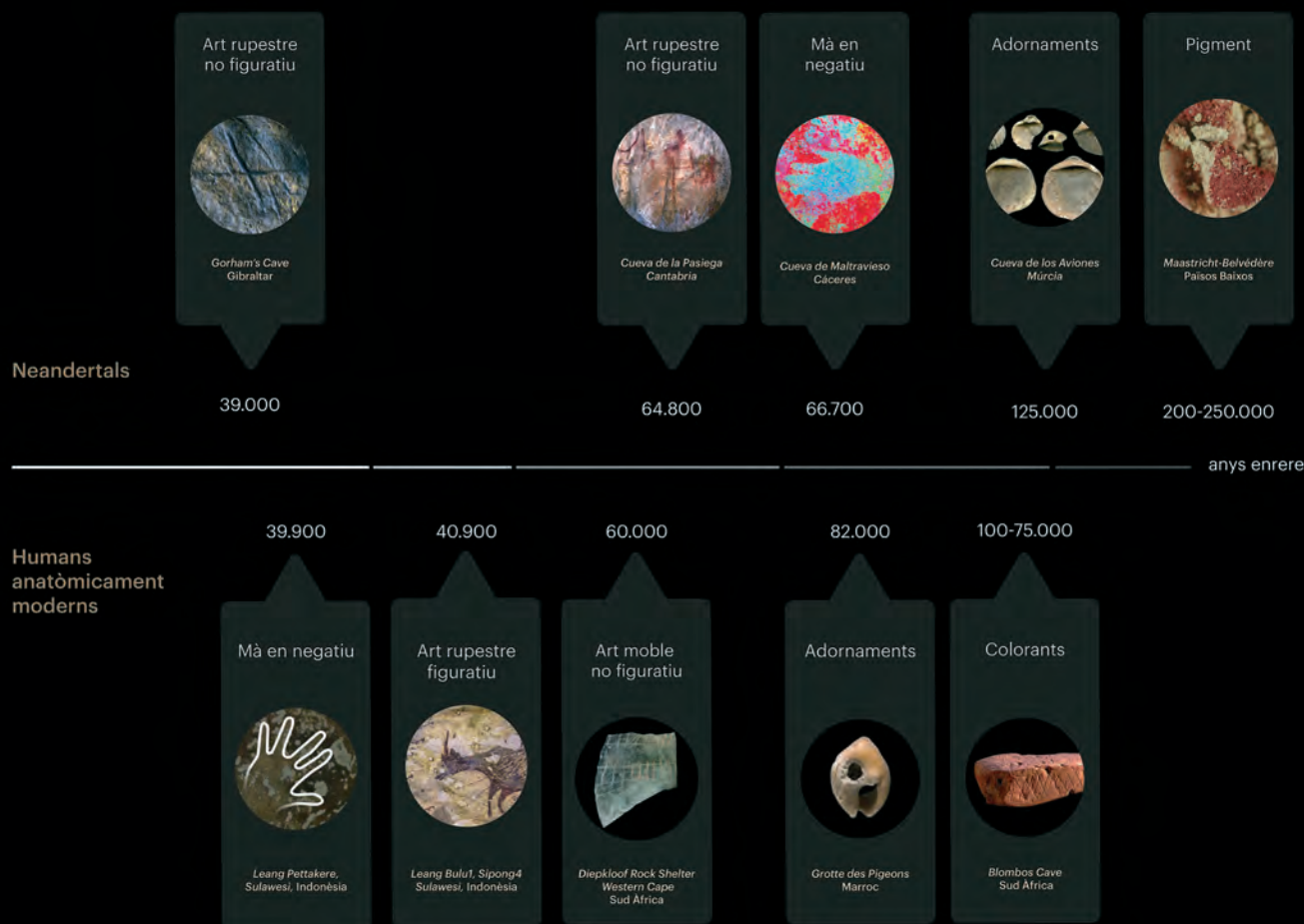
A més de l'ús d'adornaments, avui sembla que els neandertals també podrien haver estat els primers a marcar les parets de diverses coves amb signes geomètrics i amb negatius de les seves mans. Aquestes mans en negatiu no són més que el contorn de les mans marcat amb pigment polvoritzat amb la boca. Segons les dades publicades, aquestes primeres marques es concentren ara per ara a la península Ibèrica. Les datacions obtingudes als jaciments de La Pasiega (Cantàbria), Maltravieso (Càceres) i Ardales (Màlaga) suggereixen que aquestes pràctiques, possiblement simbòliques, van començar almenys entre fa uns 66 i 64.000 anys. Però la polèmica al voltant d'aquestes noves datacions no s'ha fet esperar. Alguns prehistoriadors es resisteixen a acceptar que els neandertals tingueren una capacitat de comunicació simbòlica semblant a la dels humans moderns,

o almenys que avui en dia tinguem proves irrefutables que va ser així. Si mirem enrere, en aquest debat semblen ressonar els ecos d'una altra polèmica semblant d'ara fa cent anys, a les albors del segle xx, al voltant de la descoberta dels cèlebres bisons d'Altamira. En aquella ocasió els grans prehistoriadors del moment eren reticents a acceptar que els humans que vivien a la prehistòria tinguessin la capacitat d'elaborar obres d'art d'una bellesa i qualitat excepcionals i de dotar-les de simbolisme. Però el temps va demostrar que aquella negació de les capacitats simbòliques i artístiques dels humans moderns que van viure a la prehistòria estava influenciada pels prejudicis de l'època, i prompte noves troballes van donar la raó a Marcelino Sanz de Sautuola, artífex de la troballa. Hem d'esperar, per tant, que el temps i la recerca acabin portant llum a aquest nou debat de les albors del segle xxi al voltant de les capacitats simbòliques i artístiques dels nostres parents llunyans, els neandertals (Fig.3).

L'art paleolític, l'art dels animals

L'edat del gel

Durant la darrera era glacial els humans anatòmicament moderns, que es van desenvolupar al sud del continent africà fa uns 200.000 anys, es van dispersar pel món. D'aquesta manera van esdevenir els únics humans a colonitzar tots els continents en diverses onades o fases d'expansió. Una d'aquestes onades va tindre lloc fa entre 70.000 i 50.000 anys i va portar a la dispersió per Àsia i Austràlia, mentre que l'arribada al continent americà es va fer esperar fins fa entre 14.000 i 12.000 anys.



Al continent europeu els humans moderns arribarien fa uns 40.000 anys. Una irrupció que, sumada als canvis climàtics propis de la darrera glaciació, amb temperatures més fredes i un desplaçament de la flora i la fauna cap a zones més temperades per l'avanç dels gels glaciaris, són al darrere del reemplaçament poblacional dels habitants nadius del continent europeu d'aquells moments, els neandertals. Abans de la seva extinció, però, els neandertals i els humans anatòmicament moderns es van hibridar i van arribar a tenir una descendència de la qual encara tenim restes al nostre propi genoma.

L'arribada dels humans anatòmicament moderns a Europa va vindre acompanyada de progressives millores tecnològiques i un extraordinari progrés de les arts, la qual cosa va donar lloc al que avui coneixem com a art paleolític.

L'estacionalitat dels recursos, els ritmes de creixement i fructificació de les plantes i el comportament dels animals durant aquest període glacial requeria pràctiques de vida nòmades per garantir la supervivència dels grups. Coves, balmes i cabanes servien de refugi temporal a aquestes poblacions, mentre que la cacera de preses grans i petites, i la recol·lecció de vegetals i fruits silvestres proporcionaven els aliments necessaris per subsistir. La natura també fornïa materials per produir eines de pedra, os, banya i altres materials peribles (com la fusta i les fibres vegetals), vestits i adornaments. Un nou estri, el propulsor, i la millora gradual dels projectils resultaren en tàctiques de cacera cada vegada més eficients (Fig.4). En aquest nou entorn els nous pobladors van fer de la decoració personal, dels seus estris i dels espais una senya d'identitat i una nova eina de comunicació.

Els animals de clima fred (com els bisons, els mamuts, els ossos, els rens, els lleons de les caverne o els rinoceronts llanuts) i els de clima temperat (com els cavalls, els urs, els cérvols i les cabres) que, fugint dels gels glacials, es van refugiar al sud-oest d'Europa van tindre un doble valor per als nous pobladors. Al valor cinegètic, com a font d'aliment, prompte es va sumar el valor simbòlic, com a font d'inspiració, esdevenint simultàniament preses i muses de la creativitat humana.



Fig.3. Comparativa il·lustrant les primeres formes de comunicació simbòlica documentades entre els neandertals i els humans anatòmicament moderns. (Disseny: M. Carreté)

Fig.4. Recreació que captura un instant d'una cacera mitjançant l'ús de propulsors extreta d'una animació de l'exposició: Art Primer. Artistes de la prehistòria.. (Font: J. Orobítz, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti)

La creació musical

Les arts visuals són només una expressió del geni creatiu dels humans. Segurament, però, aquestes van vindre de la mà d'altres formes efímeres d'art com la música, la dansa, les cançons i els relats que donaven vida a les històries narrades davant de les imatges. Malauradament, però, la visibilitat arqueològica de les tradicions efímeres és molt reduïda. Inclús és ben possible que l'aparició dels instruments musicals fos anterior a la seva presència en el registre arqueològic.

Les primeres evidències arqueològiques apunten que aquesta forma d'expressió cultural va aparèixer fa almenys uns 40.000 anys, i que va tenir un paper important per a les primeres poblacions d'humans anatòmicament moderns recentment arribats a Europa.

Les flautes són els instruments millor documentats, però a Europa també s'han trobat altres objectes interpretats com ara xiulets, bramadores i arcs musicals al llarg del paleolític superior. Les flautes conservades en diversos jaciments d'Alemanya, França i Àustria van ser tallades sobre els ossos de les ales de diverses aus (voltors i cignes) o sobre ivori de mamut. El nombre de perforacions que presenten és variable i permetrien obtenir una certa varietat de tons. Les flautes més antigues són a diversos jaciments de la serra Jura de Suàbia, a Alemanya (Hohle Fels, Vogelherd i Geißenklösterle) i es remunten a fa uns 40.000 anys.

Les bramadores són un instrument musical utilitzat per molts grups humans al llarg de la història. Generalment tenen una forma ovalada i plana i estan fabricades sobre os, banya, ivori o fusta. Un dels seus extrems presenta una perforació per lligar-hi una corda i fer-la girar. Durant el moviment de rotació emet un so greu característic que es pot sentir des de llargues distàncies. La seva identificació arqueològica no sempre és senzilla, ja que els elements perforats poden tindre altres finalitats. Un exemple singular és la peça trobada als nivells magdalenians del jaciment francès de La Roche, amb decoracions incises i coberta de colorant vermell.

Els arcs musicals són instruments de corda semblants als arcs de cacera, però de dimensions menors. Un extrem es recolza sobre els llavis i es fa sonar amb un pal. La seva aparició al paleolític ha estat suggerida basant-se en una representació d'un ésser híbrid (mig humà i mig animal) interpretat dansant entre animals amb un possible arc musical a la boca. Aquesta representació és al jaciment francès de Trois-Frères.



Fig.5. Les peculiaritats d'alguns espais cavernaris van permetre construir, amb l'addició d'imatges, petits recintes singulars, com a Camarín de los Ciervos de la Cueva de Las Chimeneas, Puente Viesgo, Cantàbria. (Font: SRECD / Miguel A. de Arriba)

Fig.6. L'art rupestre paleolític també es troba en espais exteriors, com aquesta roca 3 de Penascosa amb representacions de cabres, cavalls i urs (Foz Côa, Portugal). (Font: Fotografia P. Guimarães. Calc Fernando Barbosa/Fundação Côa Parque)

L'art de les caveres

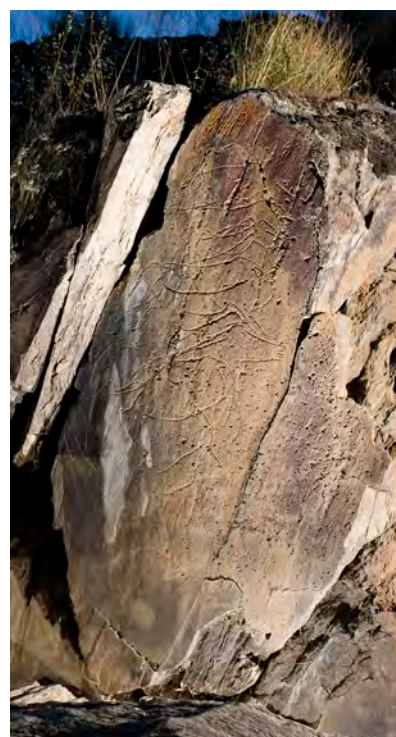
En l'expansió dels humans moderns pel món i en la seva adaptació a nous paisatges, a nous climes i a altres grups humans (com els neandertals al continent europeu), hi ha la llavor d'un nou gir creatiu en l'evolució del pensament simbòlic: l'aparició de l'art figuratiu. Curiosament, aquest art primerenc, lluny de partir de formes rudimentàries, que mostraren una evolució de la simplicitat a la complexitat, neix sobre una certa varietat de suports i tècniques, i amb obres d'extraordinària qualitat i bellesa, com les figuretes alemanyes tallades en ivori.

En el període que transcorre entre fa uns 40.000/35.000 anys i uns 11.700 anys les manifestacions artístiques prehistòriques van experimentar un desenvolupament sense precedents al sud-oest d'Europa i van donar lloc al que coneixem com a art paleolític (Fig 5.). El predomini de l'art cavernari en les primeres etapes de la recerca, amb representacions d'animals i signes allunyats de la llum natural, es va interpretar durant dècades com un desig d'ocultació i, per tant, com a evidència de la seva finalitat màgica i religiosa. Però els més de 100 anys de recerca que ens precedeixen han demostrat que l'art paleolític va fer servir suports i contextos tan quotidians com sagrats. La progressiva aparició de representacions a l'entrada de les coves, il·luminades per la llum natural, la presència d'art moble vinculat a llocs d'hàbitat i a objectes quotidians, i des de finals dels anys 80, el descobriment d'art paleolític a l'aire lliure a llocs tan singulars com Foz Côa (Portugal) o Siega Verde (Espanya), van demostrar que ja des de la prehistòria l'art s'utilitzava en múltiples contextos, tant sagrats com quotidians (Fig.6). No obstant això, és ben cert que les manifestacions documentades a l'interior de coves profundes segueixen inspirant teories més vinculades al món de les creences.

Avui sabem, doncs, que coves profundes, abrics i roques a l'aire lliure van fer de llenços naturals a dibuixos, gravats i pintures, on la bellesa i el naturalisme dels animals o l'abundància dels signes contrasten amb la quasi absència i simplificació de les representacions humanes. A les espècies dominants, com els bisons, els cavalls, els cérvols, les cabres i els mamuts, s'han de sumar altres espècies com els urs, els rens, els ossos, els senglars, els lleons, els rinoceronts o els canids. Les aus (com els pingüins o els mussols) i els peixos són més anecdòtics. Moltes d'aquestes espècies són també les que dominen l'imaginari dels suports mobles.

Les característiques de les representacions mostren que els artistes tenien un clar coneixement de les formes, les actituds i, fins i tot, en determinats moments i enclavaments, dels moviments dels animals, i que de vegades aprofitaven les irregularitats dels suports rocosos per dotar-los de volum. En general dominen les representacions en disposicions rígides o amb moviment parcial del cap, la cua o les potes, i a nivell compositiu trobem fonamentalment agrupacions sense contingut escènic evident. Però hi ha excepcions.

En qualsevol cas, parlar d'art paleolític no vol dir parlar d'un art que va romandre sense canvis durant 25.000 anys, sinó que dins d'aquesta tradició artística trobem canvis temporals i variacions regionals. Per exemple, tot sembla indicar que en les fases més recents, i sobretot a partir del que anomenem magdalenian (entre fa 20.000 i 13.700 anys), les representacions d'animals són més naturalistes i presten més atenció als detalls anatòmics. Així mateix, és a partir d'aquest període quan hi ha un augment de les



representacions humanes, tot i que molt idealitzades i encara minoritàries. També en aquests moments trobem un nombre reduït de composicions (la majoria en peces d'art moble) que comencen a introduir un component escènic. Moltes d'aquestes escenes reproduïxen comportaments animals relacionats amb la broma o amb la maternitat, i només en casos puntuals ja veiem una primera relació entre humans i animals, encara que la recreació del moviment de l'acció és poc realista. Un bon exemple és la troballa recent d'un bloc amb gravats a l'Hort de la Boquera (Margalef del Montsant, Tarragona), on dues figures humanes observen, persegueixen o imiten dues aus. Escenes que mostren relacions entre humans i animals també les trobem als jaciments francesos de La Vache, Mas d'Azil, Bruniquel, Château des Eyzies, etc.

El significat d'aquestes representacions per als artistes paleolítics i els seus contemporanis és avui una incògnita. Per què pintaven, gravaven o esculpien formes animals, humanes i signes? Són imatges de la realitat o il·lustren éssers imaginaris? La investigació científica debat diverses teories, però la desaparició dels artistes ha deixat aquestes obres envoltades de misteris. El que sí sabem és que les espècies més pintades no eren necessàriament les més consumides, per la qual cosa segurament els temes seleccionats estaven carregats de continguts culturals que anaven més enllà del valor econòmic dels animals. Representaven el desig de caçar l'animal, d'afavorir la seva reproducció o d'adquirir el seu poder? O l'animal feia referència a un individu o a un grup humà que s'identificava en aquella espècie? Representaven un ésser ancestral? Sense la possibilitat de viatjar al passat, avui no tenim gaires més opcions que deixar aquestes preguntes obertes.

La paleta dels artistes paleolítics

L'art paleolític es materialitzava alhora sobre suports parietals i mobles, tant utilitaris com no utilitaris. Pedra, os, banya, ivori, dents d'animals i possiblement materials peribles com la fusta van servir de base per gravar, pintar i esculpir. La producció artística requeria una important planificació i inversió de temps, per recollir les matèries primeres necessàries per preparar les eines, els pigments i els suports, seleccionar els espais i pensar els dissenys. La complexitat d'aquest procés creatiu permet descartar la improvisació. L'anàlisi de la qualitat de les obres resultants ha permès als investigadors identificar principiants i mestres, mostrant que adquirir les habilitats tècniques

7



necessàries per produir l'art paleolític requeria un procés gradual d'aprenentatge i d'experimentació, que, fins i tot, permet parlar d'escoles d'artistes a la prehistòria.

Per a la producció dels temes pintats, homes i dones feien servir diversos tipus de colorants naturals per dibuixar i pintar. Per a les figures negres utilitzaven carbó (vegetal i os carbonitzat) o diverses varietats d'òxid de manganès (Fig. 7). Els colors vermells i marrons s'aconseguien sobretot a partir d'òxids de ferro, com l'hematites. Altres colors més minoritaris, però també documentats a l'art paleolític, inclouen el blanc i el groc. Per a la preparació de pintures, transformaven els minerals en pols, i després els barrejaven amb aglutinants naturals (greixos animals o extractes vegetals) per facilitar l'adhesió del pigment a la paret. L'ús de la sang no està testificat en aquesta part del

món. Les formes d'aplicació de la pintura al paleolític són variades, fent-se servir els dits, diversos tipus de pinzells, tampons o bufant directament la pintura amb la boca.

A l'interior de les coves les pintures apareixen en parets i sostres, de vegades a altures considerables que ocasionalment requerien construir bastides, com s'ha constatat al cèlebre jaciment francès de Lascaux.

A l'hora de gravar, els artistes paleolítics també feien servir una certa varietat de tècniques com la incisió, l'abrasió, el raspat, els relleus, el colpejat directe (que consisteix a reproduir la silueta de l'animal colpejant directament la paret amb un percussor) o el colpejat indirecte (per a la qual fan servir una mena de cisell) (Fig. 8).

El parpelleig de les flames de torxes, llums de greix i llars acompanyava la creació artística a l'interior de les coves profundes i donava vida als relats narrats a la llum de les imatges.

On eren els humans?

Els artistes paleolítics van emfatitzar a les seves obres el món animal en detriment de la figura humana, que resulta quasi anecdòtica i amb freqüència d'identificació dubtosa. Personatges complets però molt sintètics i idealitzats, éssers híbrids, que combinen trets humans i animals, i representacions de certes parts anatòmiques aïllades (com caps, atributs sexuals i mans) constitueixen les escasses referències explícites a l'ésser humà. Aquesta representació simplificada de la figura humana, a mig camí entre els humans i els animals, ha estat interpretada com intencional, ja que el naturalisme dels animals demostra que els artistes tenien la capacitat necessària per haver pogut reproduir figures humanes més realistes. Aquesta ambigüitat ha estat interpretada com un desig d'expressar visualment la complementarietat entre humans i animals.

Sovint el gènere de les figures és també ambigu. La presència de mans petites a les parets de diverses coves podria ser atribuïda tant a la participació d'individus joves com de dones (Fig. 9). Però les representacions parcials d'atributs sexuals, tant masculins com femenins (penis, vulves i pits), donen protagonisme a ambdós sexes i ens recorden que les dones també eren a la prehistòria (Fig.10).

8



Fig. 7. A l'art paleolític en cova hi ha un gran nombre de figures dibuixades i pintades amb carbó vegetal, com veiem al cèlebre panell dels cavalls de la Grotte Chauvet a Ardeche (França) (Font: J. Clottes / MC)

Fig. 8. La varietat tècnica de l'art paleolític ens sorprèn amb extraordinaris baixos relleus, com els de l'abric du Roc Aux Sorciers (Vienne, França). (Font: N. Aujoulat / CNP / MC)

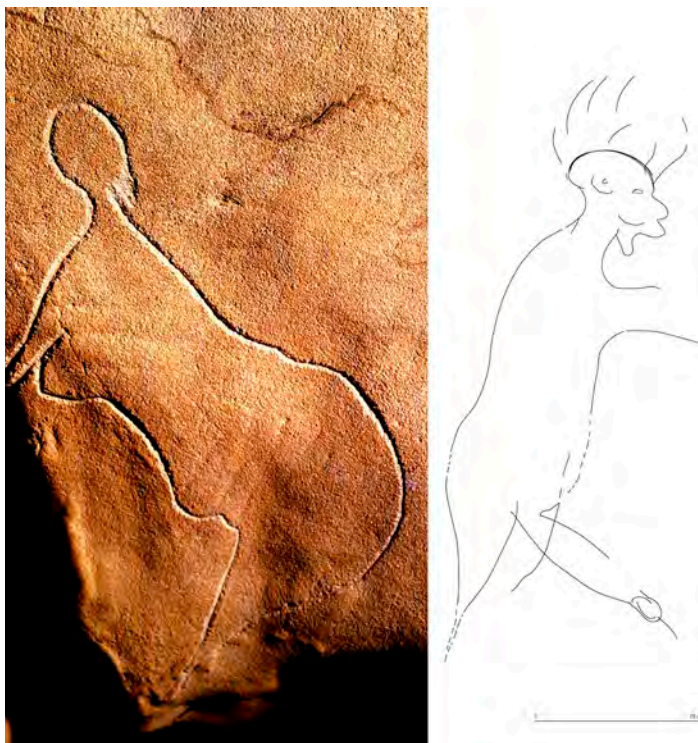


Fig.9. **Esquerra:** figura femenina del jaciment de Cussac (Le Buisson-de-Cadouin, França) (N. Aujoulat / CNP / MC). **Dreta:** figura masculina de la roca 2 de Ribeira de Piscos (Vila Nova de Foz Côa, Portugal). (Font: calc de F. Barbosa/ Fundação Côa Parque)

Fig.10.Vulves pintades al jaciment de Tito Bustillo (Ribadesella, Astúries). (Font: Gobierno del Principado de Asturias. Autor: Miguel de Guzmán)

Fig. 11.Una de les joies de l'art paleolític mediterrani és aquesta plaqueta gravada amb la representació d'una cérvola del jaciment de Sant Gregori (Falset, Tarragona). (Font: Museu de Reus)

Les més fidels a la realitat són les famoses estatuetes femenines conegudes com a *venus*, com ara les de Willendorf, Lespugue, Grimaldi, Dolni Vestonice o Kostienki, per anomenar-ne algunes. Es tracta de representacions femenines generalment esculpides de ple volum sobre diversos materials (pedra, ivori o argila), en les quals es remarquen els atributs sexuals. La seva interpretació està envoltada de debats. Van ser utilitzades com a ídols, representaven deesses o ancestres, es feien servir com a amulets o tal vegada eren joguines? Tenien una finalitat simbòlica o sexual? O hi ha la possibilitat que foren autorepresentacions plenes d'informació ginecològica i, per tant, que hagueren estat fetes per les mateixes dones? El debat entre els especialistes al voltant de la seva finalitat és encara ben viu i les possibilitats de tancar-lo semblen prou remotes.

Un art mediterrani

La façana oriental de la península Ibèrica ofería un entorn temperat durant la darrera era glacial, gràcies a la influència de la mar Mediterrània. Les espècies representades en coves, abrics i altres suports petris mobiliars (com plaquetes i còdols) també ho confirmen. Aquí, cavalls, urs, cérvols i cabres, pintats i gravats, dominen l'imaginari, mentre que les espècies més fredes com els bisons, els rens o els mamuts són inexistent.

La gran fita de la Mediterrània és la cova del Parpalló (Gandia, València), a la qual podríem considerar l'escola d'artistes més prolífica i duradora de l'art paleolític europeu. Amb una seqüència arqueològica de més de 8 m de profunditat, aquest jaciment ha proporcionat més de 5.600 plaquetes de pedra calcària pintades i gravades, que mostren l'evolució temàtica i tècnica de l'art paleolític entre fa uns 32.000 i uns 14.000 anys.

Altres fites excepcionals de la Mediterrània ibèrica les trobem a terres catalanes. L'abric del Molí del Salt (Vimodí) ha proporcionat el que ha estat interpretat com el primer mapa d'un campament de caçadors-recol·lectors de fa uns 13.800 anys. A l'Hort de la Boquera (Margalef de Montsant) un bloc de pedra amb motius gravats captura quasi per primera vegada la interacció entre humans i aus, dos temes que són minoritaris en l'art paleolític europeu i que fan més singular aquesta troballa. La distribució ordenada de les figures com si il·lustressin una acció sembla prefigurar l'adveniment de l'art narratiu, que a la Mediterrània peninsular tindrà el seu moment culminant diversos milers d'anys després, amb el naixement de l'art lleuantí.

L'art llevantí, l'art de les persones

Després del gel

Fa uns 11.700 anys, amb la retirada dels gels glacials, al sud-oest d'Europa es produeix la desaparició de l'art de component figuratiu que havia caracteritzat l'art paleolític i que cap al final de la seqüència començava a mostrar una tendència a la simplificació i una reducció del naturalisme (Fig. 11). A partir d'aquests moments, i vinculat a les darreres comunitats caçadores-recol·lectores que habitaren aquests territoris, només en coneixem petites mostres d'art moble no figuratiu amb formes lineals, geomètriques i abstractes. Aquest art el trobem sobre les plaquetes i còdols pintats característics de l'art azilià. Un art no figuratiu que en la façana mediterrània ibèrica té continuïtat en l'anomenat art lineal-geomètric. Aquesta darrera tradició es va definir a partir d'una sèrie de més de 30 plaquetes amb decoracions geomètriques gravades, recuperades al jaciment valencià de la cova de la Cocina (Dos Aguas), amb una antiguitat de fa uns 8.000 anys. Aquestes evidències semblen definir un període d'uns 3.500 anys sense cap mostra d'art figuratiu. Una absència que molts investigadors han interpretat com un signe de ruptura entre l'art de tradició paleolítica i les noves tradicions artístiques que aniran desenvolupant-se ja en moments postglaciars.

La millora climàtica que va seguir a la darrera glaciació va vindre acompanyada d'un augment de la humitat, que va afavorir l'expansió dels boscos i nous desplaçaments de la flora i la fauna freda. En aquests moments es va generalitzar l'ús de l'arc com a principal eina de caça i de guerra (Fig.12).

Fa uns 7.500 anys, grups forasters plenament neolítics van arribar a aquests territoris acompanyats d'extraordinàries novetats, com la domesticació de plantes i animals, la introducció de la ceràmica, l'ús de la falç o els estris de pedra polida. Aquesta nova manera de viure va afavorir la progressiva sedentarització d'una població que, fins aleshores, havia practicat el nomadisme com a principal forma de vida.

10



11



En aquest context de canvis, a la façana mediterrània es van desenvolupar diverses tradicions artístiques conegudes com a art llevantí, art macroesquemàtic i art esquemàtic. Aquestes tradicions artístiques comparteixen els principals eixos fluvials dels paisatges interiors de la Mediterrània peninsular i, de vegades, fins i tot, els mateixos abrics a l'aire lliure. Però els seus continguts temàtics i la seva distribució geogràfica mostren diferències significatives. Els temes característics de l'art macroesquemàtic i de l'esquemàtic es reproduïen tant sobre suports parietals com en les decoracions de vasos ceràmics, la qual cosa permet confirmar que ambdues tradicions van ser desenvolupades per les poblacions neolítiques novvingudes.

L'art macroesquemàtic es caracteritza per la representació de figures antropomorfes de grans dimensions (fins a 1 m d'alçada) i formes geomètriques (meandriformes, ziga-zagues, etc.) que apareixen en panells sense cap tipus d'organització escènica. Aquesta tradició, que es diferencia fonamentalment de l'art esquemàtic per les dimensions de les figures, és només a la regió central de la Mediterrània ibèrica, amb un focus original a la zona nord d'Alacant. Els paral·lels ceràmics la vinculen amb les primeres poblacions neolítiques arribades a aquests territoris fa uns 7.500 anys.

L'art esquemàtic inclou representacions molt simplificades de figures humanes i animals, i una gran varietat de formes geomètriques, que només de manera puntual apareixen reproduint escenes. La seva distribució geogràfica i temporal és molt més ampla, amb variacions significatives tant al llarg de la península Ibèrica com a Europa. A la Mediterrània peninsular abasta des del començament del neolític fins a l'edat del bronze.

Aquestes dues tradicions artístiques, l'art macroesquemàtic i l'art esquemàtic, il·lustraven una nova manera de relacionar-se amb la natura, amb el naixement de l'agricultura i la ramaderia i la progressiva transformació i antropització dels paisatges.

La qüestió que avui centra tots els debats és, en aquesta evolució de l'art prehistòric, on hem de situar el naixement i l'evolució de l'art llevantí.

Fig.12 Recreació que captura un instant d'una cacera de cérvols mitjançant l'ús d'arcs extreta d'una animació de l'exposició: Art Primer. Artistes de la prehistòria. (Font: J. Orobí, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti)



12

El naixement de l'art narratiu

En algun moment dels inicis de l'era postglacial, entre la desaparició de l'art figuratiu paleolític (fa uns 11.700 anys) i la neolitització (fa uns 7.500 anys), la façana mediterrània peninsular va esdevenir l'escenari d'un gir sense precedents en la història de l'art a Europa: el naixement d'un art inqüestionablement narratiu que per primera vegada parla expressament dels humans. Aquest canvi temàtic marca un gir cap a l'antropocentrisme en l'art prehistòric en aquesta part del món, situant la figura humana i la seva interacció amb el món natural i el món cultural en el centre de les creacions artístiques.

El que coneixem com a art llevantí introdueix canvis significatius en els temes i en les formes en què les figures es relacionen entre si en els panells. Ara, per primera vegada, escenes plenes de dinamisme i moviment canvien de forma innovadora la manera de narrar històries visualment. Els humans, els seus vestits, els adornaments i les seves eines, mai vistos anteriorment a l'art prehistòric, esdevenen protagonistes d'escenes de caràcter econòmic, social i cultural que il·lustren tàctiques de cacera ancestrals, batalles, ajusticiaments, marxes territorials, la recol·lecció de la mel, la maternitat, la mort o altres activitats que avui ens resulten més enigmàtiques (Fig.13, 14 i 15).

Les postures adoptades per les figures humanes i pels animals (asseguts, caminant, corrent, saltant, caient, etc.), la seva distribució en composicions lineals, escalonades o radials; consecutives, afrontades o oposades, i l'experimentació amb diversos plànols de representació (horitzontals i diagonals) són algunes de les convencions que van introduir els pintors llevantins per transmetre sensació de moviment. En algunes escenes vinculades a la cacera els artistes inclouen rastres de petjades o de sang que actuen de nexa d'unió entre preses i caçadors, per indicar explícitament els camins que guien l'acció. El moviment és tan explícit que aquestes escenes podrien ser descrites com instantànies que capten un moment determinat d'una acció. De vegades, fins i tot en una mateixa escena, capturen els diversos moments del fet desenvolupat, mostrant simultàniament l'inici i la conseqüència d'aquest. Els exemples són múltiples, com aquelles on apareixen els arquers disparant i els animals ja ferits. D'aquesta manera els pintors llevantins van aprendre a recrear el pas del temps. Encara que les escenes són molt literals, i podem descriure-les amb facilitat en l'actualitat, el que desconeixem avui és si aquestes il·lustraven fets reals o imaginaris.

Imatges i símbols en l'art llevantí

El naturalisme i els detalls dibuixats en les siluetes dels animals que els artistes llevantins van reproduir en milers de jaciments mediterranis mostren que tenien un gran coneixement de la fauna salvatge que pintaven: cérvols, cabres, porcs senglars, urs i, amb menys freqüència, cavalls, carnívors o insectes. Els detalls de les siluetes permeten diferenciar entre espècies i de vegades també entre sexes (especialment en el cas dels cérvols, on les femelles no presenten banyes). Per distingir entre adults i cries els artistes van introduir un canvi en les seves convencions, absents en la resta d'animals. Ens estem referint a l'addició dels detalls interns del pelatge: puntejat per reproduir el pelatge característic dels cervatells i ratlles per reproduir les pròpies de les cries dels porcs senglars.

La vegetació apareix representada de manera residual, amb només alguns exemples anecdòtics d'arbres (tres exemples al jaciment de la Sarga, a Alcoi) i herbàcies (a la cova del Civil, Albocàsser, a Santa Maira, Castells de Castells, o al Torcal de Las Bojadillas, Nerpio).



13



14



15

Fig. 13. Escena de persecució d'un càprid (Cocó de la Gralla, Mas de Barberans), (Font: Josep Castells. Servei d'Arqueologia i Paleontologia. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

Fig. 14. Fragment de l'escena de cacera dels abrics de la serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona), (Font: Ajuntament d'Ulldecona)

Fig. 15. Escena bèl·lica de l'abric de la Vall (Capçanes, Tarragona), (Font: Josep Castells. Servei d'Arqueologia i Paleontologia. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

A l'art llevanti, però, els protagonistes indiscutibles són els humans, amb trets anatòmics (cabells, nas o barba), tot tipus d'adornaments (tocats al cap, braçalets o cintes), vestits (pantalons curts i llargs, o faldilles) i equipament (arc, fletxes, carcaix, bosses, cistells i bumerang). En ocasions el sexe està representat de forma explícita (penis per als homes, i pits per a les dones), però en una gran part de les figures el sexe és ambigu i es tendeix a interpretar com masculí quan les figures porten arcs, i femení quan porten faldilla (Fig.16). Ocasionalment també podem identificar la presència d'infants. Aquestes característiques, a més a més de les dimensions i les proporcions de les figures, mostren variacions importants al llarg del temps, evolucionant de figures humanes més grans (± 35 cm), naturalistes i proporcionades, a figures cada vegada més estilitzades i reduïdes, que de vegades no superen els 5 cm.

Els canvis temporals no solament afecten les formes de representar la figura humana, sinó també la temàtica de les escenes en les quals participen. Per exemple, al nucli valencià de la Valltorta-Gassulla s'han identificat almenys cinc fases estilístiques. La fase més antiga és la denominada "fase Centelles", en referència al jaciment on trobem un nombre important d'aquestes figures. En aquesta fase predominen les figures humanes més naturalistes i proporcionades, amb una diferenciació explícita del sexe i l'edat dels personatges (homes, dones i infants) i una certa varietat d'ornaments. Aquestes figures participen en escenes de tipus social, en les quals podem reconèixer humans caminant, accions que semblen vinculades a la maternitat, individus ferits amb fletxes i escenes vinculades possiblement amb la mort (Fig. 17). Però, curiosament, la cacera, per molts considerada l'activitat més característica de l'art llevanti, està absent en aquesta fase. Aquesta activitat només apareixerà en les fases posteriors, quan les figures comencen a experimentar un allargament del tronc i una reducció de les dimensions. Una vegada la cacera pren protagonisme en el repertori rupestre, observem una evolució de l'activitat cinegètica d'una caça centrada en la captura de cérvols a la segona fase o tipus "Civil", a una diversificació de les espècies caçades (cérvols, cabres i porcs senglars) a partir del tercer tipus humà o tipus "Mas d'en Josep". Les figures femenines i els infants, visibles en les dues primeres fases, deixen de ser representats explícitament a mesura que es redueixen les dimensions de les figures. En les dues fases finals, conegudes com a Cingle i Lineal, on les figures s'allunyen cada vegada més del naturalisme i les proporcions reals, observem un manteniment



dels temes socials i cinegètics previs, però també un augment de la violència, amb representacions de batalles, i l'aparició d'altres temes singulars com la recol·lecció de la mel. (Fig.18)

Aquesta anàlisi detallada dels conjunts llevantins ha permès canviar la idea clàssica que considerava aquesta tradició com un art vinculat fonamentalment amb la cacera. Avui ja parlem d'una tradició canviant, amb una evolució temporal on les activitats cinegètiques estan absents a la primera fase, i en les fases posteriors comparteix els panells amb una certa varietat de temes, tant econòmics com socials. La presència d'uns trets comuns al llarg de la Mediterrània ibèrica revelen l'existència d'interaccions o xarxes culturals de llarga distància en tot el territori, però les variacions regionals són també significatives i ens parlen també d'identitats regionals dins d'aquesta tradició.

Els progressos en la definició de l'art llevantí, però, no han permès tancar els debats existents al voltant dels orígens i els modes de vida dels seus artistes. A diferència de l'art paleolític, on la conservació de matèria orgànica i l'experimentació amb altres mètodes (com l'urani tori) ha permès obtenir datacions numèriques per a un nombre important de motius, en l'art llevantí els intents de datació encara són escassos a causa de l'absència de materials datables. Els intents de datar les formacions d'oxalats que cobreixen les pintures de jaciments com l'Abrigo del Tío Modesto (Conca) o els abrics d'Uldecona (Tarragona) han suposat un pas endavant. No obstant això, els resultats publicats no acaben de resoldre la incògnita de la cronologia, pels problemes de contaminació inherents a aquesta tècnica. A més a més, en cap cas les mostres datades estaven cobrint les pintures, sinó que es van extraure en les proximitats. Per tant, encara que la tècnica no hagués estat qüestionable, les mostres datades no compleixen les regles de superposició estratigràfica necessàries per ser considerades com una possible datació mínima.

En absència de datacions numèriques, els investigadors analitzem els temes representats, les relacions de superposició amb altres tradicions rupestres (com l'art finipaleolític, l'art macroesquemàtic i l'art esquemàtic) i busquem paral·lels en altres elements de la cultura material per intentar deduir qui van ser els autors de l'art llevantí. A partir de les superposicions d'alguns motius llevantins sobre pintures macroesquemàtiques i ziga-zagues considerades neolítiques, avui sembla acceptat que almenys algunes fases de l'art llevantí van coincidir en el temps amb el neolític. Però el que encara està en debat és l'origen i la forma de vida dels seus

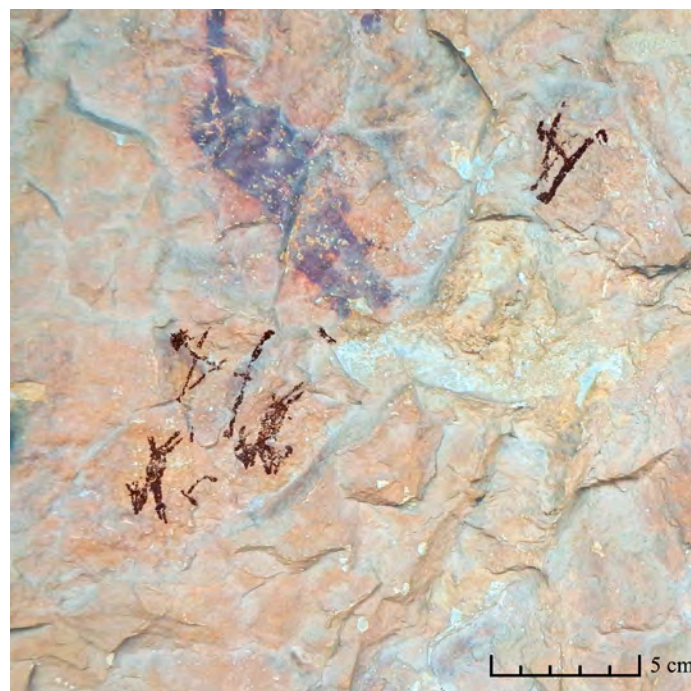


Fig.16.Figures femenines del jaciment de la Roca dels Moros (Cogul, Lleida). Esquerra: imatge original. Dreta: imatge amb tractament d'imatge Dstretch. (Font: I. Domingo)

Fig.17.Desplaçament d'arquers característica de les fases més antigues de l'art llevantí (abric del Cocó de la Gralla, Mas de Barberans, Tarragona). (Font: Josep Castells. Servei d'Arqueologia i Paleontologia. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

Fig.18. Escena de cacera de càprids de dimensions molt petites pròpies de les fases finals de l'art llevantí (Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, Vilafranca, Castelló). Calcs superposats sobre fotografia per facilitar la visualització. (Font: I. Domingo)

autors. Per a alguns investigadors aquest art va ser concebut per les darreres poblacions de caçadors i recol·lectors postglacials que van habitar aquests territoris de la Mediterrània ibèrica abans de l'arribada de les poblacions neolítiques. La continuïtat de l'art durant el neolític i els canvis temàtics interns reflectirien una pervivència dels grups o de les tradicions d'origen caçador i recol·lector durant el neolític, que estaria convivint amb les noves poblacions plenament neolítiques. La temàtica cinegètica d'aquesta tradició i les coincidències tècniques entre els fins gravats dels animals finipaleolítics de jaciments castellanencs com l'abric d'en Melià, el Bovalar o l'Espigolar, i els de les figures llevantines del jaciment aragonès de Barranco Hondo, són els arguments que utilitzen per defensar un origen lligat als darrers caçadors i recol·lectors. Per a d'altres, en canvi, l'art llevantí ja és un art neolític, tot i no parlar ni d'agricultura, ni de ramaderia, ni incloure representacions indiscutibles d'animals domèstics o dels nous objectes introduïts (com la ceràmica o les destrals de pedra). Els temes representats (com la cacera, la guerra o la mort) són pràctiques comunes en els dos modes de vida i, per tant, no permeten decantar el debat. Tanmateix, les dificultats de poder determinar des del present si els autors llevantins volien representar escenes de vida quotidiana o feien representacions al·legòriques relacionades amb el seu món simbòlic, o si els objectes reproduïts són representacions d'elements reals o imaginaris dificulten avançar en aquest debat sense datacions numèriques, deixant aquesta qüestió encara oberta.

Paisatges pintats

Les singularitats dels paisatges interiors de la Mediterrània peninsular, ubicats als territoris d'Aragó, Catalunya, Comunitat Valenciana, Castella - la Manxa, Regió de Múrcia i Andalusia, van atreure l'atenció de les poblacions llevantines, que van farcir amb pintures i, de vegades, gravats les parets de balms i penya-segats ubicats als principals rius i afluents del vessant mediterrani ibèric. Aquests mateixos eixos fluvials van servir durant generacions de vies de comunicació natural, facilitant la circulació d'idees i de gents en aquest ampli territori.

L'acumulació successiva de figures i escenes de diversos estils en els mateixos panells revela que les pintures eren utilitzades per recordar els valors culturals d'aquests indrets, de vegades ubicats en punts amagats i d'altres en llocs prominents. Sense



cap mena de dubte, la selecció dels espais pintats no es deu a l'atzar, encara que tampoc sembla que la preferència de determinades cavitats es trobi condicionada per les característiques de la seva superfície rocosa, ja que abrics amb trets geomorfològics semblants localitzats a l'interior dels mateixos barrancs no presenten evidències d'haver estat utilitzats. Per tant, sembla que la distribució dels conjunts és més aviat producte d'una estratègia d'articulació territorial de les poblacions llevantines en la qual les característiques de l'emplaçament geogràfic tenen un paper determinant. Una ubicació en què, mentre que per a uns investigadors preval la visibilitat, a fi de garantir el control de les rutes de pas, o la disposició al llarg de corredors naturals que actuen de vies de comunicació entre diverses àrees, per a d'altres respon a un desig de sacralització de determinats llocs o a la recerca d'emplaçaments adequats per ser utilitzats com a llocs de caça.

La paleta dels artistes llevantins

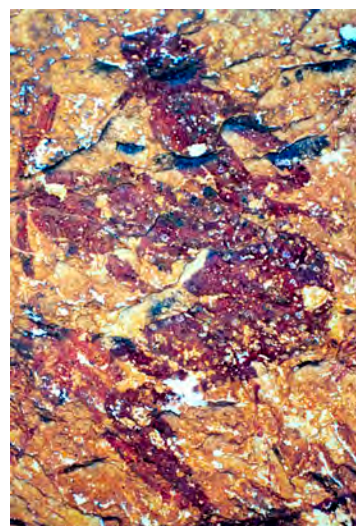
Els artistes llevantins pintaven quasi exclusivament sobre llenços de roca a l'aire lliure, ubicats tant a l'interior de balms com en parets exteriors desproveïdes de visera. (Fig.19). Generalment, els llocs

on pintaven no conserven altres evidències d'ocupació humana, per la qual cosa l'ús d'aquests espais degué ser més puntual i estar preferentment vinculat a la producció artística i a les activitats relacionades amb ella. La llum del foc, protagonista de l'art paleolític ubicat a l'interior de coves profundes, ja no era imprescindible per narrar històries, llegendes o tradicions vinculades a l'art llewantí. Alhora l'art moble, gran protagonista al paleolític, s'esvaeix també en aquest món llewantí. Només dos fragments ceràmics amb figures naturalistes d'un cérvol, un bou i una cabra, recuperats al jaciment valencià de la cova de l'Or (Beniarrés, Alacant), o la representació d'un arbre en un altre fragment ceràmic de la cova de la Sarsa (Bocairent, València) s'han discutit com a possibles paral·lels de les espècies dominants en l'art llewantí, i dels arbres representats al jaciment alcoià de la Sarga. Aquests paral·lelismes són un dels arguments utilitzats per defensar la cronologia neolítica de l'art llewantí. Però el fet que conservem tan pocs fragments, quan estem davant de milers de jaciments amb art llewantí, també obre dubtes sobre si els autors del llewantí i dels motius impresos en aquestes ceràmiques van ser els mateixos.

El procés de creació comença amb la selecció de l'espai de dibuix. A l'art llewantí només de manera ocasional s'ha trobat evidències d'una preparació prèvia del suport: com l'eliminació d'estalactites a la paret de l'abric castellonenc de les coves de la Saltadora (abric IX), per tal d'obtenir un fris més ample; o el possible raspat de la superfície detectat a l'abric valencià de les Montesos, que buscava homogeneïtzar el suport. Però, en general, els artistes llewantins procedien a la representació directa de les pintures sobre el suport natural.

Les formes d'integració dels trets físics de la roca en les figures i les escenes llewantines és ben diferent del que hem vist per a l'art paleolític, on les figures aprofiten les formes naturals del suport per figurar volums o parts anatòmiques dels animals que no han estat representades. A l'art llewantí, només de manera ocasional els artistes juguen amb determinats elements del suport per complementar l'escena o figurar el paisatge. Per exemple, a l'abric valencià de les coves de l'Aranya un forat natural es fa servir per figurar un rusc del qual una figura humana estaria extraient la mel mentre l'envolten les abelles. A l'abric català del Mas d'en Ramon d'en Bessó, una representació parcial de bou sembla sortir d'una esquerdada. I en altres jaciments la posició de les figures en relació amb trets específics de la roca sembla evocar el paisatge. Des del punt de vista tècnic, l'art llewantí és un art fonamentalment pintat,

20



21

Fig. 19. L'art llewantí és un art situat en abrics a l'aire lliure (Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, Vilafranca, Castelló). (Font: I. Domingo)

Fig. 20. A l'art llewantí predominen les imatges d'un sol color dibuixades en tinta plana, amb detalls només visibles en la silueta. Cérvol del jaciment de Tortosilla (Ayora, València). (Font: I. Domingo)

Fig. 21. En els darrers anys, al nucli valencià de Valltorta-Gassulla s'han documentat figures bicromes. Figura femenina de l'abric de Centelles (Albocàsser, Castelló) amb decoracions de punts blancs. (Font: I. Domingo)

encara que de manera minoritària s'han trobat gravats, tant complementant figures pintades (sobretot en jaciments aragonesos) com per produir un motiu o escena completa, com en el cas ja mencionat de Barranco Hondo (Castellote, Terol).

La diversitat de tècniques i formes d'aplicació de la pintura que veiem al paleolític es redueix de manera significativa amb el llevanti. El tipus de traç llevanti evidencia un ús exclusiu de pinzells, de vegades molt fins, per dibuixar siluetes planes, generalment monocromes, i excepcionalment bícromes, sense cap mena de detalls interns. (Fig.20)

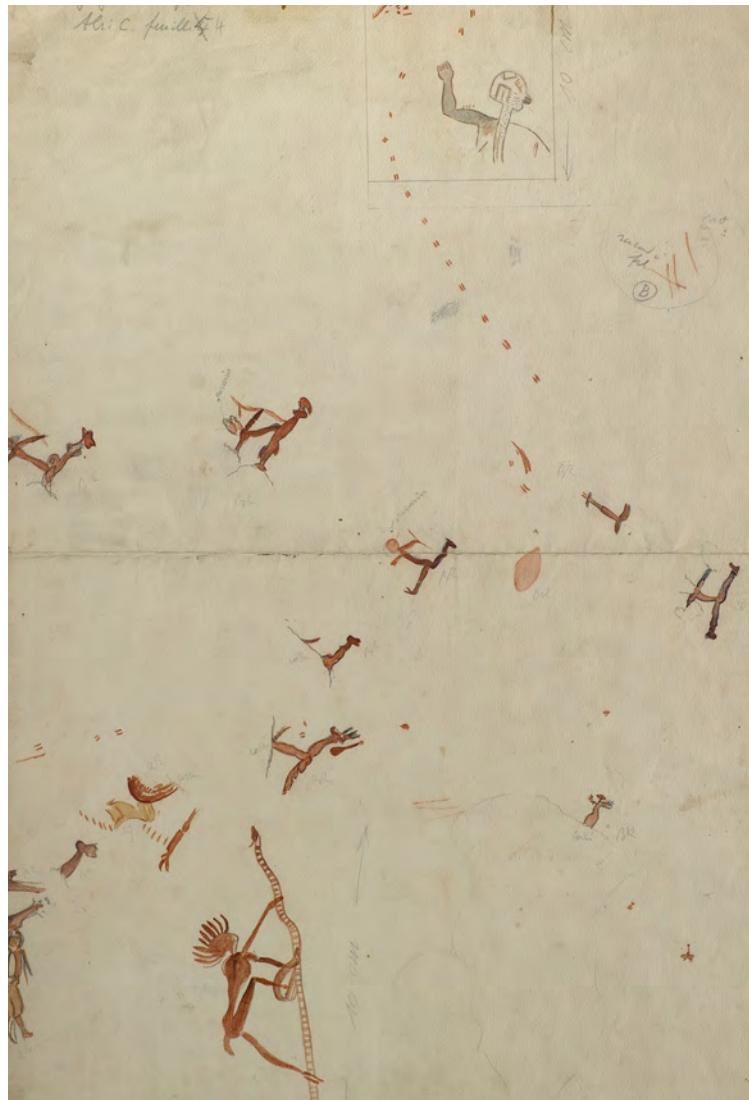
Els detalls de les figures, tant anatòmics com d'adornaments, només són visibles en la silueta, excepte en el cas de les figures bícromes dels jaciments castellonencs de Civil i Centelles, on detalls interns en blanc sobre figures vermelles semblen reproduir pintures o adorns corporals (Fig. 21). Determinar les característiques dels pinzells utilitzats en aquests moments no resulta senzill, en no conservar-se al registre arqueològic. I encara que alguns investigadors han suggerit que la ploma seria l'únic pinzell emprat pels artistes llevantins, els nostres treballs amb comunitats indígenes australianes ens mostren que els fins traços modelants característics d'aquest art també es poden efectuar amb pinzells fabricats amb cabells d'animals o humans o amb una certa diversitat de plantes fibroses. La paleta dels nous pintors llevantins és semblant a la d'altres artistes de la prehistòria, amb negres, vermells i de vegades blancs obtinguts de la natura i transformats en pintura mitjançant l'ús d'aglutinants naturals.

L'art de documentar l'art

De la balma al museu: la col·lecció del Museu d'Arqueologia de Catalunya

El Museu d'Arqueologia de Catalunya custodia una col·lecció singular d'obres originals que il·lustren alguns dels primers grans descobriments d'art rupestre llevanti.

Dibuixos a llapis i a color, dibuixos al plomí amb tinta xinesa, calcs efectuats amb paper de cel·lofana, reproduccions realistes efectuades amb la tècnica del guaix, aquarel·les, serigrafies o còpies sobre guix, amaguen els esforços de prehistoriadors, dibuixants i artistes (com Henri Breuil, Josep Colominas, Joan



Vila, Josep Tersol, Antoni Bregante o Francisco Benítez Mellado) per immortalitzar les troballes, traure-les de les balmes i compartir-les amb la societat i amb la comunitat científica nacional i internacional.

La fotografia, que avui és considerada com una de les eines bàsiques de documentació, era només una tècnica secundària en aquelles primeres etapes del segle xx, en estar en una fase incipient. Això va contribuir que, a poc a poc, aquesta manera de documentar l'art a través de reproduccions es convertís en la principal eina d'anàlisi científica de l'art rupestre. Per això, a

mesura que va anar avançant la recerca, van sorgir noves exigències, pel que a les primeres reproduccions, que centraven l'atenció en figures i composicions aïllades, es van anar afegint nous detalls, com els trets del suport, per oferir visions més integrals i acurades d'aquest art mil·lenari. Per la seva qualitat artística i tècnica, aquests treballs pioners elaborats entre el 1917 i el 1965, que ara surten dels magatzems del MAC, poden ser considerats veritables obres d'art.

Henri Breuil, pioner de l'art llevantí

El descobriment de la cova d'Altamira l'any 1879 i la posterior acceptació internacional de la seva autenticitat el 1902, després de més de dues dècades d'intenses polèmiques, va atraure a la península Ibèrica els grans prehistoriadors del moment, com l'abat francès Henri Breuil (1877-1961). Per la seva trajectòria, Breuil ha passat a ser conegut a la literatura científica com el pare

de la prehistòria i com una de les màximes autoritats en l'estudi de l'art rupestre. Entre les seves aportacions a aquest camp podem destacar que va ser un dels pioners en l'estudi, la documentació i el descobriment de nombrosos jaciments amb art rupestre llevantí. De la seva mà, les primeres troballes d'art llevantí de principis del segle passat van saltar al panorama internacional en successives publicacions a *L'Anthropologie*, una de les revistes més prestigioses en la recerca prehistòrica europea del moment. Ens estem referint als jaciments de la roca dels Moros (Calapatà, Terol) (1903), la roca dels Moros (Cogul, Lleida) (1907), la Cueva de la Vieja i la Cueva del Queso (Alpera, Albacete) (1910), el Abrigo de Tortosilla (Ayora, València) (1911) o Cantos de la Visera (Yecla, Múrcia) (1912).

La col·lecció de calcs antics del Museu d'Arqueologia de Catalunya guarda els seus darrers dibuixos i anotacions de conjunts castellonencs tan singulars com els abrics del cingle de la Mola Remigia (del qual va arribar a reproduir 5 cavitats) o el racó Molero (Ares del Maestrat, Castelló). Aquests jaciments van ser descoberts el 1934. Malauradament, els seus treballs al jaciment del Cingle es van veure truncats per una malaltia que el va fer tornar a París. L'esclat de la Guerra Civil espanyola el 1936 va impedir el seu retorn i els seus treballs a aquest jaciment van romandre incomplets.

Algunes de les reproduccions que va fer Breuil, com aquestes dels abrics del cingle de la Mola Remigia, són avui qualificats com una mica subjectius, en no ser completament fidels als originals. No obstant això, són uns documents que, considerant les premisses d'aquell temps, són de gran interès i valor històric (Fig. 22).

Descobrint el que ja no hi és

Avui les fotografies i reproduccions primerenques conservades al Museu d'Arqueologia de Catalunya, efectuades poc després dels primers descobriments d'art llevantí, representen un llegat d'un valor artístic, històric i patrimonial extraordinari. Un valor que es multiplica quan alguns d'aquests documents esdevenen, a més a més, l'únic registre permanent de l'existència de figures o conjunts ara ja desaparegut, fruit de la ignorància o del vandalisme.

Aquest és el cas de les fotografies i els calcs, alguns inèdits, que reproduïen meticulosament les pintures de diversos jaciments del nucli valencià de la Valltorta. De la cova dels Cavalls, el jaciment llevantí més reconegut a nivell internacional, la col·lecció del MAC

23



Fig. 22. Reproducció en aquarel·la amb retocs de llapis d'una de les escenes de l'abric IV del cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestrat, Castelló), per Henri Breuil. A l'escena destaca la figura d'un grimpador que s'enfila per una possible corda o escala (1935). (Font: Arxiu MAC Barcelona, Fons Art Rupestre)

Fig. 23. Figures desaparegudes i inèdites de l'abric VII de les coves de la Saltadora (coves de Vinromà, Castelló). Aquarel·la, Joan Vila (Joan d'Ivori). 1917. Font: Arxiu MAC-Barcelona, Fons Art Rupestre)

guarda les úniques fotografies conservades i els calcs parcialment inèdits fets per un equip de l'Institut d'Estudis Catalans, immediatament després de la troballa. Aquesta documentació és ara excepcional perquè algunes de les figures documentades van ser poc després arrancades. Per aquesta raó, aquests calcs i fotografies, juntament amb els calcs publicats per Obermaier i Wernert l'any 1919, són avui en dia l'únic testimoni mut de l'existència d'aquell art ja desaparegut. Els mateixos Obermaier i Breuil denuncien en la seva publicació aquests actes de vandalisme que, segons ells, es van acarnissar especialment en els conjunts de la cova dels Cavalls i les coves de la Saltadora.

Les troballes que hem pogut fer en els fons del MAC amb motiu d'aquesta exposició, en relació precisament amb les coves de la Saltadora, són encara més significatives (Fig. 23). Aquest conjunt, descobert també l'any 1917, només va ser parcialment publicat al llarg del segle xx. Alguns dels calcs d'aquest jaciment conservats al MAC, o altres fets per investigadors com Obermaier i Wernert, o més recentment per Ripoll, i que mostren figures avui parcialment malmeses o totalment perdudes, ja havien estat publicats. Aquesta documentació prèvia ens havia permès constatar, en la nostra revisió dels abrics VII, VIII i IX (publicada el 2007), que, efectivament, algunes figures com el famós arquer ferit de l'abric VII de la Saltadora o altres arquers del mateix conjunt que participen en una escena de cacera de porcs senglars havien patit un intent d'espoli, que havia provocat la desaparició de parts importants de les figures. Però, sorprenentment, alguns d'aquells calcs i fotografies antigues, que mostraven l'estat de conservació del conjunt poc després de la troballa, van romandre inèdits als magatzems del MAC. La revisió d'aquests calcs i fotografies ens ha permès documentar l'estat original de moltes figures avui malmeses, però també identificar noves representacions, l'existència de les quals havia passat totalment inadvertida, com un petit arquer, també de l'abric VII, que mai havia estat mencionat.

El coneixement integral d'aquest i altres conjunts rupestres documentats ja fa un segle no seria avui possible sense aquesta documentació històrica custodiada a museus com el MAC.

Un Patrimoni de la Humanitat

L'art rupestre és un dels llegats més fascinants i vulnerables que ens han deixat els nostres avantpassats prehistòrics. Aquestes obres mil·lenàries constitueixen les úniques imatges que conservem avui en dia d'un passat ja perdut. En l'actualitat tots

els continents amaguen racons singulars amb aquest tipus d'art. Llocs que reuneixen les obres mestres de milers de generacions d'artistes, que transformaren els seus paisatges en peculiars pinacoteques carregades de records, tradicions i creences.

S'estima que arreu del món hi ha centenars de milers de jaciments amb art rupestre, i les troballes continuen. Però només un grup reduït d'aquestes tradicions artístiques ha rebut la màxima distinció atorgada per la UNESCO: la de Patrimoni de la Humanitat. Aquesta distinció reconeix el valor històric, cultural i artístic universal d'aquestes singulars formes de comunicació visual.

Entre les tradicions que han rebut aquesta distinció, hi ha l'art rupestre de la façana mediterrània de la península Ibèrica, inclòs en aquesta llista el 5 de desembre de 1998 basant-se en el criteri III: "constituir un testimoni únic o com a mínim excepcional d'una tradició cultural o d'una civilització encara viva o ja desapareguda".

La declaració de l'art de la façana mediterrània com a Patrimoni de la Humanitat reconeix el valor universal excepcional d'aquest art manifestant que "constitueix la concentració de jaciments més gran d'Europa que proporciona un quadre excepcional de la vida humana en un moment seminal de la nostra evolució cultural". La declaració va tindre en compte la seva exclusivitat geogràfica, adscrit només a la façana mediterrània de la península Ibèrica; la seva excepcionalitat documental, en ser un testimoni únic de les societats prehistòriques; el seu valor ecològic, ja que aquest art està ubicat en espais naturals amb poc impacte de l'acció dels humans; i finalment la seva fragilitat i vulnerabilitat, en estar ubicat en espais a l'aire lliure exposats a factors d'alteració naturals i antròpics.

Dels 758 jaciments que van ser inclosos en la declaració, 59 estan ubicats en terres catalanes. No obstant això, les troballes han continuat des de l'any de la declaració, i avui a Catalunya ja en coneixem al voltant de 120 conjunts.

La declaració d'un bé com a Patrimoni Mundial comporta una sèrie de responsabilitats afegides per tal de garantir la protecció dels béns inscrits. Entre aquestes obligacions hi ha les d'identificar i transmetre aquest patrimoni cultural a la societat. Una responsabilitat que recau sobre les administracions, però en les quals la societat també ha d'assumir la seva responsabilitat. Gaudir d'aquest patrimoni és un dret de totes i de tots, però contribuir a la seva conservació també és la nostra responsabilitat.

BIBLIOGRAFIA

BUENO, P., BAHN, P. 2015. *Prehistoric Art as Prehistoric Culture. Studies in Honour of Professor Rodrigo de Balbín-Behrmann*, Oxford, Archaeopress Archaeology.

DOMINGO, I. 2006. La figura humana, paradigma de continuidad y cambio en el Arte Rupestre Levantino, *Archivo de Prehistoria Levantina*, xxvi: 161-191.

GARCÍA, J. L., COLLADO, H., NASH, G. (ed). 2012. *The Levantine Question: Post-Palaeolithic rock art in the Iberian Peninsula*, Budapest, Archaeolingua.

HOFFMAN, D. L., STANDISH, C. D., GARCÍA-DIEZ, M., PETTITT, P. B., MILTON, J. A., ZILHAO, J., ALCOLEA-GONZÁLEZ, J. J., CANTALEJO-DUARTE, P., COLLADO, H.; de BALBÍN, R.; LORBLANCHET, M.; RAMOS-MUÑOZ, J.; WENIGER, G.-Ch., PIKE, A. W. G. 2018. U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art, *Science*, 359: 912-915.

MARTÍNEZ, J. 2012. El arte rupestre y la lista de Patrimonio Mundial. La importancia de los contextos paisajísticos a Domingo, I., RUBIO, R., RIVES, B. (ed) *Actas de las Jornadas Abrigo de Totosilla. 100 aniversario de su descubrimiento*, Ajuntament d'Ayora, Diputació de València.



Els orígens de l'art

João Zilhão ^{1,2,3}

1. Seminari d'Estudis i Recerques Prehistòriques (SGR2017-00011), Departament de Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona
2. UNIARQ (Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa)
3. Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA)

Què és l'art?

Què significa «art»? Segons el diccionari de Google, l'art és «l'expressió o aplicació de la creativitat i la imaginació humanes, normalment en un format visual com la pintura o l'escultura, que dona lloc a obres que es valoraran sobretot per la seva bellesa o la seva càrrega emocional».

D'acord amb aquesta definició, l'art és un fenomen molt recent en la història de la humanitat, probablement una manifestació que s'ha produït durant els dos últims segles, si hi arriba. Abans del segle XIX ningú no creava obres visuals amb l'objectiu principal de despertar els instints estètics dels espectadors. La influència que l'art exercia sobre les persones que hi estaven exposades s'aprofitava més aviat per millorar l'eficiència o la força del missatge que una pintura o una escultura havien de transmetre de bon principi. Per exemple, l'objectiu principal dels frescos romànics que avui admirem a les parets dels museus era ensenyar les Escriptures als feligresos analfabets de l'edat mitjana. I els retrats, els paisatges i les escenes quotidianes pintats o esculpits amb exquisidesa que s'exhibien a les llars dels segles XVI i XVII pretenien mostrar el poder, la posició social i la riquesa dels propietaris, tant o més que el seu gust artístic o la seva sensibilitat estètica.

Durant gran part de la història de la humanitat s'han creat obres d'art meravelloses que condensen un talent excepcional o moltes hores de treball per, implícitament o explícitament, transmetre idees, no només per activar les zones del nostre cervell que experimenten plaer amb l'excel·lent combinació de colors, formes i volums. Fonamentalment, el que avui anomenem art visual ha estat una manera de codificar, desar i transmetre informació, sens dubte més elaborada i estèticament més agradable que un senyal de trànsit que indica en quina direcció s'ha d'anar o una placa metàl·lica en què figura el nom d'un establiment comercial o del propietari d'un immoble. Però, en essència, són pràcticament el mateix: senyals gràfics que fan possible que els éssers humans es comuniquin més enllà del contacte immediat entre individus que el llenguatge parlat permet.

Com en el cas de l'escriptura, l'art pressuposa el llenguatge. I, així com la lectura d'un missatge escrit requereix conèixer la llengua i el sistema d'escriptura utilitzats per compondre'l, la comprensió de la informació que hi ha en una obra d'art requereix conèixer el codi emprat per desar aquesta informació. Quan entreu en una església i mireu una pintura en què es mostra la imatge d'un nadó humà amb un èquid i un bòvid al costat, sabreu quina història s'hi representa perquè us l'han explicada o l'heu llegida. I, si no la sabeu, la resposta és fàcil d'obtenir: podeu preguntar als vostres coneguts i us l'explicaran. Però suposem que sou una personeta verda de Mart que acaba d'arribar a la Terra i no pot entendre ni llegir els llenguatges dels terrícoles: quines possibilitats tindríeu d'esbrinar què explicava la història? Cap, és clar.

Davant l'art prehistòric, l'arqueòleg s'assembla molt a la personeta verda de Mart que contempla una representació cristiana. Però amb un avantatge: nosaltres almenys sabem que l'artista era un ésser humà amb el qual compartim biologia, psicologia i coneixement. Així doncs, podem seguir les pistes procedents dels conceptes universals de la conducta humana per, com a mínim, deduir-ne el significat, encara que només sigui d'una manera molt abstracta. Per exemple, gràcies a la recerca etnogràfica, sabem que entre alguns aborígens d'Austràlia les mans dibuixades i les empremtes de mans tenen a veure amb la memòria, com escriure el vostre nom a la paret o revelar a la resta que «jo he estat aquí». D'aquests exemples no podem inferir que aquest hagi estat el significat de les mans dibuixades sempre i a tot arreu. Tanmateix, és raonable suggerir que aquesta

pràctica pretenia transmetre algun tipus d'informació sobre el lloc on es dibuixava la mà o la persona a la qual la mà pertanyia.

L'interval de temps i l'àmplia distribució geogràfica i transcultural de les mans dibuixades, des del paleolític fins al present i des de Tasmània fins a la Patagònia, també ens diuen que la informació transmesa tenia una importància social, que no es tractava d'un incident puntual ni era fruit d'una conducta ociosa i lúdica. Malgrat que potser ja no podem saber quin era el significat exacte en cada cas concret, almenys podem estar segurs que les mans dibuixades són obres d'art en el mateix sentit que ho són les representacions del naixement de Jesús: dibuixos i imatges que codifiquen informació i el significat dels quals era transparent per als iniciats. Una bona analogia podria ser la d'un arqueòleg de la prehistòria davant una estela amb una inscripció lligada a les restes òssies d'una persona. Encara que no puguem llegir la inscripció perquè desconexem la llengua o el sistema d'escriptura utilitzats, podem deduir pel context que estem davant un text sobre la persona. L'estela gravada informa tothom que «ell(a), [nom], descansa aquí». De la mateixa manera, la mà dibuixada explica mínimament als participants del sistema de comunicació pertinent que «jo, [nom], he estat aquí».

L'art i l'evolució dels éssers humans

Una conseqüència d'aquesta interpretació de l'art és que es pot considerar un indicador del domini del llenguatge i l'existència d'identitats individuals reconegudes socialment. Així, pel que fa al coneixement i la conducta, les obres d'art ens diuen que els seus autors no eren diferents dels éssers humans d'avui. No sorprèn, doncs, que els arqueòlegs hagin utilitzat la producció artística com la regla d'or per respondre la pregunta evolutiva clau: quan els éssers humans van esdevenir això, humans. Dit d'una altra manera, sabem que les arrels de l'evolució humana es troben en un ancestre semblant a un ximpanzé que la selecció natural darwiniana va transformar en el simi sense pèl, bípede, parlador i dotat d'un cervell gran que som avui. Però en quin punt de la trajectòria de milions d'anys els nostres ancestres van esdevenir com nosaltres en termes de conducta, coneixement i llenguatge? Va passar al mateix temps que la forma física humana evolucionava? O bé el cos i la ment es van transformar seguint camins evolutius separats però interdependents i, per tant, el

llenguatge i el coneixement modern van sorgir molt abans o potser molt després que els nostres esquelets, les nostres cares i les nostres dentadures adoptessin la seva forma moderna actual?

Durant gran part de l'últim quart de segle, la idea imperant entre els experts en evolució humana era que la modernitat lingüística, conductual i cognitiva va seguir la modernitat anatòmica. Com que aquesta va sorgir a Àfrica molt abans que a Euràsia, l'opinió científica es va decantar a la teoria que els éssers humans moderns eren descendents d'un petit grup d'africans entre els quals els canvis genètics que es produïen a tota velocitat haurien generat un cas d'especiació: el naixement de l'*Homo sapiens*. A altres llocs, els éssers humans coetanis amb una anatomia arcaica (és a dir, crani robust, prognatisme facial, arc supraorbitari marcat i ossos postcranials més pesats i forts) també haurien estat menys evolucionats des del punt de vista cognitiu, probablement faltats de llenguatge, cosa que explica per què van quedar superats i es van extingir quan finalment la nova espècie, més evolucionada, va començar a expandir-se fora d'Àfrica. En el marc d'aquest model, l'arqueologia dels neandertals eurasiàtics va ser la prova de foc. Si el model era correcte, els neandertals haurien estat una espècie diferent, en què no es podia trobar cap forma d'art: si no tenien llenguatge, no haurien necessitat o fins i tot no haurien estat capaços de transmetre els tipus d'informació codificada gràficament que les mans dibuixades, les esteles gravades o les imatges del naixement de Jesús representen.

L'art i els neandertals

Durant l'últim decenni, gràcies a la paleontologia i la genètica humanes, s'ha pogut demostrar que els éssers humans amb anatomia moderna i els neandertals es van creuar quan van entrar en contacte a Euràsia i que ho van fer molt i de manera generalitzada. Com a conseqüència, passats 40.000 anys fins al 4 % del genoma dels eurasiàtics actuals és d'origen neandertal. Atès que aquest component neandertal varia d'un individu a un altre, s'ha calculat que entre els éssers humans moderns encara es pot trobar aproximadament el 50 % de les parts del genoma dels neandertals de poblacions específiques. En qualsevol definició fiable d'espècie des de la perspectiva biològica, aquestes conclusions insinuen que els neandertals

són els nostres ancestres i que no eren una espècie diferent dels seus coetanis africans; dit d'una altra manera, els neandertals també eren *Homo sapiens*.

És veritat que actualment ja no podem veure el conjunt sencer dels trets característics dels neandertals i, per tant, en aquest sentit, queden fora de la variació dels éssers humans tal com els coneixem avui. Aquí rau la justificació que molts fan servir per considerar que no són «dels nostres», sinó «uns altres».

Tanmateix, és evident que aquesta justificació representa una visió retrògrada dels testimonis; no és que els neandertals fossin gaire diferents de nosaltres, sinó que els éssers humans moderns s'assemblen massa entre si. En realitat, encara que els éssers humans del paleolític eren més heterogenis que nosaltres en termes de morfologia i genètica, ho eren molt menys que els grans simis actuals, especialment els ximpanzés. En el cas d'aquests, es pot trobar més variació entre dos individus del mateix grup que entre dos individus del gènere *Homo*, incloses les formes fòssils (per exemple, els neandertals).

En aquest context, podríem esperar que els grups de neandertals en una etapa d'evolució tecnològica i organització social similar a l'observada en els seus coetanis africans haguessin generat proves materials del domini del llenguatge. En l'argot dels arqueòlegs, podríem esperar que haguessin generat cultura material simbòlica, és a dir, que haguessin creat objectes i tingut conductes que condensessin informació codificada per transmetre-la no només per al consum immediat, sinó també per al consum en diferit (és a dir, el consum per part d'un interlocutor situat a distància en l'espai o el temps). Els aspectes de la cultura material que es conserven en el patrimoni arqueològic i que podrien haver tingut aquesta funció són, entre altres, les imatges o els dibuixos pintats o gravats a les parets d'una cova o un recer rocós, els grans i altres objectes d'ornamentació personal i els colorants utilitzats per a la pintura corporal. A les excavacions africanes, se sap que aquests testimonis es remunten uns 100.000 anys enrere. En són exemples les closques perforades i pintades amb ocre dels caragolins (*Nassarius*) que es van trobar en excavacions arqueològiques de Sud-àfrica (a la cova de Blombos) i el Magreb (a la Grotte des Pigeons, Taforalt) o les conquilles perforades i pintades amb ocre dels glicimeris (*Glycymeris*) de la cova de Qafzeh (Israel), aquestes clarament relacionades amb els enterraments d'éssers humans anatòmicament moderns.

Fins fa deu anys, la polèmica envoltava els exemples semblants que es trobaven associats als neandertals; un corrent de pensament defensava amb insistència que aquesta connexió era falsa. S'adduïa, per exemple, que en jaciments tan estratificats com la Grotte du Renne (França) els ornaments personals trobats als nivells on hi havia instruments de pedra de la cultura châtelperroniana, amb una antiguitat de 45.000 anys i vinculada als neandertals, eren intrusos, és a dir, que després de la deposició s'havien desplaçat des de la capa superior, amb una antiguitat de 40.000 anys i corresponent a l'aurinyacià, una cultura europea de principis del paleolític superior inequívocament associada amb els éssers humans anatòmicament moderns. Si no, també s'argumentava que, tot i que el material era al jaciment, no hi havia proves que els neandertals haguessin estat els veritables creadors del châtelperronià; ans al contrari, la sola presència d'ornaments personals en aquests nivells implicava que el châtelperronià hauria estat obra dels éssers humans moderns.

Afortunadament, des d'aleshores aquestes objeccions han quedat anul·lades per una sèrie de troballes que es van fer més o menys al mateix temps que la paleontologia i la genètica humanes demostraven que els neandertals també eren *Homo sapiens*. Als jaciments de les coves d'Aviones (Cartagena) i Antón (Múrcia) s'han trobat conquilles perforades o pintades amb ocre de les espècies *Pecten* (petxina de pelegrí), *Glycymeris* (petxinot) (com les de Qafzeh), *Acanthocardia* (escopinya) i *Spondylus* (ostra vermella). I a diferents jaciments d'Europa (Gibraltar, França, Itàlia, Croàcia) es va demostrar que els neandertals tenien joies fetes amb urpes d'àliga i plomes d'ocells rapinyaires. Més concretament, es va demostrar que aquests testimonis tenien la mateixa antiguitat, i en alguns casos fins i tot més, que els dels jaciments africans i que eren més de 60.000 anys anteriors als testimonis de la presència a Europa d'éssers humans anatòmicament moderns. Això, efectivament, eliminava la possibilitat que aquests objectes fossin obra d'aquests últims i haguessin arribat als entorns dels neandertals només per accident (per processos geològics totalment naturals o bé perquè els neandertals se'ls quedaven com a curiositats que recollien o compraven als seus coetanis anatòmicament moderns, tal com alguns estudiosos proposaven).

Per als escèptics, però, aquestes troballes no eren suficients perquè cap d'elles no es podia considerar art, ni tan sols en el sentit més ampli dels dibuixos amb informació codificada.

De fet, fins fa molt poc, les manifestacions més antigues d'aquest tipus s'havien trobat en l'aurinyacià europeu. D'acord amb aquesta observació, alguns es van inclinar a aferrar-se a la creativitat artística com la prova de la modernitat conductual i cognitiva que els neandertals no podien superar. No fa gaire, el 2013, un periodista científic que escrivia a la revista *Nature* ho va expressar així: «Pregunteu a Dibble, Hublin i altres escèptics què els convenceria que els cervells dels neandertals eren com els nostres i la seva resposta és senzilla: una forma d'art o una altra expressió simbòlica sofisticada d'una època en què fos impossible que hi hagués éssers humans moderns. "Però no crec que existeixin", diu Hublin.»

Ara sabem que sí existeixen. I això és gràcies a l'evolució i l'aplicació encertada d'un mètode innovador per a la datació de les pintures rupestres: l'obtenció, mitjançant la datació per urani-tori, de les edats mínimes del moment en què es van formar les acrecions de calcita precipitades sobre el pigment (Fig. 1). El 2018 l'equip internacional d'investigadors que va impulsar aquest mètode va demostrar que a tres jaciments d'Espanya hi havia art rupestre amb més de 65.000 anys d'antiguitat (Fig. 2). Aquest era el cas a La Pasiega (Santander) i Maltravieso (Càceres), amb un dibuix geomètric escalariforme i una mà dibuixada, respectivament. A Ardales (Màlaga), les dates més antigues corresponien a unes taques de calcita sobre el pigment vermell aplicat als plecs d'una cúpula estalagmítica enorme; altres espeleotemes pintats d'aquest jaciment indicaven que estem davant de com a mínim dos (probablement més) episodis d'aquesta activitat dels neandertals que abracen un període d'almenys 25.000 anys, la qual cosa suggereix que es tracta d'una llarga tradició i no d'un incident aïllat i de curta durada. Aquestes conclusions corroboraven les que el mateix equip havia publicat sobre El Castillo (Santander) el 2012 i en què s'establí una edat de més de 37.300 anys per a una mà dibuixada i d'almenys 40.800 anys per a un disc vermell (Fig. 3). Atès que la datació de la calcita era molt propera a l'època dels últims neandertals de la regió i tenint en compte la probabilitat que entre l'execució de la pintura i la precipitació de la calcita superposada passés un temps considerable, es va determinar que era molt probable que aquestes pintures fossin obra dels neandertals. Els nous resultats van corroborar definitivament que els neandertals havien pintat coves.

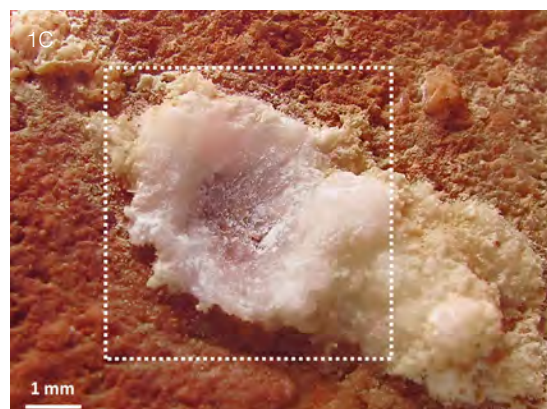
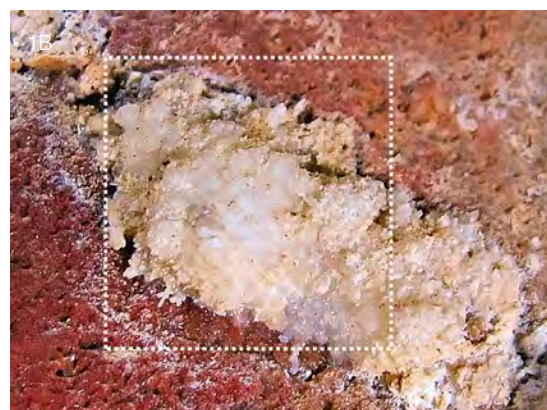


Fig. 1. La datació d'un cavall vermell de La Pasiega il·lustra com la datació per urani-tori es pot utilitzar per determinar les edats mínimes de les pintures rupestres. **A.** Ubicació de la col·lior que va proporcionar les edats mínimes (mostra PAS30). **B.** Ampliació de la zona de mostreig abans de netejar la superfície. **C.** La zona de mostreig després d'haver retirat l'última submostra (PAS30g). La datació d'aquesta submostra de fa 11.740 ± 80 anys (interval de probabilitat del 95,4 %) estableix una edat mínima per al cavall.

El fet que els éssers humans ja fa molt que entren a les profunditats de les coves per fer-hi activitats que només es poden considerar rituals també queda demostrat per les construccions anulars de 176.500 anys d'antiguitat que hi ha a la cova de Bruniquel (França). Aquests elements es troben a més de 300 m de l'entrada i els espeleotemes utilitzats per construir-los superen les 2 tones de pedra extreta i transportada fins al lloc de la construcció des de diferents parts de la cova. En un escenari del paleolític superior o etnogràfic, no hi hauria dubte que aquesta activitat s'ha de considerar ritual. La logística necessària i el nivell de competències cognitives i organització social que es fan palesos en aquestes construccions (coneixement del món subterrani, planificació avançada, divisió de tasques, il·luminació, etc.) són equiparables, en termes de complexitat, al nivell que es dedueix d'incursions al carst profund durant el paleolític superior, vinculades als éssers humans moderns.

La revelació que els neandertals van ser els primers artistes rupestres té implicacions importants. Canvia radicalment la nostra concepció de l'evolució humana, l'aparició de l'ésser humà modern i els orígens del llenguatge i la cultura material simbòlica, inclosa la comunicació visual mitjançant imatges —abstractes o realistes, bidimensionals o tridimensionals—, és a dir, els orígens de l'art. Per això, era totalment previsible que els testimonis serien objecte de debat i fins i tot s'han criticat els resultats de la datació a La Pasiega, Maltravieso i Ardales. Els arguments esgrimits són erronis, tant des de la perspectiva empírica com des de la teoria; això no obstant, és important fer-ne un repàs breu i exposar per què no se sostenen.

Critiques i respostes

La primera línia de crítica fa referència al mètode de datació en si. Per aplicar la datació per urani-tori com un rellotge, es dona per fet que la calcita datada és un sistema tancat, és a dir, que es compleixen les condicions següents: la quantitat de l'isòtop de l'urani ^{234}U detectada en la calcita prové de l'aigua de degoteig que ha precipitat per formar els cristalls; aquest urani no s'ha filtrat fora dels cristalls ni hi ha penetrat després de la seva formació; de la mateixa manera, l'isòtop del tori ^{230}Th detectat en el moment del mesurament prové íntegrament de la desintegració radioactiva dels àtoms de ^{234}U atrapats en l'estructura cristal·lina de la calcita. Aquestes condicions són importants perquè la

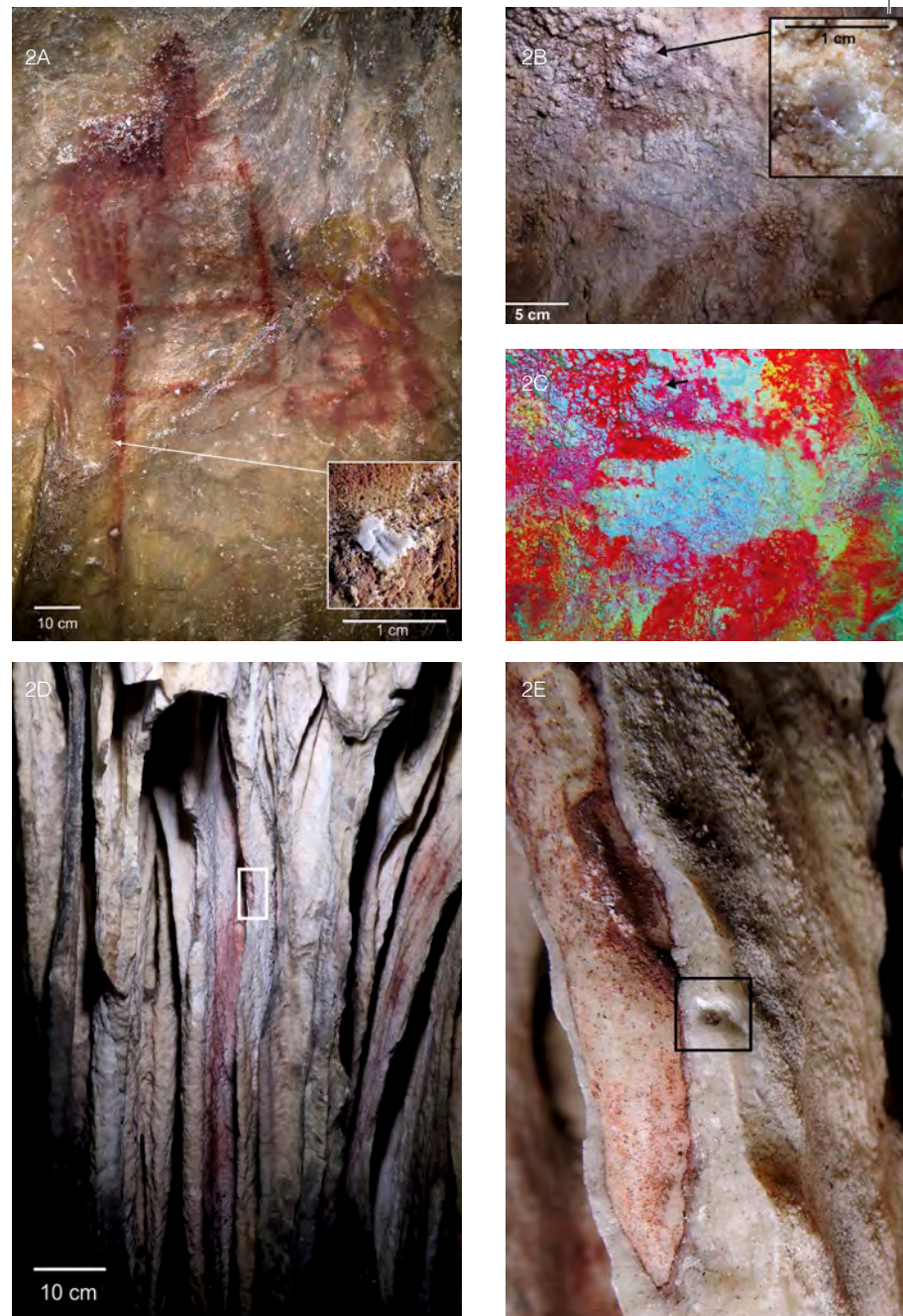


Fig. 2. Les pintures rupestres ibèriques per a les quals la datació per sèries d'urani de la calcita suprajacent va establir una edat mínima de 65.000 anys. **A.** La Pasiega. Motiu escalariforme a la paret 78 de la sala XI (vista general i ampliació de la coliflor datada, mostra PAS34, després del mostreig). **B,C.** Maltravieso. Mà dibuixada GS3b (fotografia original i processada amb D-Stretch; en el requadre es mostra la coliflor datada, mostra MAL13, després del mostreig). **D,E.** Ardales. Colades pintades a la zona II-A-3 i detall del plec 8; els rectangles indiquen la ubicació de la mostra ARD13.

filtració de ^{234}U o la presència de ^{230}Th procedent d'altres fonts portarien a antiguitats errònies. Per això, es va proposar l'ús de la datació per radiocarboni com a control independent; només si les datacions per urani-tori i per radiocarboni donaven la mateixa edat es podria estar segur de l'edat real de la calcita.

Els investigadors del quaternari han datat la calcita per urani-tori durant més de seixanta anys. L'experiència acumulada ha demostrat que la calcita és un sistema tancat. Com sempre, hi ha excepcions, però són absolutament excepcionals. Més concretament, el mètode utilitzat en el projecte de datació de l'art rupestre buscava anomalies de sistema obert amb la lògica estratigràfica. Es van prendre submostres de la calcita sobre el pigment al llarg de l'eix de creixement i la datació va indicar que els resultats seguien l'ordre previst: les mostres s'anaven tornant més antigues a mesura que s'allunyaven de les capes exteriors més recents i s'acostaven a les capes més properes a la superfície del pigment que, en conseqüència, eren més antigues. Aquesta coincidència entre edat i profunditat seria impossible si la calcita de les mostres no constituís un sistema tancat. A més, la idea que el radiocarboni es pot utilitzar amb aquest fi entra en conflicte amb el fet ben sabut que, quan es tracta d'espeleotemes, el mètode no és l'adequat. Això es deu al fet que el carboni que hi ha en els precipitats de carbonat de calci no ve directament ni íntegrament de l'atmosfera; també hi ha el carboni indetectable o bé el carboni més antic que hi havia als sòls i les roques que l'aigua travessa abans de precipitar a les parets d'una cova. Per tant, la proporció entre l'isòtop estable, ^{12}C , i l'isòtop radioactiu, ^{14}C , que en aplicacions normals proporciona un mesurament del temps transcorregut no té, en aquestes circumstàncies, importància cronològica. Així mateix, el radiocarboni no es pot fer servir per datar materials amb una antiguitat superior als 45.000 anys; aquest és el seu límit d'aplicabilitat. Així doncs, tot i que el mètode era apte per als espeleotemes, no serviria com a control independent de les edats datades per urani-tori que superessin aquest límit, com les que es van obtenir a Ardales, Maltravieso i La Pasiega.

Un altre problema és que s'obtenien edats diferents, de vegades força diferents, per a les mostres de calcita de diferents punts de la mateixa paret pintada i fins i tot de diferents punts del mateix motiu pintat. Aquesta observació ha portat alguns estudiosos a concloure que la datació per urani-tori havia fallat. Pel motiu que fos, el mètode havia de ser poc fiable; si no, el resultat obtingut per a l'edat de les mostres de calcita d'un punt de mostreig

Fig. 3. La paret de les mans, a El Castillo. **A.** Vista parcial. **B.** Mà dibuixada amb un bisó taronja sobreposat i ubicació (cercle blanc) de l'acreció de calcita amb què es va establir l'edat mínima de 37.300 anys per a la mà (mostra CAST6). **C.** El disc vermell datat de fa almenys 40.800 anys gràcies a l'acreció de calcita suprajacent (mostra CAST7, cercle blanc).



concret s'hauria replicat a la resta de punts. Aquesta objecció revela un gran error de comprensió de com i per què es formen els espeleotemes. Aquí el problema rau en l'edat de les petites formacions de tipus coliflor, que, segons les objeccions, han de tenir la mateixa edat en una superfície o una paret pintada en concret. Res més lluny de la realitat. Cadascuna de les coliflors és un sistema de precipitació independent la formació del qual en un moment concret està determinada per l'existència cronològicament aleatòria de les condicions adequades: patrons de microcirculació d'aigua per les esquerdes i les porositats de la paret de la cova, corrents d'aire, etc. No hi ha cap motiu per pensar que dues coliflors trobades sobre la mateixa pintura es formessin en el mateix moment; per tant, datar-ne una, per exemple, fa 4.000 anys no contradiu un resultat per a l'altra, per exemple, de 50.000 anys. Ambdues són edats mínimes i no cal dir que, si una cosa té més de 50.000 anys també en té més de 4.000.

Alguns investigadors han acceptat que el mètode funcionava i que les dates eren fiables, però han qüestionat la relació estratigràfica entre la calcita i l'art que havia de datar. En poques paraules, no es creien que la calcita datada precipités després de l'execució de la pintura. La hipòtesi d'aquests investigadors és que les coliflors datades ja hi eren quan es va fer la pintura, però que després l'escorrimnt a la paret de la cova havia arrossegat el pigment que abans les cobria; per tant, observar que una coliflor neta està envoltada de pigment seria insuficient per establir la seva relació estratigràfica real amb aquest pigment. Davant l'exhaustiva documentació fotogràfica que el projecte de datació de les pintures rupestres va proporcionar, aquesta objecció és difícil d'entendre: com ja es fa evident fins i tot amb un examen superficial de les imatges, el pigment es va observar directament sota la calcita de les mostres, ja que el submostreig es va fer des de la capa externa de la formació cap a la base i es va deixar una capa prou prima per deixar veure el pigment subjacent. En la figura 4 s'il·lustra aquest procediment en el cas del dibuix escalariforme de La Pasiega, datat fa més de 65.000 anys.

Possiblement les objeccions exposades són rellevants per a les coliflors datades a La Pasiega i Maltravieso, però a Ardales la datació afectava dipòsits de pigment atrapats entre capes de calcita pura a l'interior d'estalactites i colades. En aquest cas, la idea que l'ordre estratigràfic és una qüestió oberta

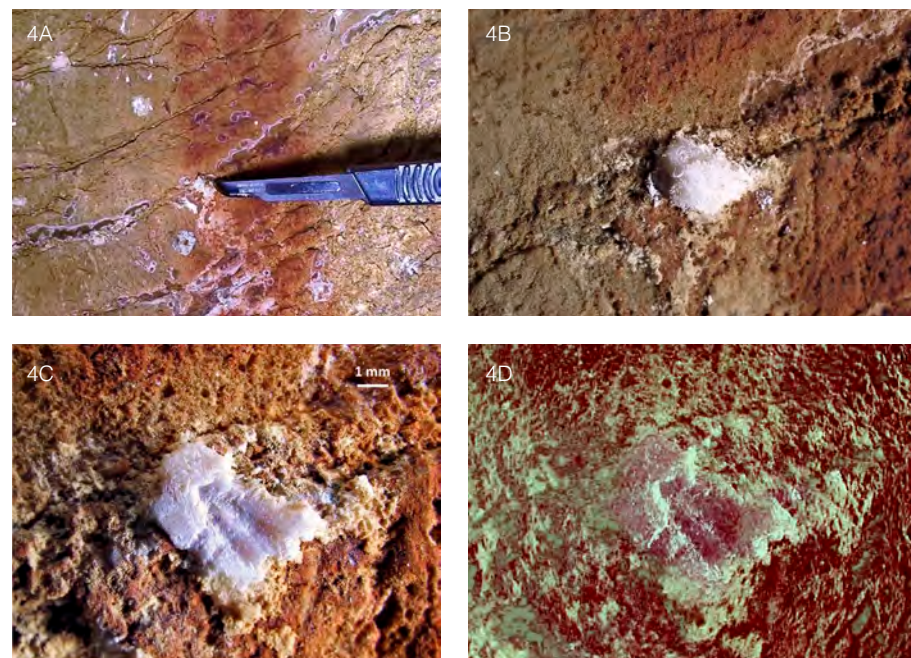
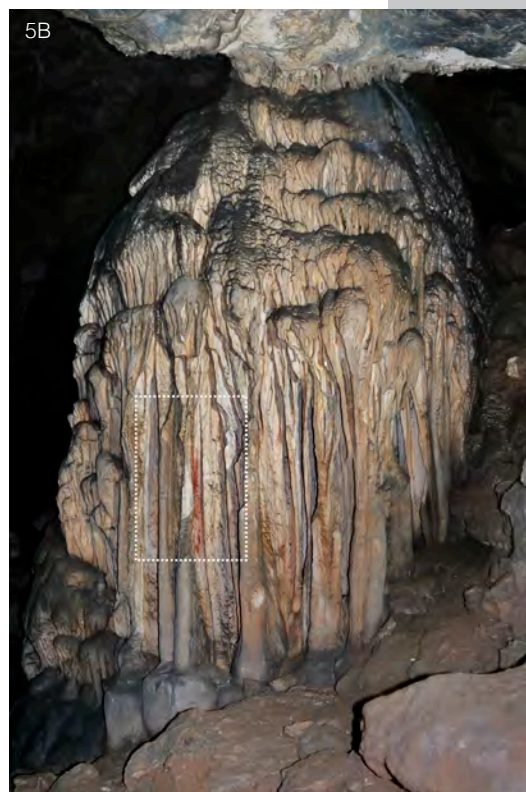


Fig. 4. La datació del dibuix escalariforme de La Pasiega. **A.** Ubicació de la coliflor amb què es van establir les edats mínimes (mostra PAS34). **B.** La coliflor abans del mostreig. **C, D.** Ampliació de la zona de mostreig després de retirar l'última submostra (PAS34c, 79.660 ± 14.900 anys d'antiguitat, interval de probabilitat del 95,4 %) (fotografia original i processada amb D-Stretch).

seria senzillament absurda i, per tant, l'objecció és que el pigment és natural o bé, si és antropogènic, és fruit d'una acció involuntària (per exemple, el contacte fortuït de la roba o la pell humana tacades de pintura amb la paret de la cova). És possible que les diferents generacions d'investigadors de l'art rupestre que han examinat, descrit i reproduït aquestes pintures s'hagin equivocat tant? O bé és que l'objecció irradia una resistència apriorística a l'autoria dels neandertals? Cal preguntar-s'ho, ja que ningú no va plantejar la qüestió quan es creia que aquests i molts altres exemples de pintures a estalactites i colades de les coves de França i la península Ibèrica eren obra d'éssers humans anatómicament moderns... Surti d'on surti aquesta objecció, la veritat és que a Ardales (Fig.5, B) el pigment vermell no pot ser fruit de processos naturals (com ara la presència de minerals ferrosos en el teixit de l'espeleotema) perquè no apareix com una taca difusa de la calcita mateixa, sinó com una capa amb un gruix definit separada de la calcita subjacent per una barrera definida i diferenciada i (Fig.5, C) les taques millor conservades mostren un patró d'esquixada totalment compatible amb una bufada o un aerògraf, tal com s'ha reproduït de manera experimental,

Fig. 5. L'enorme cúpula estalagmítica d'Ardales amb colades pintades de color vermell. **A.** Vista general; fixeu-vos en la rasa arqueològica en primer terme, que va brindar testimonis independents dels neandertals (carbó datat, eines de pedra) en aquesta parta de la cova. **B.** Primer pla; el rectangle indica els límits aproximats de la zona que s'il·lustra en la figura 2. **C.** Vista detallada d'una taca de pigment que en mostra el caràcter d'acreció detrítica i sedimentària i el patró d'esquixada característic.



i en alguns casos es troben en capes molt internes dels espeleotemes, a més d'un braç de distància (la qual cosa basta per excloure el contacte fortuït per explicar-ne l'origen) (Fig. 5).

Art, ciència i ideologia

Els orígens de la paleoantropologia se situen a les societats europees occidentals del segle XIX. Per tant, la disciplina va néixer inevitablement carregada de prejudicis culturals, socials i filosòfics sobre com era ser un ésser humà. Entre aquests prejudicis, els que s'exposen a continuació ajuden a explicar per què els neandertals van esdevenir l'arquetip de l'alteritat: la idea que evolució equival a progrés, és a dir, que «fòssil» implica indefectiblement «menys evolucionat» o «primitiu»; la idea teleològica que el cavaller victorià era una causa final aristotèlica, el millor exemple de la humanitat al capdamunt de l'escala evolutiva; la idea que la forma d'un crani es pot interpretar en clau dels atributs psicològics i la intel·ligència de l'individu al qual pertanyia, que va donar lloc a la frenologia, disciplina que aviat va quedar desacreditada; i la idea racista que hi ha una correlació entre la morfologia de la cara i la resta de trets físics d'un ésser humà, d'una banda, i la seva capacitat de dominar uns coneixements avançats i ser una persona civilitzada, de l'altra.

Per això, podem entendre que quan el 1864 William King va batejar els neandertals com una espècie diferent fes aquesta afirmació clau: «No es pot concebre que existeixin qualitats físiques d'un nivell inferior a les que caracteritzen els andamanesos: són properes a la crua ignorància. [...] Si apliquem l'argument anterior al crani dels neandertals i considerem [...] que s'assembla més al crani del ximpanzé, [...] aparentment no hi ha motiu per no creure que unes tenebres similars caracteritzaven l'ésser al qual el fòssil pertanyia.» També podem imaginar que aquestes opinions van durar mentre les proves per demostrar el contrari continuaven sent insuficients. Però l'avantatge que la ciència té per sobre d'altres sistemes de coneixement és que les afirmacions es poden provar i, si cal, falsejar amb la pràctica. La realitat és tossuda. I per això la idea falsa que els neandertals eren una espècie cognitivament inferior i radicalment diferent, que abans es podia entendre i trobar raonable, ara s'ha de considerar una creença ideològica que ja no es pot admetre com una hipòtesi científica legítima.

De fet, ara tenim indicis d'una etapa preartística de la transmissió d'informació codificada gràficament anterior a l'època dels neandertals. Per exemple, hi ha exemples escassos però significatius d'ossos marcats rítmicament i fins i tot de closques gravades amb ziga-zagues que es remunten fins fa 400.000 anys. A més, sabem que un cervell molt més gran i metabòlicament costós és un tret del llinatge humà almenys des dels temps de l'*Homo erectus*, fa 1,5 milions d'anys. Des d'una perspectiva darwiniana, aquests cervells tenen poc sentit fora d'un context en què s'utilitzen per fer el que els grans simis normals no poden fer: pensament abstracte, llenguatge i comunicació amb símbols. Així, la conseqüència principal de l'art dels neandertals és probablement que ens revela que ser un ésser humà es remunta fins a una època molt anterior al temps en què els nostres cossos i les nostres cares van adoptar les seves formes modernes. Va haver de passar un cert temps abans que les expressions materials apareguessin i s'estenguessin prou com perquè hi hagués la possibilitat que el patrimoni arqueològic les conservés i els arqueòlegs les trobessin (o trobessin maneres de datar-les correctament). Aquestes primeres inscripcions i més endavant les mans dibuixades, els dibuixos geomètrics i els espeleotemes pintats que reconeixem com a art són el punt de partida de meravelles posteriors, com el sostre de les coves d'Altamira, les esteles de Göbekli Tepe, els jeroglífics maies o les pintures del Bosch, Bruegel i Modigliani. Els neandertals no només són ancestres biològics, sinó que també són ancestres artístics.

BIBLIOGRAFIA

HOFFMANN, D. L.; *ET AL.* 2018. U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art, *Science*, núm. 359, 912-915.

JAUBERT, J., *ET AL.* 2016. Early Neanderthal constructions deep in Bruniquel Cave in southwestern France, *Nature*, núm. 534 , 111-114.

LORBLANCHET, M., BAHN, P. 2017. *The First Artists: In Search of the World's Oldest Art*, Londres: Thames and Hudson.

ZILHÃO, J. 2007. The emergence of ornaments and art: an archaeological perspective on the origins of behavioural “modernity”», *Journal of Archaeological Research*, núm. 15, 1-54.

ZILHÃO, J., *ET AL.* 2010. Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberian Neandertals, *Proceedings of the National Academy of Sciences USA*, vol. 107, núm. 3, 1023-1028.

La Cova del Parpalló i la seva contribució a la seriació de l'art paleolític

Valentín Villaverde
Universitat de València

La Cova del Parpalló està situada a la comarca de la Safor, a poca distància del pic del Mondúver, un punt geogràfic fàcilment visible al territori per la seva elevació (841 m). El jaciment es va excavar entre el 1929 i el 1931 sota la direcció de Lluís Pericot. La col·lecció d'art moble de la Cova del Parpalló està formada per més de 5.000 plaquetes gravades i/o pintades, com també uns quants centenars de peces de banya i os amb decoracions figuratives o de caràcter geomètric. Les plaquetes inclouen la totalitat de la seqüència paleolítica del jaciment, des del gravetià (*circa* 32.000 cal BP) al magdalenian superior/ final (*circa* 14.000 cal BP), mentre que les peces d'os i banya corresponen fonamentalment als nivells magdalenians. Pocs jaciments d'art moble han proporcionat col·leccions amb tanta quantitat de peces, i la majoria es limiten a cronologies avançades, del magdalenian mitjà i superior.

Per aquest motiu, es pot afirmar que l'element més destacable de Parpalló és precisament reunir un elevat nombre de materials que corresponen al solutrià, una etapa en què l'art moble és particularment escàs a l'Europa sud-occidental. Aquest fet explica per què l'art solutrià de Parpalló és particularment important per establir les característiques de l'art d'aquest període en termes estilístics, tècnics i temàtics. Un repàs del nombre de peces corresponent a les dues grans fases en què se sol estructurar l'art paleolític europeu occidental (premagdalenian i magdalenian) serveix per adonar-se del que acabem d'assenyalar: als nivells gravetians i solutrians de Parpalló es comptabilitzen un total de 2.488 plaquetes, amb 3.037 cares decorades; als nivells magdalenians, 1.434 plaquetes, amb 1.856 cares decorades. Aquestes dades no inclouen les quantificacions de les peces que s'han trobat a l'excavació de les Galeries, un sector que



sobretot ha proporcionat materials arqueològics magdalenians, però que desgraciadament estan molt barrejats, i per això la seva cronologia és imprecisa. Per fer-nos una idea del nombre de peces que podrien haver correspost al període magdalenian, n'hi ha prou amb assenyalar que a les peces ressenyades els caldria sumar gran part de les 522 plaquetes amb 643 cares decorades que s'han trobat a les Galeries.

Tot i que les xifres citades són significatives de la importància de la col·lecció, hem de remarcar que els treballs de revisió que s'han dut a terme els últims anys permeten establir una distinció entre el nombre de peces inventariades i el nombre de peces que es poden considerar art. Això es deu al fet que nombroses peces de Parpalló presenten restes de pigment que no formen un tema definit i que s'associen a empremtes del processament de les matèries colorants sobre la seva superfície. El colorant obtingut es podria haver utilitzat per realitzar pintures figuratives o geomètriques, per a la pintura corporal o per a altres activitats no artístiques. Com que el procés d'estudi està en curs i no és possible oferir quantificacions definitives de cada una d'aquestes possibilitats, sembla oportú limitar el nostre comentari a aquelles

peces que presenten temes figuratius i no figuratius, o geomètrics definits (signes, en la terminologia habitual de l'art paleolític), ja siguin pintats o gravats. En fer-ho així, el nombre de zoomorfs representats als nivells premagdalenians és de 393, dels quals 64 són pintats, i el de signes és de 1.242, dels quals 162 són pintats; mentre que als nivells magdalenians el nombre de zoomorfs és de 202, dels quals 3 són pintats, i el nombre de signes és de 1.012, dels quals 22 són pintats. A títol informatiu, afegirem que els zoomorfs de les Galeries ascendeixen a 114, dels quals 2 són pintats, i els signes són 230, dels quals 2 són pintats.

En termes globals podem assenyalar, per tant, que l'art premagdalenian és una mica més abundant que el magdalenian, fins i tot si s'incorporen a aquest últim les peces de les Galeries, i que aquesta situació es repeteix en relació amb el nombre de zoomorfs i signes definits de cada una d'aquestes dues fases. Tanmateix, referent al nombre d'elements pintats, la diferència entre totes dues fases deixa de ser menor, ja que el nombre descendeix considerablement en el període magdalenian.

En realitat, la major part de la fase premagdaleniana de Parpalló coincideix amb el solutrià, ja que són poques les plaquetes amb elements figuratius o signes definits del gravetià, i les seves característiques estilístiques no difereixen sensiblement de les peces del solutrià antic. La continuïtat de l'art en dues fases culturals resulta una dada especialment rellevant i s'ha observat també a la grotte Cosquer (Marsella), cosa que explica la dificultat d'establir una cronologia estilística de l'art parietal en absència de datacions directes. Una situació similar es produeix amb l'aurinyacià i el gravetià, i aquesta és la raó per la qual actualment els especialistes prefereixen fugir de propostes de seriació gaire detallades en termes cronològics.

La importància excepcional de l'art solutrià de Parpalló (fa entre 25.000 i 20.000 anys) es deu, com dèiem abans, al fet que existeixen molts pocs conjunts parietals datats a la península Ibèrica i França d'aquest període, i molt poques peces d'art moble figuratiu. En sintetitzar els trets fonamentals de l'art solutrià de Parpalló, el primer que convé ressaltar és la importància de la pintura, aplicada al dibuix tant de zoomorfs com de signes.

Es tracta d'un tret molt particular d'aquest jaciment, ja que són poquíssims els conjunts d'art moble en els quals la pintura és present. En el nostre cas, abunda la pintura vermella (Fig. 1, A), amb diferents variants tècniques: limitada al contorn, a parts



Fig. 1. **A.** Parpalló, cavall pintat en vermell, solutrià inferior (plaqueta 16121); **B.** Parpalló, associació de linx i cabra, solutrià mitjà (plaqueta 16341); **C.** Parpalló, escena de cérvola alletant el seu cervató, solutrià mitjà (plaqueta 16182).

de l'animal representat o a la totalitat de la seva superfície corporal; tot i que també hi és present la pintura negra, la groga i la taronja. Els casos de bicromia són reduïts i en la majoria dels animals el gravat complementa la pintura. Les tècniques de gravat són diverses i inclouen, a més del traç simple, el traç doble, el traç múltiple i el repetit (Fig. 2, B). En segon lloc, és fàcil observar l'existència de diferents maneres de resoldre la tercera dimensió, amb una tendència que consisteix a passar d'una certa preponderància de visions que sintetitzen dos punts de vista que difereixen uns 90 graus (perspectiva biangular recta) a d'altres en els quals aquesta diferència es redueix a uns 45 graus (biangular obliqua) (Fig. 2.A) en la resolució de potes, orelles i banyams.

Quant a la manera de representar els animals, és freqüent que en els nivells més antics les figures tinguin cossos exageradament massius, ventres molt inflats i extremitats i caps petits, amb poca atenció pel detall intern, tant referent a coloracions de pell com a la representació dels ulls, les boques o els narius. Tampoc les peülles hi solen estar representades, cosa que redunda en una sensació de descontextualització dels animals del seu medi. Aquestes característiques en les fases més avançades del solutrià donen pas a animals més proporcionats, de contorns més detallats i naturalistes, de vegades amb interiors farcits que recorren al gravat estriat o al raspat, fet que constitueix un pas cap a la recerca del naturalisme realista, que serà propi de la fase següent. Però, tot i que aquestes tendències de canvi s'observen al llarg del solutrià, el cert és que es continuen documentant algunes representacions que mantenen les formes menys proporcionades i perfilades, cosa que augmenta la dificultat per precisar la cronologia a partir de l'estil.

L'art solutrià de Parpalló ofereix, des d'aquestes dates primerenques, exemples d'animació i d'escenes. No són gaire abundants, però assenyalen la intenció de plasmar un comportament etològic en un context gràfic dominat per l'execució d'animals, que es barregen o se superposen sense la més mínima atenció per retre compte del seu comportament en el medi natural. Només citaré l'existència de diverses figures que busquen la plasmació del moviment mitjançant la curvatura d'una de les potes, o es representen amb la cua aixecada, com a testimonis de la seva actitud d'alerta, i algunes escenes especialment importants, com ara la representació d'una cérvola alletant el seu cervatell (Fig. 1.C) i la d'un linx que salta al coll d'una cabra (Fig. 1, B) o la d'una cérvola amb dos cervatons. També és rellevant la constatació que la perspectiva



de grup s'aconsegueix en les fases avançades d'aquest període, amb un clar exemple de recobriment parcial, és a dir, el respecte dels plans de visualització dels cossos de dos animals dibuixats a la carrera.

En relació amb els signes, convé destacar el domini dels rectangles (Fig.2, B) i la importància de les puntuacions (Fig. 2, C) i els reticulats.

En la fase següent, la que correspon a l'art magdalenianà, l'art de Parpalló s'apropa més a un patró de representació realista, amb animals més proporcionats, la desaparició de les perspectives biangulares rectes, l'atenció pel dibuix detallat de les inflexions anatòmiques, amb detalls en alguns casos d'ulls, orelles, boques i banyams, així com de la inflexió del genoll o el colze i el detall de les peülles. És significatiu que en molts casos les potes es representin en perfil absolut i molt pocs casos donen compte d'una perspectiva uniaxial o correcta. Els processos d'exageració es desplacen ara, en la majoria dels casos, als caps, que registren més atenció que altres parts del cos, probablement perquè permeten una interpretació ràpida de l'espècie representada. El nivell de realisme aconseguit permet fins i tot identificar animals juvenils o de poca edat, però mancats en la majoria dels casos d'atenció pel moviment.

El marcat descens de la pintura i el domini del traç simple i el compost (Fig.2, A) constitueixen els trets tècnics essencials de l'art magdalenianà de Parpalló, juntament amb una veritable explosió en el nombre, la varietat i la complexitat dels signes, que tradueixen un component geomètric i abstracte de primera dimensió.

La regió mediterrània ibèrica en general i Parpalló de manera molt particular presenten trets estilístics propis d'un procés de regionalització respecte a l'àmbit cantàbric i al sud de França. En aquest context, l'art de Parpalló proporciona una informació de primer ordre per caracteritzar l'art magdalenianà del sud i del centre peninsulars. D'altra banda, els nivells superiors de Parpalló ofereixen evidències de les transformacions que caracteritzaran el final del cicle artístic paleolític durant el trànsit a l'holocè. Les similituds d'algunes representacions amb les de conjunts com els del Molí del Salt (Vimbodí) o Sant Gregori (Falset) són manifestes, tant per l'estilització i la projecció dels colls, com pels caps petits de tendència triangular i

una certa predisposició a la geometrització i simplificació de la figura, i permeten suggerir la posició cronològica de l'art parietal finipaleolític de la zona de Castelló, en què destaca particularment el conjunt de figures gravades de l'Abri d'en Melià (Serra d'en Galceran).

La llarga seqüència artística de Parpalló no es pot entendre més que en el si d'una tradició cultural sostinguda per xarxes socials esteses que van impedir-ne la desaparició. El valor estratègic del lloc, en l'articulació del territori grupal, devia exercir un paper fonamental en la continuïtat del procés artístic durant uns 15.000 anys, l'equivalent a unes 600 generacions.

Fig. 2. **A.** Parpalló, ur amb traç compost associat a banda trencada, badegulià B (plaqueta 19635B); **B.** Parpalló, cabra de traç repetit, farcida amb feixos de línies paral·leles, associada a un rectangle, solutrià evolucionat (plaqueta 17110); **C.** Parpalló, cavall pintat de vermell i puntuacions, solutrià evolucionat (plaqueta 18705).

2C



BIBLIOGRAFIA

FORTEA, J. 1978. Arte paleolítico del mediterráneo español, *Trabajos de Prehistoria*, 35, 99-147.

PERICOT, L. 1942. *La Cueva del Parpalló (Gandía)*, CSIC, Institut Diego Velázquez.

VILLAYERDE, V. 1994. *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*, 2 vol, Servei d'Investigació Prehistòrica, Diputació de València.

VILLAYERDE, V. 2015. Palaeolithic art in the Iberian Mediterranean region. Characteristics and territorial variation, *Prehistoric Art as Prehistoric Culture, Studies in Honour of Professor Rodrigo de Balbín-Behrmann*, 145-155.

VILLAYERDE, V. 2018. Art Solutréen de la région de Valence (Espagne), *Les Solutréens*, Paris: Editions Errance, 123-140.



Els gravats de l'hort de la Boquera i la llavor de l'art narratiu

Pilar García-Argüelles¹

Jordi Nadal¹

Inés Domingo^{1,2}

Josep M. Fullola¹

1. SERP, Secció de Prehistòria i Arqueologia, Dept. d'Història i Arqueologia, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona

2. Comissària de l'exposició / ICREA / Universitat de Barcelona

El jaciment català de l'Hort de la Boquera, localitzat al municipi de Margalef del Montsant (Priorat, Tarragona) ha passat recentment als annals de la recerca de l'art prehistòric gràcies a la troballa d'una peça excepcional d'art moble, d'uns 14.000 anys d'antiguitat, quasi única en el repertori de l'art paleolític europeu. Aquesta peça aporta novetats significatives al que coneixíem fins ara sobre aquest art. La seva originalitat resideix en el tipus de figures que hi apareixen representades: humans i aus, que són poc freqüents a l'imaginari del món paleolític. Però més singular encara dins d'aquest món és la forma en què aquestes figures s'organitzen en l'espai, ordenades en una composició lineal que evoca una mena de relat visual, gens comú en aquell període, en què predominen les agrupacions de figures sense relació escènica. Aquesta particularitat ens permet començar a parlar de la llavor de l'art narratiu. En aquest relat, dues aus (mare i cria) són observades, perseguides o imitades per dues figures humanes. I encara que desconexem l'acció representada i el seu significat per als habitants d'aquest jaciment, aquest descobriment ens recorda que les aus també van tenir un paper simbòlic (i no només econòmic) per als pobladors d'aquestes terres.

1



El jaciment

El jaciment de l'Hort de la Boquera és un dels molts assentaments prehistòrics que es troben al voltant del riu Montsant i que fan d'aquesta vall un lloc privilegiat per als humans que visqueren al paleolític superior i a l'epipaleolític a Catalunya (Fig. 1).

El jaciment fou descobert l'any 1979 durant unes prospeccions arqueològiques i es va començar a intervenir l'any 1998, gràcies als projectes d'excavacions finançats per la Generalitat de Catalunya i que, actualment, encara estan en vigor. El sector de l'excavació que ens interessa està datat entre el 13.000 i el 14.000 abans del present i correspon a l'època dels últims caçadors recol·lectors paleolítics.

A partir de les dades que hem aconseguit, fruit dels nostres treballs d'excavació, sabem que aquestes comunitats fabricaven les seves eines en el mateix assentament, atès que hem trobat moltes zones de talla amb les restes pròpies que queden després de treballar el sílex per obtenir l'utilitatge per caçar i per realitzar altres tasques (escorxar i esquartermar els animals, netejar les pells, treballar la fusta, etcètera). També hem identificat evidències del que haurien estat llars de foc que utilitzaven per coure els aliments i escalfar-se o sectors especialitzats per treballar la pell, per exemple.

L'economia d'aquests grups estava centrada en la caça de la cabra salvatge, espècie molt habitual en les zones de muntanya, com és el cas de l'Hort de la Boquera. A més de la cabra, els habitants d'aquest enclavament completaven la seva dieta amb conills, cargols terrestres i, molt probablement, vegetals i fruits silvestres. Es pot pensar que com a comunitats nòmades que devien ser, és molt possible que aquests grups només s'estiguessin una temporada determinada de l'any al jaciment, que podria correspondre, segons les nostres recerques, a finals de la primavera i l'estiu, a partir del desgast i el recanvi de la dentició dels animals caçats.

La peça

La peça d'art moble, objecte d'aquest treball, va aparèixer durant la campanya d'excavacions del 2011, en el sector nord-oest de l'abric i al fons del mateix, a la zona on s'uneixen el sediment i el començament de la paret que puja fins a formar aquesta estructura geològica (Fig. 2).

Pocs anys després, l'any 2013, just al costat, va sortir una estructura formada per blocs similars, però sense cap mena de gravats. A la mateixa zona també van aparèixer bastants fragments de colorant vermell i algunes pedres amb restes d'aquest tipus de pigment. No obstant això, desconeixem si aquests materials estaven vinculats a activitats de tipus artístic o si tenien cap altra finalitat, ja que els colorants també s'utilitzaven a la prehistòria per les seves propietats abrasives (per facilitar el poliment), barrejats amb resines per emmanegar instruments de pedra (com les puntes de fletxa) o per tractar les pells dels animals gràcies a les seves propietats antisèptiques.

Si ens centrem en la peça d'art moble, es tracta d'un bloc de dimensions irregulars i costats arrodonits per l'acció del riu. Aquest bloc està cobert de gravats en una de les seves cares. Encara que parlem d'art moble, la peça té unes mesures màximes de 30,9 cm de llargada, 20,7 cm d'amplada i 17 cm de gruix i pesa al voltant de 5 kg. Amb aquestes característiques podríem dir que la mobilitat d'aquesta peça, per tant, devia ser reduïda (Fig. 3).

La cara gravada conté cinc figures reproduïdes amb un solc molt fi i, a diferència d'altres peces del mateix moment, no trobem superposicions que puguin complicar la visualització de les figures

2



3

Fig. 1. Jaciment de l'Hort de la Boquera

Fig. 2. Bloc gravat *in situ*

Fig. 3. Bloc amb les representacions

o revelar una reutilització de la peça al llarg del temps, com veiem en altres peces paleolítiques. La figura central, molt naturalista, representa un au amb un coll llarg que acaba amb un cap molt definit (Fig. 4). El cos, ben arrodonit, detalla les plomes de la cua i insinua amb línies someres el plomatge del costat dret, atès que l'animal està representat de perfil. La figura és sencera, amb les potes paral·leles, llargues i acabades amb l'esbós dels dits. A l'esquerra d'aquest gravat trobem dues figures més; en aquest cas no són tan realistes com el motiu central. Es tracta de la silueta de dos antropomorfs molt simplificats. Una descripció que encaixa bé amb la manera de representar els humans a l'art paleolític. Aquesta simplificació premeditada contrasta amb el naturalisme propi de les figures animals d'aquest període. El primer motiu és una figura bípeda, en perfil dret. El gravat reproduïx el cap, ovalat, i la silueta del cos amb una breu insinuació dels braços, que tenen forma triangular. També apareix la part superior de les cames.

La segona figura també correspon a un antropomorf de perfil dret en el qual podem reconèixer el cap, més arrodonit, part d'un braç, una breu distinció dels glutis i la part superior de les cames, obertes. Al seu costat apareix un motiu de forma oval (semblant al cap del primer humà) i travessat per dues línies. En desconexim la interpretació, però podria tractar-se d'un primer esbós d'una figura inacabada, d'un signe (prou habitual a l'art paleolític) o fins i tot d'una eina.

A la dreta del bloc trobem la tercera representació, que correspon a una figura també poc naturalista. Sembla que una forma ovalada podria correspondre al cap i, a la part inferior, podria tenir el començament de les cames. Encara que recorda als altres dos antropomorfs, en aquesta ocasió l'artista de l'Hort de la Boquera no va insinuar els braços. A més, les seves dimensions són més reduïdes i està en posició més horitzontal, cosa que ens fa pensar que no es tracta d'una figura humana. La seva ubicació just sota la protecció de l'au, i les diferències mencionades amb les figures anteriors, ens suggereix que podria estar representant la cria de la protagonista d'aquesta peça: la impressionant figura central de l'au.

La representació de mares i cries de diverses espècies (cérvols, cavalls, ossos o urs) en composicions que s'han interpretat com de tipus maternal és un tema que també apareix a altres jaciments paleolítics (com les coves de Parpalló, Ekain o Mas d'Azil, entre d'altres), raó per la qual aquesta interpretació no resulta desgavellada.

Fig. 4. Calc del bloc gravat

4



Però de quina au estariem parlant?

Sobre això, molts hem volgut fer una aproximació més determinada al tipus d'au que es podia estar representant. En aquest sentit, volem insistir en el fet que les nostres classificacions científiques actuals és possible que no tinguin res a veure amb les que es deuen fer en la prehistòria. Podem pensar que els criteris de classificació d'aquells grups humans no haurien de coincidir amb els nostres, malgrat que estiguem percebent una espècie animal en concret. Tanmateix, sembla que en el món iconogràfic del paleolític europeu hi ha poques espècies d'aus representades: anàtids, com ànecs o cignes, mussols o fins i tot gavots. Tanmateix, n'hi ha dues que es destaquen, els piocs (*Otis tarda*) i les grues (*Grus grus*). Tot i que ambdues aus se solen representar amb caps petits, colls llargs, cossos robusts i potes llargues, en les representacions dels piocs acostumem a trobar que el coll es dibuixa més gruixut i les potes més robustes. Serien els casos de les figures d'altres jaciments francesos com Gourdan, La Madeleine o Puy de Lacam. Per contra, les figures que s'han interpretat com figures de grues tendeixen a ser més gràcils i estilitzades, amb potes encara més llargues i colls sovint

serpentejants, com el de la figura de l'Hort de la Boquera. Entre les representacions paleolítiques atribuïdes a les grues podem citar les dels jaciments de La Vache, Cauna de Belvis o Arancou.

Tenint en compte aquestes observacions ens inclinem a pensar que la representació de l'Hort de la Boquera ens remet segurament a una grua.

Un altre aspecte ben interessant d'aquesta peça d'art moble és que totes les figures es poden interpretar com un conjunt, com una manera primerenca de reproduir una acció o una escena. I, encara que les escenes ja són conegudes en aquest període terminal del paleolític superior, que coneixem com magdalenian, la temàtica d'aquesta escena destaca entre la resta. I això és perquè la major part de les escenes conegudes al paleolític es limiten a reproduir el comportament dels animals (la brama, el zel, escenes maternals, etcètera), però poques vegades parlen dels humans i les seves accions, i menys encara il·lustren la relació entre els humans i els ocells, ja que són dos temes minoritaris en aquest període. A l'Hort de la Boquera, però, dos humans persegueixen, observen o imiten una grua i la seva cria, combinant el que podria ser una escena de cacera amb una imatge de maternitat. Només hi tres mostres més d'art paleolític (l'escena del pou de Lascaux, a França, i les peces d'art moble de Teyjat, a França, i Gönnersdorf, a Alemanya) combinen en la mateixa composició humans i aus, però el caràcter narratiu d'aquesta escena de l'Hort de la Boquera podem dir que és únic.

Ara bé, què podria significar per als antics pobladors paleolítics del Montsant? Això és quelcom que avui, sense els mateixos emissors del missatge, no podem saber. Val a dir, però, que en les societats tradicionals no existeix el concepte esteticista de l'art per l'art i que aquest té sempre un valor simbòlic i transcendent. En la representació d'un animal possiblement hauríem de veure més que l'espècie en si mateixa. Representa una força sobrenatural divina? La personificació d'un esdeveniment anual? La identitat d'un grup? Una qualitat desitjada? Recordem que les grues actualment, a casa nostra, són aus hivernants. Al final del paleolític, també el final de l'era glacial, però, les condicions climàtiques a Catalunya podien ser més semblants a les que trobem avui a l'Europa central... La grua podria representar l'arribada del bon temps? L'escena d'uns humans caçant aquest animal, podria ser una representació de ritus de passatge

estacional? En desconèixer les creences i els mites d'aquestes poblacions prehistòriques, aquesta pregunta romandrà sense resposta.

En qualsevol cas, el valor excepcional d'aquesta troballa queda reforçat per les diferents circumstàncies mencionades, des de la mateixa representació de figures humanes i d'ocells, molt escasses a l'art paleolític europeu; la claredat de les figures, prou acabades i no superposades —també un tret poc freqüent en l'art del paleolític superior— fins a la possible interacció de les figures, que ens remet a la representació d'una escena i no pas a figures aïllades o inconnexes, tan habituals en l'art d'aquest període.

A l'Hort de la Boquera hi tenim, per tant, una forma primerenca d'il·lustració d'un relat que pronostica el caràcter narratiu d'altres estils artístics que succeiran en el temps a aquest art de la prehistòria en aquesta part del món.

Agraïments

Els autors volem agrair l'ajuda rebuda de diferents institucions mitjançant els projectes finançats que han fet possible les excavacions i la recerca a l'Hort de la Boquera en aquestes dues darreres dècades. Actualment estan vigents el quadriennal de la Generalitat de Catalunya CL/T009/18/00001, el Grup de Recerca de Qualitat 2017SGR-11 i, des del Ministeri d'Economia, Indústria i Competitivitat, els projectes HAR2017-86509-P, encapçalat per Josep Maria Fullola i Pilar García-Argüelles, i HAR2016-80693-P, encapçalat per Inés Domingo.

BIBLIOGRAFIA

DOMINGO, I., GARCÍA-ARGÜELLES, P., NADAL, J., FULLOLA, J. M., LERMA, J. L., CABRELLES, M. 2019. Humanizing European Paleolithic Art: A new visual evidence of human/bird interactions at L'Hort de la Boquera site (Margalef de Montsant, Tarragona, Spain), *L'Anthropologie* 123, 1-18.

FULLOLA, J. M., DOMINGO, I., ROMÁN, D., GARCÍA-ARGÜELLES, P., GARCÍA-DIEZ, M., NADAL, J. 2015. Small seeds for big debates: Past and present contributions to Paleoart studies from North-eastern Iberia in BUENO-RAMÍREZ, P.; BAHN, P. G. (ed), *Prehistoric Art as Prehistoric culture. Studies in Honour of Professor Rodrigo de Balbín-Berhmann*. Oxford, 157-169.

GARCÍA-ARGÜELLES, P., NADAL, J., FULLOLA, J. M., BERGADÀ, M. M., DOMINGO, I.; ALLUÉ, E., LLOVERAS, LI. 2014. Nuevas interpretaciones del Paleolítico Superior final de la Cataluña meridional: el yacimiento de L'Hort de la Boquera (Priorat, Tarragona), *Trabajos de Prehistoria* 71 (2), 242-260.

GARCÍA-ARGÜELLES, P., NADAL, J., BRIEVA, E., FULLOLA, J. M. 2015. L'Hort de la Boquera (Margalef de Montsant, Priorat) i el final del paleolític a la vall mitjana del riu Montsant, *Tribuna d'Arqueologia* 2012-2013, 22-32.

ROMÁN, D., NADAL, J., DOMINGO, I., GARCÍA-ARGÜELLES, P., LLOVERAS, LI., FULLOLA, J. M. 2016. La fin du Paléolithique dans la Catalogne méridionale ibérique revisitée: nouvelles réponses pour anciennes questions, *L'Anthropologie* 120, 610-628.



L'art Moble del Molí del Salt

Manuel Vaquero^{1,2}

Marcos García Díez³

Susana Alonso^{1,2}

1 IPHES, Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social (IPHES), Zona Educacional 4, Campus Sescelades URV

2 Àrea de Prehistòria, Universitat Rovira i Virgili (URV)

3 Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología, Universidad Complutense de Madrid

El jaciment del Molí del Salt és al municipi de Vimbodí i Poblet (Conca de Barberà, Tarragona), a uns 90 kilòmetres a l'oest de la ciutat de Barcelona i a 490 metres sobre el nivell del mar. És un abríc de conglomerats orientat al sud i situat al marge esquerre del riu de Milans, afluent del Francolí. La seva ubicació, en una via de comunicació natural com ho és la vall del Francolí i el peu de les muntanyes de Prades, és especialment apropiada en el context d'una forma de vida caçadora recol·lectora, en la qual la mobilitat i l'accés a una diversitat de recursos naturals són aspectes essencials. Això explica que el Molí del Salt fos ocupat de manera intermitent per poblacions de finals del paleolític superior al llarg de més de dos mil anys.

Les primeres notícies sobre l'existència de restes arqueològiques en aquest emplaçament es troben a l'obra del Dr. Salvador Vilaseca, que ja als anys cinquanta del segle passat va donar a conèixer el Molí del Salt com un jaciment en superfície caracteritzat per la presència d'una gran quantitat d'instruments de sílex. No obstant això, no va ser fins a la dècada dels noranta quan es va constatar que, a més de restes en superfície, també hi havia un jaciment en context estratigràfic. El 1999 un equip de la Universitat Rovira i Virgili va iniciar les excavacions, que han continuat de manera ininterrompuda fins a l'actualitat.

La seqüència estratigràfica té 2,5 metres de potència i s'hi poden diferenciar tres trams principals. La part inferior està formada per 1,5 metres de llims i sorres, en la qual s'han diferenciat dues unitats, de la base al sostre: la unitat B (amb els nivells B2 i B1) i la unitat A (amb els nivells A i Asup). Aquesta és la part de la seqüència que conté les evidències d'ocupació de finals del paleolític superior, incloent-hi les peces d'art moble que comentarem més endavant. Les datacions que s'han fet mitjançant el mètode del carboni 14- AMS indiquen una cronologia compresa entre els 15.000 i els 13.000 anys abans del present. Posteriorment es va produir un important episodi d'ensorrament de la visera de l'abríc, amb la caiguda de molts blocs de conglomerat que ocupen la major part del tram superior de la seqüència. Com a conseqüència d'aquest episodi, l'abríc va quedar totalment reblert. L'últim tram de la seqüència, amb evidències d'ocupació humana corresponents al mesolític i una cronologia entorn dels 9.000 anys abans del present, ja no es localitza en un context d'interior de l'abríc, sinó en un vessant a l'aire lliure.

Els nivells del paleolític superior final han proporcionat un registre arqueològic abundant, amb milers d'artefactes lítics i restes de fauna. A més, en el nivell A s'hi van trobar tres dents humanes que pertanyien a un individu infantil. Les restes de fauna indiquen l'explotació de l'entorn immediat al jaciment. Entre les espècies identificades destaca, en primer lloc, el conill, al qual corresponen més del 90% de les restes òssies. Aquest predomini és habitual en els jaciments de cronologia similar documentats en el vessant mediterrani de la península Ibèrica. A més del conill, altres espècies identificades són el cérvol, la cabra, el senglar, el linx, la guineu i el teixó. També s'han trobat restes d'algunes aus, la majoria perdus. D'altra banda, destaca la troballa d'artefactes fabricats amb ossos, la majoria petits objectes punxeguts, i un conjunt de més de 80 closques marines, que majoritàriament presenten una forat per al seu ús com a elements d'ornament personal.

Pel que fa a l'ús i la fabricació d'eines amb pedra, les activitats de talla es caracteritzen per l'ús gairebé exclusiu del sílex, procedent d'afloraments situats en un radi de 25 kilòmetres entorn del jaciment. Aquest material es va utilitzar per fabricar un ampli espectre d'eines, habituals en els conjunts del paleolític superior final, com ara gratadors, denticulats, puntes i laminetes de dors, burins i truncadures. A més de la manufactura d'eines de sílex, un aspecte particularment important en l'aprofitament dels recursos lítics és l'ús de grans artefactes, especialment còdols i plaques

que s'utilitzaven directament, sense cap modificació intencional. Aquests elements eren utilitzats com a elements actius (percussors o matxacadors) o passius (encluses o superfícies de treball). Entre aquests artefactes, en destaquen els que es fan servir en el processament dels colorants. Aquest àmbit del comportament tècnic és especialment significatiu, ja que la majoria de les peces d'art moble s'emmarquen en aquest context i presenten clares evidències d'utilització en activitats diverses. En el seu conjunt, tant la indústria del sílex com el macroutillatge indiquen que les tasques domèstiques van tenir un paper fonamental en la formació del conjunt lític.

De moment, al Molí del Salt s'hi han trobat 18 peces d'art moble. La majoria d'aquestes peces (13) corresponen a còdols aplanats d'esquist, als quals cal afegir-ne quatre d'arrodonits de calcària i una peça sobre os. Amb l'excepció d'un còdol de calcària pintat, totes les representacions gràfiques es van fer utilitzant la tècnica del gravat. Des del punt de vista estratigràfic, aquestes peces es distribueixen al llarg de tota la seqüència excavada fins ara, cosa que indica una continuïtat en l'activitat gràfica al llarg dels dos mil anys d'ocupació del jaciment. No obstant això, la majoria dels objectes procedeixen del conjunt A, que és la unitat que més s'ha excavat de moment, i que s'ha distribuït entre el nivell A (6 peces) i el nivell Asup (7 peces). Al conjunt B, del qual només s'ha excavat la part superior, s'hi han trobat tres peces. Finalment, hi ha dues peces la procedència estratigràfica de les quals no s'ha pogut establir amb fiabilitat.

En aquesta persistència de les manifestacions gràfiques probablement hi va influir —juntament amb el caràcter domèstic de les ocupacions i la necessitat de macroutillatge consegüent— la gran disponibilitat de les matèries primeres que es van fer servir. L'esquist procedeix de les formacions paleozoiques de les muntanyes de Prades, situades a 4 kilòmetres en línia recta des del jaciment. Els rius i torrents que tenen l'origen en aquesta serra, entre els quals el riu Milans, arrossegueu grans quantitats de blocs d'esquist, de manera que en els dipòsits al·luvials situats just davant del jaciment hi ha una gran abundància de còdols aplanats d'aquest material. Els còdols de calcària també són molt abundants en l'entorn immediat, tant a la terrassa fluvial davant el jaciment com en el mateix conglomerat en el qual s'obre l'abric.

De les 18 peces d'art moble, quatre (dos còdols de calcària, una placa d'esquist i el fragment d'os gravat) només consten de motius esquemàtics. Les 14 restants inclouen representacions

1

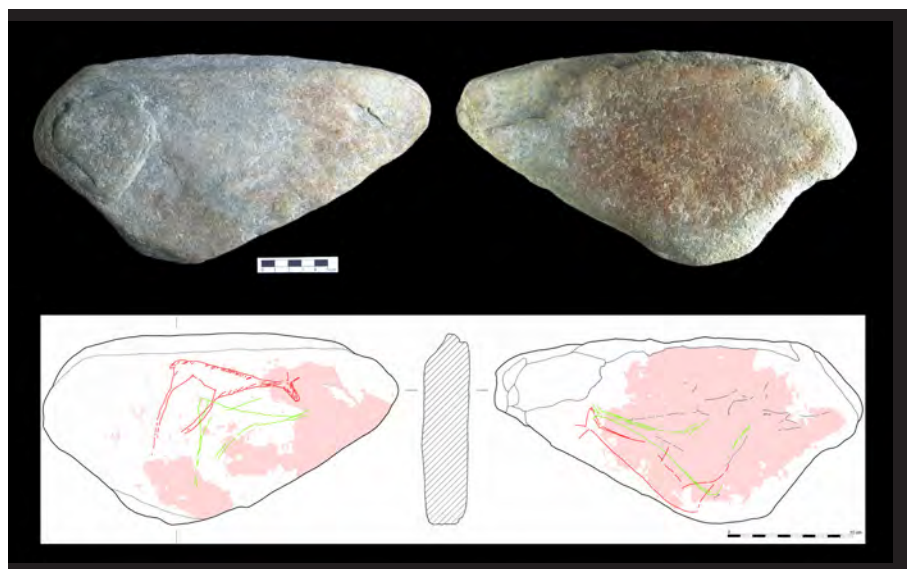


Fig. 1. Fotografia (a dalt) i calc (a baix) d'un dels còdols aplanats d'esquist trobats al nivell Asup. Presenta, a les dues cares, dues figures zoomorfes parcialment superposades.

de caràcter figuratiu, a vegades combinades amb d'altres de tipus esquemàtic. Entre els motius figuratius, les representacions d'animals són les més habituals; s'han identificat gravats de cérvols, bòvids i cavalls, a més d'altres zoomorfs indeterminats. Cal destacar especialment les representacions de cavalls, ja que de moment no s'ha trobat ni una sola resta òssia d'aquesta espècie en el conjunt faunístic del jaciment. Això posa de manifest la discrepància entre la rellevància nutricional dels diferents animals i la importància simbòlica que tenen. També s'han identificat dues figures antropomorfes, així com un conjunt de motius semicirculars que hem interpretat com la representació d'un campament.

En general, les figures estan fetes amb un gravat fi, poc profund i amb morfologia de secció en U, cosa que ajuda a documentar una preferència pel gravat de contorn simple. La concepció formal de les figures animals es basa en la realització del contorn exterior i fa poca atenció als detalls anatòmics secundaris. Des del punt de vista estilístic, la majoria de les figures s'integren en l'estadi figuratiu sintètic, i algunes representacions mostren una marcada estilització que s'expressa en l'allargament del tronc, de les extremitats i, particularment, del coll. Tots els caràcters analitzats —temàtics, tècnics i estilístics— suggereixen per a l'art moble del Molí del Salt una clara filiació paleolítica i són coherents amb les tendències observades en les representacions artístiques del magdalenià superior final.

Com a exemple de les manifestacions d'art moble del Molí del Salt, comentarem en detall dues de les peces més significatives. La primera la van trobar durant la campanya del 2013 al nivell Asup i està feta sobre un còdol aplanat d'esquist, amb unes dimensions de 29,3 x 15,5 x 4,3 centímetres (Fig. 1). Les dues cares del suport mostren impregnacions de color vermell, que són posteriors a la realització dels gravats. Això indica que l'objecte es va utilitzar en alguna activitat relacionada amb el processament de colorants. El més significatiu d'aquesta peça és que a les dues cares hi ha la mateixa representació, amb les mateixes característiques en tots els nivells —temàtic, compositiu, tècnic i estilístic— i la mateixa ubicació i orientació respecte a l'espai gràfic. Aquesta representació es compon de dues figures animals parcialment superposades. La figura superior, que es pot identificar clarament com un cérvid, presenta un gravat més profund, està pràcticament completa i, en el marc de la tendència a la simplificació i estilització que mostren totes les figures, és més naturalista. En canvi, la figura inferior correspon a un zoomorf

2

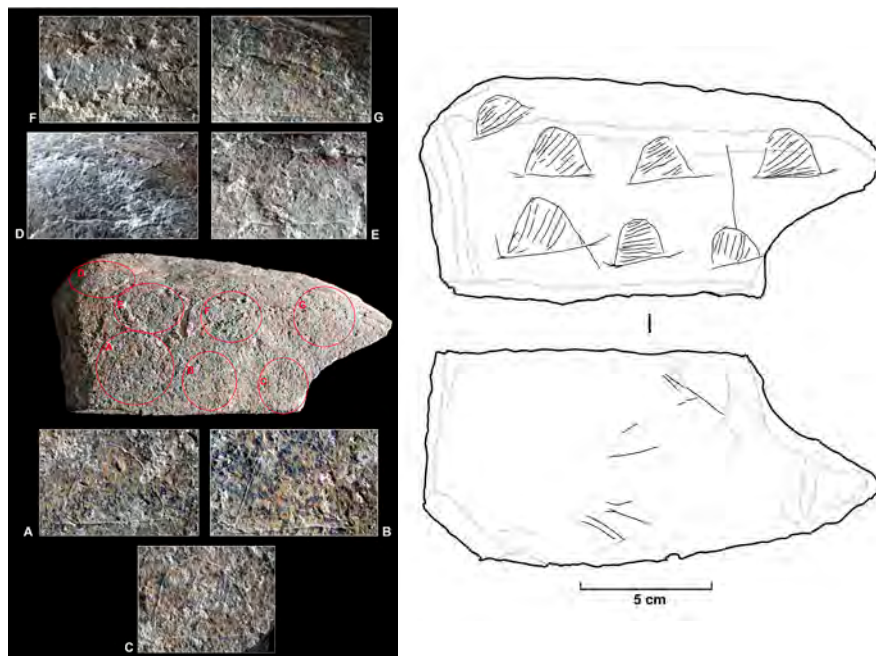


Fig. 2. Fotografia (esquerra) i calc (dreta) d'un dels còdols aplanats d'esquist trobats al nivell B1. En una de les cares presenta set motius semicirculars que s'han interpretat com a cabanes.

indeterminat, el gravat és menys profund, hi falten algunes parts anatòmiques i mostra una estilització molt més accentuada, que s'expressa especialment en l'allargament del coll. La superposició d'alguns traços indica que, a les dues cares, la figura inferior es va fer posteriorment a la figura superior.

La segona peça es va recuperar durant la campanya del 2013 al nivell B1. El suport també és un còdol arrodonit d'esquist, amb unes dimensions de 18 x 8,5 x 3,6 centímetres (Fig. 2). Una de les cares presenta set motius semicirculars, l'interior dels quals està emplenat amb sèries d'entre set i onze línies rectes paral·leles. Tots els motius tenen la mateixa orientació i sis es disposen en dues alineacions paral·leles, cada una formada per tres figures. En cada una d'aquestes alineacions, els motius es disposen segons la mateixa línia de base i, a la línia inferior, mostren un descens gradual de mida d'esquerra a dreta. El setè semicercle està en una cantonada de l'espai gràfic i es disposa de forma obliqua respecte a les dues alineacions. La monotonia temàtica, el patró de gravat —ordre d'execució i composició de les línies— l'homogeneïtat tècnica i l'organització i distribució de les unitats gràfiques suggereixen que els set motius corresponen a una representació unitària realitzada en un període curt de temps. Els motius semicirculars s'han interpretat com la representació de cabanes, ja que la seva forma i les proporcions responen a les característiques que s'han observat a les estructures d'hàbitat construïdes per grups de caçadors recol·lectors contemporanis. El conjunt de la composició correspondria, per tant, a la representació d'un campament, possiblement el que hi podria haver hagut davant de l'abric en el moment en què es va fer el gravat. Es tractaria d'una de les primeres imatges d'un paisatge humà identificades de moment en l'art paleolític.

BIBLIOGRAFIA

GARCÍA DIEZ, M; MARTÍN UIXAN, J; GENÉ, J. M; VAQUERO, M. 2003. La plaqueta gravada del Molí del Salt (Vimbodí, Conca de Barberà) i el grafisme paleolític/epipaleolític a Catalunya, *Cypselà*, 14, pàg. 159-173.

GARCÍA DIEZ, M; VAQUERO, M. 2006. La variabilité graphique du Molí del Salt (Vimbodí, Catalogne, Espagne) et l'art mobilier de la fin du Paléolithique supérieur à l'est de la Péninsule Ibérique, *L'Anthropologie*, 110(4), pàg. 453-481.

GARCÍA DIEZ, M; VAQUERO, M. 2015. Looking at the Camp: Paleolithic Depiction of a Hunter-Gatherer Campsite, *PLoS ONE* 10(12): e0143002.

VAQUERO, M. (ed.) 2004. *Els darrers caçadors recol·lectors de la Conca de Barberà: el jaciment del Molí del Salt (Vimbodí)*, Montblanc: Museu Arxiu de Montblanc i Comarca.



La Roca dels Moros del Cogul. Primera Troballa d'art Llevantí en Territori Català

Ramon Viñas Vallverdú

Arqueologia del comportament simbòlic

Investigador col·laborador de l'Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social, IPHES

Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, Montblanc (Tarragona)

El conjunt rupestre de la Roca dels Moros del Cogul (Lleida) constitueix un dels testimonis més emblemàtics i fascinants, no només de Catalunya i l'orient peninsular, sinó del continent europeu. Les seves pintures i els seus gravats continuen entre els més divulgats de la complexa trama de l'art rupestre de l'arc mediterrani de la península Ibèrica, declarat Patrimoni Mundial per la UNESCO el 1998. En l'actualitat, les representacions mil·lenàries de la Roca són un referent en els estudis de l'art prehistòric d'Europa.

La visita al recinte rocós del Cogul constitueix la descoberta d'una de les obres artístiques més antigues de la nostra història; un mural amb pintures i gravats que ens revela l'existència d'un dels espais sagrats més longeus del territori català; un «santuari» dels últims grups de caçadors recol·lectors i de les primeres societats d'agricultors pastors. Poblacions que, des de fa uns nou mil·lennis, ens van llegar un patrimoni cultural i artístic que ens remet a les seves tradicions, creences i rituals. Un món simbòlic, difícil d'interpretar en el seu sentit original i que desafia totes les persones interessades en conèixer el passat de la Roca dels Moros.

1



El 10 d'abril del 1908 el diari *La Veu de Catalunya* va publicar una notícia sobre una troballa casual. Es tractava d'unes noves pintures rupestres amb figures humanes i animals salvatges que apareixien exposades en un abric rocós a l'aire lliure. La seva concepció figurativa, i en certa manera narrativa, era pràcticament desconeguda fins aquell moment. L'editorial Carreras Candi va enviar Ceferí Rocafort a El Cogul per verificar una informació emesa per Ramon Huguet —el rector d'aquella localitat— destinada a un diccionari geogràfic de Catalunya (Fig. 1).

Aquell mateix any, Rocafort va divulgar el mural pintat a través del *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. La notícia de la troballa va arribar a Henri Breuil, Juan Cabré i també els membres de l'Institut d'Estudis Catalans, que es van desplaçar a El Cogul per iniciar les seves investigacions, que obririen un llarg debat entorn de l'autoria i la temporalitat d'aquestes manifestacions. Posteriorment, a mitjan segle XX, Martín Almagro va recopilar en un estudi monogràfic totes les opinions i polèmiques sobre el conjunt rupestre, moltes de les quals continuen latents i estimulen els treballs d'investigació actuals.

En més de cent anys, des de la troballa de la Roca dels Moros del Cogul, s'han trobat moltes altres manifestacions d'art llevantí al llarg de tota la franja muntanyosa del prelitoral mediterrani, amb més de mil descobriments a les comunitats autònomes de Catalunya, Aragó, València, Regió de Múrcia, Castella-la Manxa i Andalusia.

Situació

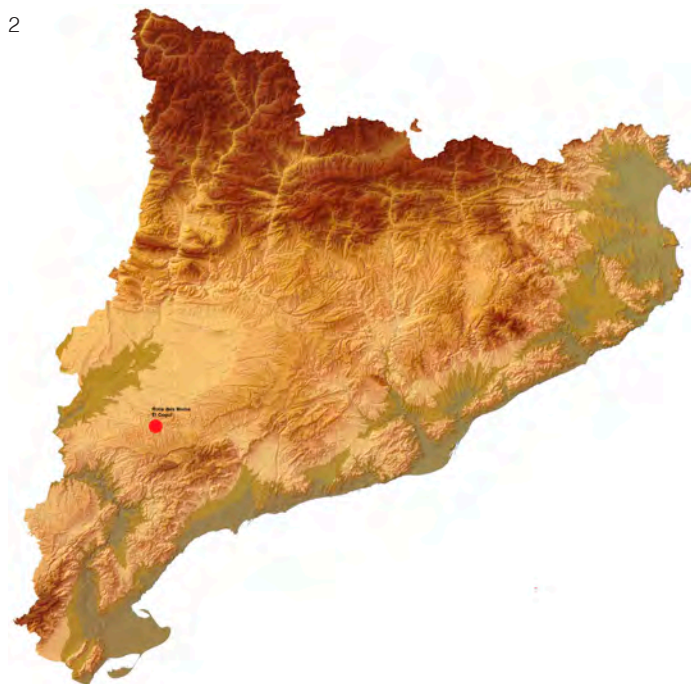
La Roca dels Moros està ubicada al pendent del Tossal de les Forques, a escassos quilòmetres de la localitat de El Cogul (279 msnm), a la comarca de les Garrigues (Lleida, Catalunya). Una regió de suau paisatge, amb turons no gaire alts travessats per la vall del riu Set, que neix als vessants de la serra de la Llena i desemboca en el curs del Segre, afluent del riu Ebre. Actualment, el conjunt es pot visitar juntament amb el Centre d'Interpretació i d'acollida dels visitants (Fig. 2).

La roca i el seu mural

La cavitat que acull el fris està formada en la base d'una roca o bloc de gres, orientat al sud-oest. Les seves dimensions són: 10 metres de longitud, 4 d'alçària, i 3 de profunditat. La superfície de la paret és rugosa i ondulada amb una infinitat de relleus amb llum i ombra que, en diferents hores i èpoques de l'any, dificulten l'observació de les pintures (Fig. 3).

El seu mural comprèn, bàsicament, dues tradicions rupestres prehistòriques que han estat popularitzades amb els noms d'«art llevantí» i «art esquemàtic». Així mateix, el conjunt conté diversos animals gravats de diferents períodes, així com inscripcions de l'època ibèrica i romana, que al·ludeixen a la continuïtat i a la supervivència d'aquest «santuari», sens cap dubte un dels més antics i que més han perdurat del nostre prelitoral mediterrani, ja que hi ha pintures de fins a l'edat mitjana; és a dir, uns set o vuit mil anys de vigència entre el moment inicial, en el qual es van realitzar les primeres figures, fins a la seva última manifestació gràfica. En conseqüència, el mural és el resultat d'un procés d'acumulació d'imatges de diferents períodes culturals (Fig. 4).

2



3



Fig. 1. Ceferí Rocafort a la Roca dels Moros del Cogul (1908)
(Foto: Juli Soler).

Fig. 2. Situació geogràfica de la Roca dels Moros.
El Cogul (Lleida).

Fig. 3. Vista del conjunt rupestre i Centre d'Interpretació i
Acollida dels Visitants (Foto: A. Giral).

Fig. 4. Mural de la Roca dels Moros amb realitat augmentada a partir del calc de R. Viñas, A. Alonso i E. Sarrià. Generalitat de Catalunya (1985), elaborat per Anna Torres (Foto: A. Torres).



Les pintures i els gravats ocupen una franja d'uns 2 metres de llarg per 2,50 d'ample. Actualment, se situen a una altura d'entre 2,50 i 3,50 metres, ja que el terra de l'abric rocós va ser excavat i rebaixat al començament del segle passat.

Les manifestacions rupestres d'aquest conjunt aporten un cas particular i excepcional en l'art rupestre del llevant peninsular. La seva temàtica principal són les composicions d'animals salvatges com toros, cèrvids, cabres i senglars, vinculats a un grup de figures humanes, en particular dones, vestides amb faldilles cenyides i engalanades amb braçalets i possibles collarets o similars, ubicades al voltant d'un petit personatge masculí nu —escena que, antigament, Henri Breuil va considerar com una dansa fàl·lica (Fig. 5 i 6). Així mateix, i en una cota superior a aquest grup de representacions humanes, s'observen, amb certa dificultat, dues figures: un personatge que sosté diversos estris i un quadrúpede (senglar), que es van desxifrar com si fossin part d'una cacera de bisó, interpretacions que van ser qüestionades i rebutjades a través d'investigacions posteriors. Destaquem que l'única escena de cacera de cèrvids del plafó correspon a l'art esquemàtic i aquesta no té res a veure amb les figures llevantines d'aquest conjunt (Fig. 7).

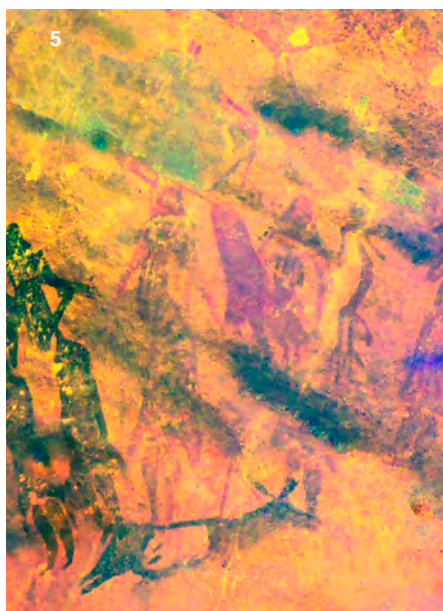


Fig. 5. Conjunt de representacions femenines, associades a un personatge fàl·lic i a diversos animals (Foto: DStrich A. Torres).

Fig. 6. Detall d'algunes dones i personatge masculí (Foto: A. Rubio).

El fris comprèn, essencialment, vuit o nou agrupaments composius, majoritàriament pintats i aparentment associats, escènicament i simbòlicament, entre si. En la tècnica pictòrica citem: a) la cacera de cèrvols; b) elements en «Y» invertida (tots dos temes de tradició esquemàtica); c) el personatge vinculat al senglar (suposada cacera del bisó de Breuil); d) l'agrupament faunístic amb cèrvids i un senglar; e) el petit antropomorf associat a una cèrvola; f) la parella de bocs; g) el grup de toros; h) el nucli de figures humanes, amb el personatge masculí i el grup de dones. D'altra banda, el conjunt de figures gravades està format per animals dispersos pel fris comuna cèrvola (pel que sembla, la més antiga del conjunt), diversos quadrúpedes, un peix, i un element en forma d'el·lipse. En total l'inventari es completa amb 42 figures pintades, de les quals 10 pertanyen a restes indeterminades. A més, el mural conté altres motius gravats, alguns dels quals estan en estudi, i uns 250 signes alfabètics incisos (ibèrics i romans) (Fig. 8).

Convé anotar que algunes pintures presenten restes de perfils gravats, previs a aquestes, i que cada nova imatge, pintada o gravada, es va incorporar a una determinada escena o composició, cosa que va configurar, finalment, un intricat trencaclosques de caràcter simbòlic.

La mida de les figures és més aviat petita i varia entre els 46 centímetres (d'alguns toros) i els 14 centímetres (del petit personatge masculí). En general, les representacions van ser siluetejades i emplenades amb pintura plana, a excepció d'algunes figures fetes amb traços simples o dissenyades amb línies interiors (Figura 9). Els colors que es van fer servir van ser el vermell i el negre, tot i que també s'ha conservat una figura en color blanc. Algunes imatges mostren restauracions i repintades en colors diferents de l'inicial.

Fig. 7. Figura de cérvol de tradició esquemàtica, aparentment mort (Foto: A. Rubio).

Fig. 8. Calc del mural fet per R. Viñas, A. Alonso i E. Sarrià (1985) per encàrrec del Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya.

Fig. 9. Figura de cérvola de tradició llevantina. El seu perfil mostra trets molt detallats i realistes (Foto: A. Rubio).



L'inventari de les figures llevantines conté els següents tipus (estil figuratiu estilitzat):	
Pintura	
Dona:	9 (una d'elles amb quatre cames, cosa que fa pensar en dues possibles figures. Amb aquesta, el grup sumaria un total de deu dones).
Humans i antropomorfs:	3
Home:	1
Arquer:	1
Cérvol:	1
Cérvola:	6
Toro:	3
Senglar:	2
Boc:	2
Animal indeterminat:	2
Element indeterminat:	1
Resta:	10
Total:	42 (incloent-hi la dona amb quatre cames).
Gravat	
Cérvola:	1
Toro:	2
Total:	3

L'inventari de les figures esquemàtiques conté els següents tipus (estil esquemàtic abstracte):	
Pintura	
Arquer:	1
Cérvol:	2
Antropomorf o «Y» invertida:	2
Resta:	2
Total :	7
Gravat	
El·lipse irregular:	1
Animal indeterminat:	4
Total:	5
Període històric	
Gravat	
Peix:	1
Inscripció:	256
Total:	257

Convé destacar que, en certa manera, la composició de la part de les dones, acumulades al voltant del petit personatge masculí, estilitzat i escanyolit, però amb un gran penis, suggereix el paper que van exercir, més tard, certes divinitats de l'antiguitat com el déu grec Príap, que va personificar la força creadora de la naturalesa (conegut en l'època romana com Ruber o Rubicundus). Per això es podria suposar la possibilitat d'éssers sobrenaturals representats a la Roca i vinculats amb les forces creadores i fecundadores, entre els grups de caçadors recol·lectors i els primers agricultors i ramaders.

Tot fa pensar que la Roca dels Moros va ser un lloc especial, escollit des de la Prehistòria per representar aquestes forces que van governar l'univers màgic, simbòlic i ritual d'aquells pobles per retre culte a les entitats enllaçades amb la fertilitat de la naturalesa i dels mateixos grups humans.

En definitiva, la tradició llevantina, a la qual cal assignar una gran part de les representacions del fris de El Cogul, correspon a les últimes cultures de caçadors recol·lectors postpaleolítics (epipaleolític-mesolític) que van rebre l'impacte dels grans canvis econòmics del Neolític, es quals introduïren les tècniques agrícoles i ramaderes. Un procés sociocultural i econòmic que va aportar una altra cosmovisió amb representacions rupestres de caràcter esquemàtic i abstracte, marca'n el camí que auguraria l'esplendor del Món Antic.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO. A., GRIMAL, A. 2007. *L'art rupestre del Cogul, primeres imatges humanes de Catalunya*, Lleida, Pagès editors, 173 pàg.

ALMAGRO BASCH, M. 1952. *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 93 pàg.

VIÑAS, R., ALONSO, A., SARRIÀ, E. 1983. *La pintura rupestre a Catalunya*. Barcelona, 71 pàg.

VIÑAS, R., CASTELLS, J. 1998. Art prehistòric, art rupestre. Les primeres manifestacions artístiques, *Art de Catalunya, Pintura Antiga i Medieval*, Barcelona, Edicions l'Isard, pàg. 10-33.

VIÑAS, R., RUBIO, A., IANNICELLI, C., FERNÁNDEZ, J.L. 2017. El mural de la Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Proposta seqüencial del conjunt rupestre, *Cuadernos de Arte Prehistórico*, Moratalla (Murcia), núm. 3, 93-129.

La protecció, conservació i difusió de l'Art Prehistòric

Maria Teresa Miró i Alaix

Servei d'Arqueologia i Paleontologia
Generalitat de Catalunya

Introducció

Els elements representatius de l'art prehistòric constitueixen un conjunt de béns mobles i immobles que formen part del patrimoni cultural de Catalunya. Per aquest motiu, el Departament de Cultura ha de vetllar per protegir-los, conservar-los i difondre'ls.

Els béns mobles localitzats a les intervencions arqueològiques s'integren en el patrimoni de la Generalitat, a partir del dipòsit del material arqueològic de les intervencions arqueològiques en un museu, tal com disposen la Llei 9/1993 del patrimoni cultural català i el Decret 78/2002 del Reglament de protecció del patrimoni arqueològic i paleontològic.

Pel que fa al patrimoni immoble que, bàsicament, consisteix en art rupestre, cal fer esment que podem trobar conjunts amb pintures i conjunts amb gravats.

El programa Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya

L'any 1985 el Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya va posar en marxa un programa integral en relació amb l'art rupestre: el Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya, el qual s'inicià amb la documentació de la Roca dels Moros del Cogul. Aquest programa consta de quatre grans línies:

- Documentació
- Protecció: legal i física
- Estudi
- Difusió

1



La documentació és el primer pas en el coneixement dels conjunts, per poder treballar amb eficàcia en les altres línies. En el moment de la descoberta d'un indret amb art rupestre, després de la seva autenticació, atès que en alguns casos s'han trobat pintures falses, el Servei d'Arqueologia encarrega una intervenció de documentació que consta de la documentació gràfica (calcs i fotografies), la topografia, la descripció de les pintures o gravats i del lloc on es localitzen (abric, cova o altres indrets) i la documentació de l'entorn. Actualment les noves tecnologies, com la fotogrametria i l'escàner, ajuden a obtenir dades més completes, atès que es poden captar imatges difícils de veure a simple vista.

Entre els anys 1985 i 1989 el Servei d'Arqueologia va dur a terme la documentació exhaustiva de tots els conjunts amb pintures rupestres coneguts fins aquell moment a Catalunya, dividits en tres àrees geogràfiques: Conca del Segre, Àrea Central i Meridional i Terres de l'Ebre, que corresponen a 60 conjunts que l'any 1998 es van incloure a la llista de Patrimoni Mundial de la UNESCO com a bé en sèrie de l'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la península Ibèrica, juntament amb conjunts d'art rupestre de les comunitats autònomes d'Aragó, València, Múrcia, Andalusia i Castella-la

Manxa. Amb posterioritat se n'han descobert 70 conjunts més a Catalunya, els quals també han estat documentats. D'aquests, la major part, 43, s'han descobert a la comarca del Priorat, on destaquen els abrics de Capçanes (Fig.1).

La protecció

Pel que fa a la protecció legal, des de l'any 1985, amb la promulgació de la Llei 16/1985, del patrimoni històric espanyol, els abrics, les coves i els indrets amb art rupestre van passar a tenir la consideració de Bé d'Interès Cultural, i a Catalunya Bé Cultural d'Interès Nacional (BCIN) per la Llei 9/1993, del patrimoni cultural català. Aquesta protecció genèrica fa que, des del moment de la seva descoberta, les manifestacions d'art rupestre gaudeixin del nivell de protecció legal més alt. Els llocs amb art rupestre no es poden dissociar del paisatge i l'entorn on s'ubiquen, per la qual cosa s'ha procedit a iniciar els processos de declaració dels entorns de protecció dels conjunts, d'acord amb les demandes de la UNESCO per als conjunts inclosos a la llista de Patrimoni Mundial. L'any 2019 s'ha declarat l'entorn de protecció dels conjunts del municipi de Tivissa i l'Abric de Cabra Feixet al Perelló.

Pel que fa als gravats, fins al moment només s'han considerat BCIN alguns elements i no s'ha dut a terme una campanya de documentació exhaustiva com s'ha fet amb les pintures, tot i que ja s'ha començat a dissenyar un pla de documentació de gravats. És una problemàtica més extensa que la de les pintures, atès que la majoria de pintures rupestres són d'època prehistòrica, mentre que de gravats n'hi ha de totes les èpoques i tipus.

Les pintures rupestres són un element extremament fràgil exposades a factors atmosfèrics, geològics i, també, antròpics que poden posar-les en perill (Fig.2). Per protegir-les, sobretot, dels perills vandàlics, una de les formes que s'han trobat i s'han manifestat més efectives és el tancament dels conjunts que poden ser més accessibles. Les pintures situades en llocs de molt difícil accés, generalment no necessiten aquesta protecció física. El tancament d'un conjunt, però, sempre ha d'anar acompanyat de mesures encaminades a la difusió: la instal·lació de panells informatius i, en els casos en què el tancament impedeix la visió des de fora de la tanca, l'organització de visites guiades (Fig.3, 4, 5).

2



3

Fig. 1. Pintures de la Vall I, Capçanes (Priorat)

Fig. 2. Abric del Cocó de la Gralla, Mas de Barberans (Montsià)

Fig. 3. Tancament Abric 1 d'Ermes, Ulldecona (Montsià)

La conservació

Per poder gestionar adequadament la conservació de l'art rupestre cal conèixer els fenòmens que alteren i afecten l'estabilitat i la conservació dels abrics amb pintures, del seu suport i de les mateixes pintures, per la qual cosa s'han encarregat diferents estudis encaminats a obtenir dades que permetran fer actuacions de conservació. Hi ha diversos factors que poden alterar el suport o les pintures: la disgregació de la roca, els fongs i els líquens, la humitat o les alteracions dels pigments i com millor es poden conèixer, millor es poden planificar les actuacions de prevenció o recuperació.

També és important tenir en compte la prevenció i el monitoratge. Als abrics d'Ulldecona, en el marc del conveni VULL, s'estan duent a terme actuacions de monitorització i documentació d'abrics encaminades a la protecció i la conservació de les pintures. Un seguiment continuat al llarg del temps amb bones documentacions i comparatives de l'estat de les pintures és una eina molt útil per assolir una conservació adequada i estudiar els fenòmens que les podrien alterar.

En el marc de la conservació també s'han executat actuacions de consolidació de suports, de recuperació de les pintures i de reintegració d'algun element que havia estat mutilat per actes vandàlics, els quals, malauradament, són un altre dels factors de risc de les pintures. Les actuacions de recuperació de pintures i la consolidació, per garantir-ne la protecció, es duen a terme en els indrets on s'ha fet un tancament previ.

La difusió

Com a punta de llança de la difusió de les pintures rupestres s'han posat en marxa tres centres d'interpretació territorial, en els quals, a més d'explicar els conjunts als quals estan associats, es pretén donar una visió més àmplia del territori i la significació de les pintures, especialment en el marc de la seva inclusió a la llista de Patrimoni Mundial com a «Art rupestre de l'arc mediterrani de la península Ibèrica». N'hi ha tres: el Centre d'Interpretació de la Roca dels Moros del Cogul (Fig.6), el Centre d'Interpretació d'Art Rupestre dels Abrics d'Ermites a Ulldecona i el Centre d'Interpretació d'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades a Montblanc.

4



Fig. 4. Nou tancament de Cabra Feixet, el Perelló (Baix Ebre)

Fig. 5. Tancament del Cocó de la Gralla, Mas de Barberans (Montsià)

5

Al voltant dels centres hi ha tota una sèrie de conjunts que destaquen per la qualitat i la comprensió de les pintures, les seves característiques i un fàcil accés, en els quals el Servei d'Arqueologia i Paleontologia ha executat projectes d'adequació per a la visita pública. Els conjunts disposen d'un tancament perimetral de protecció i panells informatius sobre les pintures i l'indret, a més d'una gestió de les visites guiades.

A més dels conjunts lligats al centres (Roca dels Moros del Cogul, Abrics d'Ermites a Uldecona i Portell de les Lletres, Mas del Llorc i Mas del Ramon d'en Bessó a Montblanc), en aquests moments a Catalunya hi ha uns altres 18 conjunts de pintures oberts a la visita: Roc del Rumbau (Peramola, Alt Urgell), Cova dels Vilasos (Os de Balaguer, Noguera), La Vall de la Coma i La Balma dels Punts (l'Albi, Garrigues), Cova del Ramat, Cova del Pi i Cova del Cingle (Tivissa, Ribera d'Ebre) (Fig.7, 8), Cabra Feixet (el Perelló, Baix Ebre), Parellada I, Parellada II, Parellada III, Parellada IV, La Vall I, La Vall II i La Vall III (Capçanes, Priorat), Cocó de la Gralla (Mas de Barberans, Montsià), Cova del Tabac (Camarasa, Noguera) i Les Brucardes (Sant Fruitós de Bages, Bages).

La tasca de difusió, tant per al públic en general com per als professionals, es complementa amb la publicació dels volums del Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya i les publicacions monogràfiques, així com amb la realització d'exposicions per posar a l'abast del públic el ric patrimoni rupestre de Catalunya i congressos destinats als especialistes.

6



7



8

Fig. 6. Centre d'Interpretació de la Roca dels Moros, el Cogul (Garrigues)

Fig. 7. Restitució de la figura de l'arquer de la Cova del Cingle, Tivissa (Ribera d'Ebre)

Fig. 8. Panell explicatiu dels abrics del Barranc de la Vilella, Tivissa (Ribera d'Ebre)

BIBLIOGRAFIA

CASTELLS, J., HERNÁNDEZ, G. 1991. Pintures rupestres de Catalunya: un patrimoni desconegut i amenaçat: el projecte Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya, *Tribuna d'Arqueologia 1989-1990*. Barcelona, 31-40.

CASTELLS, J., HERNÁNDEZ, G. 2000. Conservació i protecció dels conjunts amb pintures rupestres a l'aire lliure, *COTA ZERO*, núm. 16. Vic, 120-132.

CASTELLS, J., HERNÁNDEZ, G. 2009. La gestión de los conjuntos con pinturas rupestres en Catalunya: estado de la cuestión (2008), *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica: 10 años en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO: Actas IV Congreso: (Valencia, 3, 4 y 5 de diciembre de 2008)*. València, 197-204.

HERNÁNDEZ, G. 1999. Conservació preventiva i protecció dels conjunts amb pintures rupestres a l'aire lliure: La problemàtica dels tancaments, *Revista d'Arqueologia de Ponent* 9. Lleida, 29-40.

HERNÁNDEZ, G., HERNÁNDEZ, M. S. 2013. Art rupestre a l'arc mediterrani de la península Ibèrica. Del Cogul a Kyoto, *Catalan Historical Review* 6. Barcelona, 129-146.



Les dones en l'art prehistòric. D'autories i presències.

Margarita Sánchez Romero
Universitat de Granada

Com en gairebé tots els àmbits de la creació i de la producció humana al llarg de la història, en el denominat art rupestre, les dones i altres grups d'edat han estat poc visibilitzats. Potser el fet que durant molt de temps s'hagi vinculat aquest fenomen a activitats molt concretes com la caça o el desenvolupament de pràctiques rituals específiques ha contribuït a ignorar la diversitat d'interpretacions possibles per a una producció que es fa durant milers d'anys, per grups humans diferents i en resposta a necessitats econòmiques, ideològiques i socials diferents. Intentar trobar una sola raó o una sola autoria en l'art rupestre seria com dir que qualsevol creació artística des de, per exemple, el segle XV té les mateixes motivacions i causes.

Sens cap dubte, les representacions rupestres suposen, sobretot, un exercici de comunicació, una comunicació essencial que s'estableix a diverses escales, entre els grups humans i el món sobrenatural, però també entre els mateixos membres de les comunitats que les van generar. Suposa una manera d'entendre i d'explicar el món, de plasmar materialment desitjos i pors, de transmetre simbòlicament la identitat, d'apropiar-se del paisatge fent que els llocs siguin socialment significatius, i també d'expressar el coneixement que aquests grups tenen sobre el món.

Entendre les representacions rupestres des d'aquesta complexitat ens porta a preguntar-nos si l'assumpció prèvia —no fonamentada científicament— del fet que eren els adults masculins els únics que participaven en la seva creació, es pot mantenir en l'actualitat; sobretot tenint en compte que en qualsevol comunitat, la identitat i les relacions de gènere són estructurals, no només quan parlem de parentiu, d'organització social o de producció, sinó també en l'àmbit del simbolisme. Una mitologia compartida pel grup que es tradueix en experiències i metàfores que s'expressen visualment (Fig.1).

En realitat, des de fa uns quants anys, tant les perspectives interpretatives obertes per l'arqueologia de les dones i de gènere, com l'aplicació de noves tècniques analítiques estan començant a revelar la participació de les dones en l'elaboració de les representacions rupestres. Sens cap dubte, reconèixer el sexe (i l'edat) de les persones que fan i/o protagonitzen aquestes representacions ens pot parlar del paper que dones i homes (de totes les edats) van tenir en la configuració del sistema simbòlic de les poblacions prehistòriques.

Sobre la presència de les dones

És ben cert que la presència de les dones a les representacions rupestres ha estat reconeguda pràcticament des dels inicis de la investigació; tanmateix, fins als estudis de les tesis doctorals de Trinidad Escoriza Mateu i María Lillo Bernabeu, la seva aparició havia estat considerada gairebé anecdòtica. Aquestes investigacions sobre l'art rupestre llevantí van suposar un pas fonamental en la consideració de l'art prehistòric com una eina potent per a l'estudi de les dones en el passat, les seves experiències, treballs i coneixements.

1



La investigació sobre l'aparició de les dones amb l'art rupestre ha tingut, sobretot, dos àmbits d'anàlisi. En primer lloc, la caracterització del sexe de les figures, és a dir, la identificació dels atributs dels cossos que es poden suposar que signifiquen individus masculins, femenins o intersexuals, com per exemple l'aparició de penis, testicles, vagines, pits i greix corporal. En realitat, en la majoria de les manifestacions d'art rupestre, la major part de les imatges que es reconeixen com a éssers humans no tenen atributs sexuals distintius o són ambigus; una carència o una ambigüitat buscades conscientment per les comunitats i que els són molt útils en el terreny simbòlic.

D'altra banda, reconèixer el gènere, és a dir, la interpretació social i cultural que cada societat fa d'aquestes diferències biològiques, és més complex i requereix una combinació de mètodes que treballin tant amb les mateixes representacions rupestres, com amb altres elements de cultura material que apareixen en contextos diferents, com poden ser els aixovars funeraris. A més, també resulta d'enorme utilitat la investigació etnogràfica. La incorporació d'aquesta informació conjunta pot fer que s'articulin patrons d'associació amb altres atributs com ara l'estil dels cabells i de la roba, les eines i armes, els colors o les actituds, per inferir diferents categories de gènere, no només femení i masculí, sinó també tercers gèneres (Fig. 2).

Un altre dels temes tractats a l'hora d'analitzar la presència de les dones en l'art rupestre és el dels treballs i activitats als quals apareixen associades. Des de l'estassada i la neteja dels camps fins a la recol·lecció i sembra (Abrigo del Ciervo, Dos Aguas, i pasturatge (Los Grajos, Cieza), el transport d'objectes (Abric de la Pareja, Dos Aguas) i fins i tot, en algunes ocasions, la participació en partides de caça (Cova del Polvorín, la Pobla de Benifassà). Però, a més, hem d'afegir aquells treballs relacionats més directament amb les activitats de manteniment, especialment les referides a la reproducció i a l'atenció dels infants, amb escenes d'embaràs (Els Chaparros, Terol), parts (Abric de Centelles, Albocàsser), d'alimentació de les criatures (Racó del Sorellets, Castell de Castells) i socialització (Abric de Lucio o Gavidia, Bicorp). Finalment, les dones apareixen en escenes rituals i de transmissió de coneixement, entre elles o amb altres individus, com per exemple les danses o les escenes grupals molt freqüents en l'art rupestre (La Roca dels Moros, el Cogul, Lleida). El poc reconeixement que han tingut els treballs relacionats amb el manteniment dels grups humans en l'explicació històrica ha fet que l'aparició d'aquesta



Fig. 1. Dona acompanyada d'un nen realitzant una pintura rupestre paleolítica; imatge extreta d'una animació de l'exposició: Art primer. Artistes de la prehistòria. (Font: J. Orobitg, C.Ruiz, A.Verdú, L.Zambotti.)

Fig. 2. Dona i home en una escena de cacera de finals del paleolític i/o inicis del neolític; imatge extreta d'una animació de l'exposició: Art primer. Artistes de la prehistòria. (Font: J. Orobitg, C.Ruiz, A.Verdú, L.Zambotti.)

mena d'activitats en l'art rupestre hagi estat infravalorada en considerar-les feines no rellevants quant a tecnologia, innovació o canvi social.

Sobre l'autoria

Si, tal com hem assenyalat, la presència de les dones ha estat reconeguda, tot i que no explicada, des de fa dècades, no ha passat el mateix amb la possible autoria de les dones. Aquesta és, sens dubte, una qüestió que té a veure amb idees preconcebudes i imaginàries actualistes. José Antonio Lasheras, que va ser director del Museu d'Altamira, sostenia que malgrat que no hi ha articles científics que neguin que les dones fossin autores de l'art rupestre paleolític, ni tampoc que atribueixin l'art exclusivament als homes, el fet que existeixin tan poques representacions actuals en les quals l'autor de l'art paleolític sigui una dona, respon a una actitud esbiaixada, discriminatòria i a científica respecte a les dones, com si fos una veritat evident i inqüestionable que l'art paleolític fos «cosa d'homes».

En realitat, en els últims anys el perfeccionament i l'ús de noves metodologies d'anàlisi ens està permetent apropar-nos a identificar el sexe de les persones que van realitzar aquestes manifestacions artístiques. Són dues les tècniques utilitzades per a aquesta investigació. La primera té a veure amb l'estudi de les empremtes palmars. Les empremtes de mans, tant en negatiu, és a dir, col·locant la mà a la paret i projectant amb la boca pigments perquè la silueta quedi marcada, com en positiu, mullant la mà en el pigment i recolzant-la a la paret, apareixen amb freqüència en plafons al llarg del planeta. A la península Ibèrica en trobem, entre altres, en llocs com la Cueva del Castillo, la Garma, Altamira, Maltravieso o la Cueva del Trucho; en aquesta última, són freqüents les mans infantils, i són destacables per la seva mida les d'un nadó de pocs mesos al fons de la cova. L'estudi d'aquestes empremtes es basa en tècniques que inclouen el processament d'imatges i el reconeixement automàtic. Per aconseguir-ho es genera una imatge segmentada del palmell de la mà i del seu contorn, s'identifiquen punts d'interès com les puntes dels dits i les valls entre cadascun, i es prenen en consideració aspectes com la longitud i l'amplada dels dits. Finalment, a través de l'anàlisi de vectors s'identifica el sexe de la persona propietària de l'empremta. Els estudis duts a terme en diverses coves paleolítiques franceses han portat a determinar que més de la meitat de les mans impreses eren de dones.



Fig.3. Dona pintant la cèlebre escena de la Cova dels Cavalls al barranc de la Valltorta; imatge extreta d'una animació de l'exposició: Art primer. Artists de la prehistòria. (Font: J. Orobitg, C.Ruiz, A.Verdú, L.Zambotti.)

Per la seva banda, la paleodactiloscòpia és l'estudi de les empremtes dactilars trobades en el context arqueològic, com ara les impressions digitals que es produeixen a l'hora de dibuixar a les parets de coves prehistòriques amb els dits. En general, les empremtes dactilars antigues tendeixen a ser parcials i és difícil reconèixer una regió en particular, però en algunes ocasions aquests petits vestigis ens permeten avaluar el sexe i l'edat a través de l'anàlisi de la mida dels solcs interpapil·lars (per saber-ne l'edat) i de l'amplada de les crestes papil·lars (per saber-ne el sexe). Els resultats dels estudis realitzats tant en ceràmica, per comprendre els processos d'aprenentatge, com en figures com les del jaciment de Dolní Věstonice (en què va aparèixer una empremta dactilar pertanyent a una dona o individu subadult) mostren que aquesta és una línia d'investigació potencialment productiva en la qual valdrà la pena el treball necessari per perfeccionar mètodes.

Aquestes noves aproximacions científiques, juntament amb l'estudi de les representacions antropomòrfiques, en les quals apareixen individus manifestament masculins, altres indiscutiblement femenins i d'altres sense atribució sexual intencional clara ens parla de la participació, no només des de l'autoria, sinó també des dels representats, de tots els membres de la comunitat, i de la socialització i la transmissió simbòlica de la identitat que suposen les representacions rupestres. Aquest ús pedagògic i identitari de la creació simbòlica també el podem contrastar des de l'etnoarqueologia, com passa, per exemple, amb les manifestacions rupestres lligades al *chinamwali*, el ritu de pas de les nenes *chewa* a Zàmbia i Malawi. Unes representacions realitzades i utilitzades per dones com a suport visual juntament amb cançons, balls i música per transmetre coneixements i normes a les nenes en el seu pas a l'edat adulta (Fig. 3).

En definitiva, una diversitat de motius i representacions que ens parlen d'una imatgeria que representa una enorme diversitat d'activitats que tenen a veure tant amb la quotidianitat de les poblacions com amb la materialització dels elements simbòlics, i que no permeten una lectura unívoca i universal de totes aquestes creacions. En la majoria dels casos, l'activitat que representa l'art rupestre prehistòric suposaria la transmissió oral pedagògica d'uns modes de vida com a mitjans per garantir la continuïtat i la supervivència del grup a través d'una iconografia de fort contingut simbòlic i identitari. Tot això ens obre noves possibilitats per a la interpretació tant d'aquests llocs com de la creació del relat mític per part de tota la comunitat que suposa el discurs de cada una d'aquestes representacions.

BIBLIOGRAFIA

ESCORIZA, T. 2002. La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre valenciano del arco mediterráneo de la península ibérica, *BAR International Series*, 1082.

HAYS-GILPIN, K. 2012. Gender and prehistoric rock art. in Bolger, D (ed). *A Companion. A companion to gender prehistory*. Nova Jersey: John Wiley & Sons Inc, 121-141.

LILLO BERNABEU, M. 2014. *La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la península ibérica*, Tesis doctoral. Universitat d'Alacant.

SNOW, D. R. 2006. Sexual dimorphism in Upper Palaeolithic hand stencils, *Antiquity*, Cambridge, 80, 308: 390-404.

ZUBIETA, L. F. 2016. Learning through practise: Cheŵa women's roles and the use of rock art in passing on cultural knowledge, *Journal of Anthropological Archaeology*, 43: 13-28.



Interpretant el primer art. Artistes, investigadors i exploradors a l'arxiu del Museu d'Arqueologia de Catalunya

Àngels Casanovas i Romeu

Conservadora
Museu d'Arqueologia de Catalunya

Introducció. Els orígens

El descobriment de les pintures d'Altamira l'any 1879 va representar la troballa artística i arqueològica més controvertida del seu temps. Ningú no es podia creure que els primers humans fossin capaços de tenir el pensament abstracte i la perícia suficient per plasmar figures d'una bellesa tan incomparable. De fet, no va ser fins al descobriment de manifestacions similars a França, l'any 1901, i, més tard, a la mateixa cornisa cantàbrica —Covalanas, El Castillo...— que aquest art primigeni va ser reconegut i va entrar de ple en el discurs científic. Altamira va merèixer una primera publicació, magníficament editada i patrocinada pel príncep Albert de Mònaco l'any 1906. Havien passat 27 anys i va haver de ser un príncep il·lustrat qui decidís pagar aquest estudi i la publicació de la mà dels pares de la prehistòria, francesos tots dos, el pare Henri Breuil i Émile Cartailhac (Fig.1). El príncep monegasc es va erigir com a mecenes, no només d'aquest projecte, sinó de moltes altres recerques que, encoratjades pels descobriments, s'havien de dur a terme al nord de la península Ibèrica. Només havien passat sis anys i un nou llibre, *Les cavernes de la Région Cantabrique*, sortia a la llum: Henri Breuil en tornava a ser l'autor, acompanyat, aquesta vegada, d'Hermilio Alcalde del Río.

Gairebé coincidint amb aquest moment d'efervescència, un artista pintor, arqueòleg autodidacta, Juan Cabré, natural de Calaceit (Terol) (Fig. 2 i 3) descobria el 1903 el primer conjunt de

Fig. 1. Altamira (Santillana del Mar, Santander). Bisó policromat sobre un cavall en vermell i tallat per gravats. Dibuix de Henri Breuil. Cromolitografia. Publicat a la segona edició, ja en castellà, on millora els dibuixos de l'edició de 1906. Breuil, H.; Obermaier, H. *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid: 1935, Làmina IX. (MAC. Biblioteca)



Fig. 2. Barranc dels Gascons, Cretes (Terol). Fotografia panoràmica. S'aprecia l'extracció intencionada d'una de les figures, que deixa un to més blanc sobre la paret rocallosa. Cabré vengué els fragments que ell mateix havia extret a la Junta de Museus de Barcelona l'any 1918. La fotografia fou publicada per Pere Bosch Gimpera al *Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia Etnologia i Prehistòria*, l'any 1924. (MAC. Arxiu Històric i Fotogràfic)

pintura llewantina al barranc de Calapatà, a Cretes (Terol), batejat, com no podia ser d'altra manera, com a la Roca dels Moros. A aquest descobriment en seguí un altre, poc després, l'any 1908, una altra Roca dels Moros, al Cogul (les Garrigues). El sorprenent dinamisme de les pintures d'aquest nou art i l'aparició de la figura humana explícitament representada desconcertà els investigadors. Cabré havia estat el primer a descobrir el nou art, però va ser el geògraf Ceferí Rocafort Sansó qui, amb el Cogul, el va fer entrar a la literatura i qui el va divulgar a través de publicacions i conferències. Rocafort, juntament amb Ramon Huguet, havia descobert el conjunt i el va donar a conèixer l'any 1908 al *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Fig. 4) i al diari *La Veu de Catalunya*, una de les capçaleres més llegides de la premsa catalana de l'època. L'any 1909, el mateix Rocafort esmentava de nou el Cogul a l'excelsa obra dirigida per Francesc Carreras Candi, *Geografia General de Catalunya*, al volum dedicat a la Província de Lleida. Només havien passat dos anys des de la publicació del conjunt d'Altamira en llengua francesa, i en català es donava a conèixer una altra cara de l'art prehistòric. El salt a l'escena internacional el va fer el mateix Henri Breuil, acompanyat de Juan Cabré, que va publicar el jaciment a la revista francesa l'*Anthropologie* el 1909; Breuil ja n'havia donat una versió l'any anterior al *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*.

Aquestes primeres edicions, més luxoses o més modestes, s'encaraven totes al gran paradigma: com podien traslladar totes aquelles figures al paper amb la finalitat que tothom pogués copsar sense veure *in situ* les meravelles d'aquells pintors primigenis? Aquesta paradoxa ja s'havia plantejat molt abans, quan es volia imprimir sobre paper les grans obres mestres de la pintura universal. Així, artistes i gravadors, al segle XVIII, però especialment al segle XIX, amb minuciosos treballs de plomins aconseguien reproduir fidelment les grans obres que només es podien admirar a palaus i museus. Al començament del segle XX, la utilització d'aquesta tècnica, vigent durant dècades, serví per reproduir també aquelles primeres obres d'art, encara que dibuixant siluetes. Ara bé, se seguïen trobant amb el mateix problema: i el color?

Al segle XIX s'havien començat a imprimir les primeres làmines en color amb la tècnica anomenada de cromolitografia, amb pedra o, més tard, amb planxes metàl·liques, però era una tècnica cara i, el que és més, prèviament s'havien de reproduir copiades sobre un paper i en colors. Amb la fotografia no s'hi podia

Fig. 3. Barranc dels Gascons, Cretes (Terol). Dibuix d'Antonio Bregante d'un dels cérvols de la Roca dels Moros. Guaix sobre paper. 1968 (MAC, Arxiu Històric i Fotogràfic. Fons d'Art Rupestre)



Fig. 4. Roca dels Moros, Cogul (les Garrigues). Primer calc editat en color de l'art rupestre llewantí, Juli Soler i Ceferí Rocafort. Cromolitografia publicada al *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, l'any 1908.

comptar, per a aquesta finalitat. Si bé és veritat que la fotografia era una tècnica completament evolucionada, encara era incapaç de reproduir el color sobre paper imprès, malgrat l'existència de plaques autocromàtiques que també es feren servir per documentar pintures rupestres. La prova és la interessantíssima sèrie sobre les pintures esquemàtiques de la península Ibèrica realitzada, entre el 1908 i el 1918, per l'Institut de Paleontologia Humana de París fundat pel príncep Albert de Mònaco. A les limitacions tècniques s'afegia el fet que moltes de les pintures rupestres, tant llevatines com paleolítiques, tenien un important component de color vermell i negre, que, un cop impressionat fotogràficament en blanc i negre, es perdia d'una manera exasperant, confós amb les múltiples textures de la roca que servia de suport, especialment greu amb les figures de petites dimensions. Amb tot, aquelles primeres edicions van ser, sense cap mena de dubte, una empresa conjunta entre investigadors, prehistoriadors, artistes, dibuixants, il·lustradors, gravadors, fotògrafs, linotipistes i impressors.

Com no podia ser d'altra manera, Breuil va ser el primer que va traslladar les pintures al dibuix sobre paper. Ho va intentar per primera vegada a Altamira, l'any 1902, on havia arribat carregat de paper i aquarel·les sense comptar que, amb la humitat existent a la cova, que gairebé assolía el grau de saturació, resultava impossible que l'aquarel·la s'assequés. Per sort, també duia alguns llapis pastel, però no havia pensat en el negre, que es va haver de fabricar *in situ* amb carbó vegetal.

No obstant això, aquesta voluntat de reproduir el color resultà possible només en edicions molt luxoses i encara només en unes quantes làmines. S'imposà la reducció de costos emprant el sistema d'impressió de gravat al buit i, a la segona meitat del segle xx, s'emprà amb profusió el dibuix a la ploma de les imatges que combinava la tècnica del puntejat amb les superfícies homogènies plenes de tinta: d'aquesta manera es permetia reproduir les taques de pintura sobre la roca i la intensitat de pigment que es conservava. No hi havia color, però les reproduccions eren molt fidels (Fig. 5). S'empraren les projeccions amb diapositives de les fotografies sobre els calcs realitzats en paper de cel·lofana, substituït del primigeni paper de ceba, que permetien conservar la proporció de les figures i la seva distribució sobre la paret rocallosa. Aquesta tècnica encara és vàlida avui dia, tot i la laboriositat i la perícia que necessita el dibuixant per ser fidel a l'original. Els resultats són molt bons i en ocasions permeten apreciar detalls que fins i tot poden escapar



a la inspecció ocular. Les noves tecnologies poden ser una autèntica revolució, però segueixen sent cares.

L'Institut d'Estudis Catalans. Exploracions a la Valltorta i a Tírig

A partir del 1912 es creà a Madrid, a instàncies d'Eduardo Hernández-Pacheco la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (CIPP) la funció principal de la qual seria l'estudi i còpia de les diferents manifestacions d'art rupestre de tota la península Ibèrica amb seu al Museo de Ciencias Naturales de Madrid. A l'organisme s'incorporarien Juan Cabré Aguiló i Francisco Benítez Mellado. A Catalunya, l'Institut d'Estudis Catalans també s'havia interessat en aquest primer art i, de fet, el Cogul va tenir el seu espai al primer volum de l'*Anuari*. Tanmateix, hauriem d'esperar a la creació, entre el 1914 i el 1915, del Servei d'Investigacions Arqueològiques en el si de l'Institut, que dirigiria Pere Bosch i Gimpera, perquè l'estudi de l'art prengué volada.

La Comisión i l'Institut aviat entraren en competència arran del descobriment de les pintures al barranc de la Valltorta, l'any 1917. (Fig. 6) Era la segona vegada que es descobria un conjunt espectacular i en un territori que, tot i que no era geogràficament Catalunya, sí que era de parla catalana. Territoris sobre els quals el Servei d'Investigacions Arqueològiques, amb una visió molt àmplia del que era la cultura catalana, s'havia proposat treballar. D'aquesta manera, el mes de març del 1917 confluïren al mateix lloc dos equips d'investigadors: un de Madrid i l'altre de Barcelona. El de Madrid, alertat pel veí d'Albocàsser Francisco Polo, que avisà el professor de l'Institut General Tècnic, Antimo Boscá. Mentre que, a Barcelona, la veu d'alerta l'havia donat l'inspector d'ensenyament de Castelló Joan Josep Senent. Cabré, el tercer personatge en discòrdia que actuà a la Valltorta, probablement ho va saber pel mateix descobridor i antic company d'estudis, Alberto Roda, que havia fet els primers croquis del que havia vist a l'anomenada Cova dels Cavalls. Cal comentar que el primer equip de Madrid estava format per Hugo Obermaier, com a representant de la CIPP; Antimo Boscá, de la Real Sociedad Española de Historia Natural; Emilio Aliaga, de la Comissió Provincial de Monuments de Castelló, i Luis del Arco, corresponent a la Real Academia de la Historia. Per la seva banda, l'Institut d'Estudis Catalans hi envià Pere Bosch i Gimpera acompanyat de Josep Colominas. Tots hi coincidiren el 22 de març de 1917 i visitaren conjuntament la Cova dels Cavalls i la Cova del Civil. Bosch i Colominas aprofitaren per visitar dues col·leccions a Castelló, la de la vídua d'Alloza i la col·lecció Peris, a més d'una estació ibèrica.

La col·laboració que d'antuvi acordaren establir tots dos equips aviat es demostrà impossible. La visita de l'Institut es perllongà entre el 22 i el 28 de març, però l'autèntica campanya de calcs es dugué a terme entre els mesos d'abril i maig del 1917. A la campanya intervingueren diverses persones. Com a responsables de les excavacions que es dugueren a terme a diversos abrics trobem: Agustí Duran i Sanpere, Maties Pallarès i Josep Colominas. Aquests tres també foren els encarregats de fer els calcs. El director de Servei Cartogràfic de la Mancomunitat de Catalunya, Josep Ribera, s'encarregà d'elaborar un magnífic plànol topogràfic del barranc, que abraçava des del mont Gordo fins a la lloma del Mas de l'Abat. Al plànol s'assenyalaren els abrics amb pintures i els jaciments amb material arqueològic. (Fig. 7). Finalment, els dibuixos foren responsabilitat del pintor il·lustrador Joan Vila i Pujol, anomenat *Joan d'Ivori*, format a l'Acadèmia Borrell i al Cercle Artístic de Sant Lluç, amb Josep

6

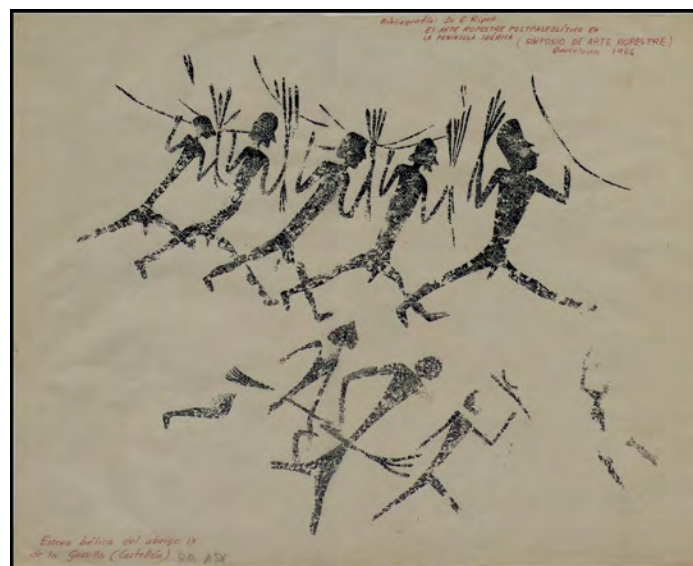
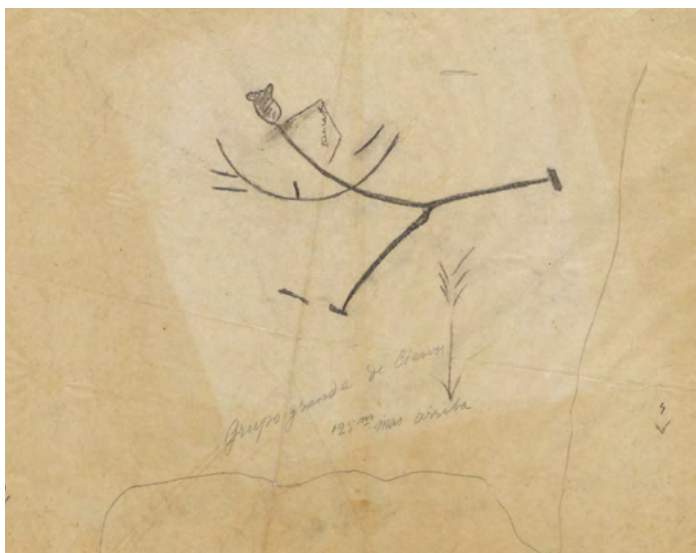


Fig. 5. La Valltorta (Castelló). Mas d'en Josep. Vista general. 1917. Autor desconegut. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic)

Fig. 6. Plànol del barranc de la Valltorta amb els termes de Tírig, Albocàsser i coves de Vinromà. Al plànol hi figuren marcats en vermell els jaciments i els abrics amb pintures. (Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya)

Fig. 7. La Gassulla (Castelló). Abris IX. Antonio Bregante. Tinta xinesa sobre paper vegetal. 1966. Publicat per Eduard Ripoll. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic. Fons Art Rupestre)

7



Triadó, habitual col·laborador de revistes com d'*Ací i d'Allà* i el *Violet*, a banda de tenir nombrosos llibres publicats amb les seves il·lustracions. Francesc Martorell, secretari de la Secció Històrico-Arqueològica feia de coordinador. El resultat de les exploracions que es presentaren formalment a la Secció el 4 de juny de 1917 es publicà al volum vi de l'*Anuari* de l'IEC el 1920, de la mà d'Agustí Duran i Sanpere i de Maties Pallarès. Cal fer notar que la publicació no es correspon ni amb l'esforç realitzat, tant humanament com econòmicament, ni amb el material que es conserva a l'Arxiu del MAC. En total, es conserven 240 dibuixos dels abrics, que podem agrupar per termes municipals de Tírig —Cova del Civil, Cova dels Tolls Alts, Cova dels Cavalls—, Albocàsser —Cingle de l'Ermite—, les Coves de Vinromà —Coves de la Saltadora, Cova de l'Escoda, Cova dels Melons, Cingle del Mas d'en Josep. Ens consta, per la correspondència, que s'hi esmerçaren molts recursos. Molts dels dibuixos realitzats a l'aquarel·la són figures individualitzades i d'altres representen conjunts. Josep Colominas escrivia a Francesc Martorell el 14 de maig de 1917: «(...) Aquest matí amb en Vila hem anat a la Saltadora a comprovar pintures. L'home pren nota dels colors s'els pinta a n'el mas perquè diu que es completament impossible fer-ho bé sobre el terreno, alguns estaban bastants ajustats mes n'hi havia d'altres que'ls hi he fet repetir, ames fa l'efecte que'l traspas dels calcs al paper de pintar esta fet molt per alt, doncs he trobat a faltar molts detalls que'm sembla que a n'els calcs no se'ls debian descuidar n'he pres nota i aquest vespre ho comprovaré amb els originals, si no és així s'hauria de fer un nou repàs detingut perquè son un puro nada de mal dibuixats i manca de detalls. (...)». (Fig. 8, 9 i 10) Dos dies després el tornava a escriure: «(...) De lo que vos deia dels calcs verdaderament estan més bé que les còpies, però s'han de repassar molt bé perquè encara hi mancan moltes coses i detalls forsa importants. De poc que nos cobrim de la mas pura prop del grupo de la Saltadora de cervos negres, hi he descubert un grupo de figures qu'havia passat per alt i també es facil li hagi passat a n'en Cabré, que tal volta es el mes interessant de totes les coves, està compost de tres o quatre dobes del tamany i execució de la Cova del Civil, pero no cassen sembla que fan com una dansa, i no portan cap arc ni res a les mans, al damunt hi ha unes ratlles fantàstiques qu'encara nio he pogut posar en clar (...)» (Fig. 11).

Com ja s'ha escrit en altres ocasions, la Cova del Civil s'hagué d'adquirir, ja que el propietari, ens explica Agustí Duran i Sanpere al llibre de les seves vivències *Tornar-hi a pensar*, els pretenia cobrar entrada cada vegada que hi volguessin anar a treballar. Duran va

ser l'encarregat de dur a terme l'operació, tal com escriu Colominas a la seva darrera carta: «(...) Avui ha vingut el Civil per si es feia la paret de la cova i arreglar l'escriptura definitiva, jo, li he dit que la setmana que ve vindria en Duran i ja s'arreglarien amb ell (...)».

Com hem comentat, la publicació no reflecteix l'ingent treball dut a terme a la Valltorta, atès que dels dibuixos fets només se'n publicaren 11 (quatre de la cova de la Saltadora, un de la Cova dels Cavalls, un del Cingle de l'Ermite, un del conjunt d'arquers de la Cova del Civil, un del Mas d'en Josep, la composició general de la Cova dels Lladoners i les principals composicions de la Cova de la Saltadora). Podem explicar-ho per dos motius. El primer i més important és que el material que proporcionaven les excavacions no s'avenia gens en absolut amb la cronologia que les principals autoritats en el tema donaven per bona. Per Breuil, Wernet, Obermaier i Cabré l'art de la Valltorta no era més que la versió al lllevant de l'art paleolític de les coves francocantàbriques. Amb tot, l'Institut publicà els seus resultats i ho deixà caure a les consideracions finals. El temps els donaria la raó. La segona causa de la minsa publicació la trobaríem en el fet que les troballes ja havien estat donades a conèixer. En primer lloc, pel mateix Cabré, que va caure com un *outsider* a la Valltorta dibuixant amb una celeritat extraordinària i donant-ho a conèixer aquell mateix any al Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, que tingué lloc a Sevilla. De la capacitat de treball de Cabré en donen fe els seus dibuixos de la Valltorta que s'exhibeixen al Museu Juan Cabré de Calaceit. En segon lloc, Obermaier i Wernert el 1919 publicaren amb tota mena de detall i en extensió els resultats de les seves exploracions amb els dibuixos de Francisco Benítez Mellado. Benítez havia entrat el 1915 com a ajudant artístic CIPP, s'havia format a Sevilla i a Madrid amb el pintor Sorolla, però abandonà totalment la seva faceta com a artista per dedicar-se de ple a la Comissió.

Cas a banda va ser el descobriment, uns anys més tard, el 1921, dels conjunts de pintures rupestres de Tivissa. Bosch té coneixement del descobriment pel professor de l'Escola Normal de València, el Sr. Jaume Poch, a través de Lluís Brull i Cedó i d'Antoni Ros d'unes noves pintures a la Cova del Pi, al barranc de la Font Vilella. L'excursió amb Josep Colominas i Josep de C. Serra Ràfols, acompanyats per Brull, el novembre de 1921, en confirmà l'autenticitat, tot i tractar-se de pintures esquemàtiques. Novament, la Comissió també havia estat alertada i procedí al seu estudi amb Eduardo Hernández Pacheco i Francisco Benítez Mellado, que publicaren els descobriments el mateix



Fig. 8. Valltorta. Coves de la Saltadora. Arquer. Joan Vila. Aquarel·la sobre cartolina. 1917. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic. Fons Art Rupestre)

Fig. 9. Valltorta. Cova dels Cavalls. Arquer. Calc de Josep Colominas, llapis sobre paper de ceba. 1917. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic. Fons Art Rupestre)

Fig.10. Valltorta. Cova dels Cavalls. Arquer. Joan Vila. Aquarel·la sobre cartolina. 1917 (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic. Fons Art Rupestre)

Fig.11. Valltorta. Cova dels Cavalls. Escena de cacera. Joan Vila. Aquarel·la sobre cartolina. 1917 (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic. Fons Art Rupestre)

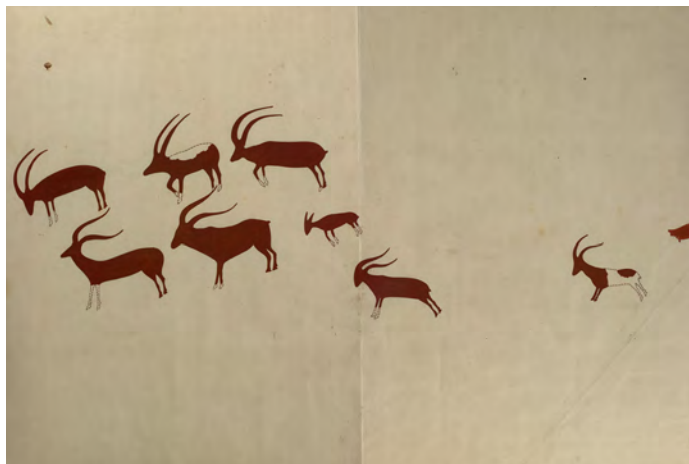
1921. A aquest conjunt en seguiren d'altres al mateix barranc, com el de la Cova del Ramat (Fig.12 i 13) i la Cova del Cingle. Mesos després, al setembre, animats per les descobertes, Josep Colominas, Pere Bosch i Gimpera i Lluís Brull començaren una campanya d'exploració pels barrancs del voltant de la Vilella que fructificà amb el descobriment del Racó d'en Perdigó, descobert per Josep Colominas, i la Cova de l'Escoda, descoberta per Lluís Brull. Brull, però era un home constant i no defallí: en volia més i les preguntes insistents a pagesos i pastors el portarien a descobrir Cabra Feixet al Perelló. Josep Margalef completà les descobertes amb la Cova de les Calobres. En aquesta nova dècada dels principis dels anys vint, el dibuixant que col·laborava era Josep Malbertí. Bosch explica que esperaren que Hernández Pacheco publicués els jaciments per començar a fer els dibuixos per a l'Institut. A l'expedició del setembre del 1922, Malbertí ja hi havia anat amb tots els estris necessaris i va dibuixar la Cova del Pi, la del Ramat i la del Cingle. L'any 1923 dibuixaria la del Racó d'en Perdigó i la de Cabra Feixet. Els treballs foren presentats a la junta de la Secció Històrico-Arqueològica de l'Institut el 3 de maig de 1923 i publicats al volum VII de l'*Anuari*.

L'Exposició Internacional de Barcelona del 1929: una finestra oberta al món per a les pintures rupestres

L'any 1929, es va celebrar, en el marc de l'Exposició Internacional de Barcelona, una magna exposició titulada «El arte en España». El resultat no va estar exempt de polèmica, ja que, tot i que s'havia preparat a consciència des de feia anys, va patir un canvi sobtat d'orientació l'any 1923, amb l'adveniment de la dictadura de Primo de Rivera. Així, el que havia de ser una magna exposició realitzada sota el prisma d'una rigorosa catalogació científica que servís per mostrar tota la riquesa hispànica acompanyada d'un gran catàleg il·lustrat, es va convertir, en realitat, en un compendi d'obres interessantíssimes, però agrupades sota criteris més estètics que no pas científics.

L'exposició es va obrir al públic el 20 de maig de 1929. Les diverses etapes històriques es van agrupar en sales que tenien com a eix diorames titulats «Quadres plàstics» que consistien en les escenes o episodis més rellevants o transcendents de la història d'Espanya executats pels serveis artístics de l'Exposició, que estaven formats per un al·lu d'escultors i pintors. Segons recorda Pere Bosch i Gimpera a les seves *Memòries*:

12



13

Fig. 12. Tivissa. Cova del Ramat. Lluís Brull mostrant les pintures.
(Foto: Josep Colominas, atribuït) (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic)

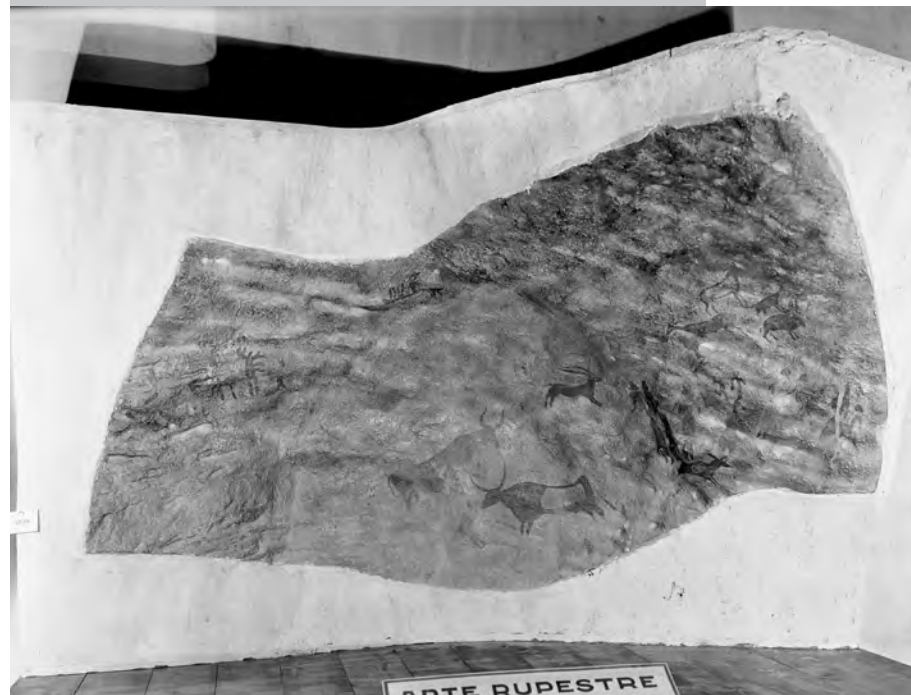
Fig. 13. Tivissa. Cova del Ramat. Josep Malbertí.
Aquarel·la sobre cartolina. 1922. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic.
Fons Art Rupestre)

«Els responsables de la de Barcelona, el Marquès de la Foronda i Joaquim Montaner, havien organitzat una assessoria per tal de preparar l'allò que havia de figurar a la branca "El arte en España", amb artistes als quals s'encarregaren uns diorames de moments crucials de la història de Espanya; assessoria de la qual jo en formava part, i amb Miquel Utrillo ens ocupàrem dels diorames de la Cova de Altamira i un santuari ibèric amb figures inspirades en la Dama d'Elx i les escultures del Cerro de los Santos.(...)». A fi d'executar amb el màxim realisme el diorama d'Altamira, Josep Font, que va ser l'encarregat material de la seva realització, va fer un viatge a Altamira per treure'n un motlle. Avui dia aquest diorama encara es pot contemplar al Museu d'Arqueologia.

En aquest context, Pere Bosch i Gimpera, amb l'excusa de la celebració del IV Congrés Internacional d'Arqueologia, va aconseguir el vistiplau dels responsables de l'exposició, el marquès de la Foronda i Joaquim Muntaner, per realitzar una mostra especial segregada de la gran exposició «El arte en España», de la qual ell mateix en seria el responsable. La mostra es va obrir a la planta soterrani del Palau Nacional i aplegaria des de la prehistòria fins al món ibèric amb el títol «Espanya primitiva». I aquí sí que s'aprofitaria tota la tasca prèvia, començant pel gran recull de fitxes fotogràfiques anomenat *Repertori iconogràfic* i acabant per les recerques dutes a terme pel Servei d'Excavacions Arqueològiques de l'IEC, dirigit pel mateix Bosch. El recorregut estava distribuït en sis sales disposades cronològicament, començant per una important secció de còpies d'art rupestre, vuit còpies d'art paleolític amb les coves més representatives: Pindal, Hornos de la Peña, El Castillo, Santimamiñe, Altamira i la Pileta. Mentre que, pel que fa a l'art llevantí, tot i que al catàleg de l'exposició se seguia donant la cronologia paleolítica, la sala començava per una còpia amb indicació de relleu de les pintures del Cogul, a la qual seguien els conjunts més importants: Minateda, Cueva de la Araña (Bicorp), Val del Charco del Agua Amarga (Alcanyís), Morella la Vella, Valltorta (representada per la Cova de la Saltadora) i Cueva de la Vieja (Alpera). A les rèpliques esmentades s'afegirien els fragments de pintures originals de la Roca dels Moros del barranc de Calapatà (Cretes, Terol) descobertes, com hem dit, per Juan Cabré que, arrancades per ell mateix, havien estat adquirides per la Junta de Museus de Barcelona l'any 1918. Quatre conjunts d'art esquemàtic també figurarien a l'exposició: el de Las Batuecas (Salamanca), Tajo de las Figuras (Laguna de la Janda, Cadis), Cueva de Los Letreros (Vélez Blanco, Almeria) i Peña Tu (Puertas, Astúries). Excepte els

dos fragments originals, els altres frisos foren pintats ex novo copiant els dibuixos originals de l'Institut, en alguns casos i, en d'altres, traient-los directament de les publicacions i pintant-los a escala natural. El suport seria un estuc realitzat amb arpillera i guix. Val la pena assenyalar que, pel que fa al Cogul, l'any 1919, el Servei d'Excavacions Arqueològiques havia enviat Josep Font a extreure un motlle a escala natural de l'abric, que va ser el que es va exhibir els mesos que durà l'exposició. Font, que mai se les havia vist de tant fresques amb aquest encàrrec, el 25 d'abril de 1919 escriví a Bosch: "(...) parece ser que el material per amotllar la cova à sigut un puro nada puig é trobat quel que mai mes

Fig. 14. Motlle fet per Josep Font de l'abric del Cogul amb la reproducció de les seves pintures. Avui aquest motlle no es conserva. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic)



acaba de dormir e de modo que jo estava amuinadíssim davant el fracàs (...)". Pel que sembla, el 1923 Font reeixí amb l'encàrrec (Fig. 14).

Bosch no perdé l'ocasió de mostrar objectes d'art moble procedents de col·leccions particulars. Aprofitant els seus contactes personals i el seu prestigi s'exhibiren a Barcelona: un bastó de comandament amb gravats i puntes d'os procedents de la Cueva del Valle (Rasines, Santander) que eren propietat de Lorenzo Sierra de Madrid; una escultura amb un petit cap de cabra de la Cueva del Rascaño (Mirones, Santander), propietat del duc d'Alba, i, de la mateixa cova, una punta de banya de cérvol i altres objectes d'os amb gravats també, de la col·lecció de Lorenzo Sierra. A l'exposició no faltarien alguns dels materials de les excavacions que l'Institut havia fet a la Valltorta el 1917.

Aprofitant l'impuls de l'Exposició Internacional va tenir lloc el IV Congrés Internacional d'Arqueologia. Així, entre els dies 23 i 29 de setembre es van reunir a Barcelona els arqueòlegs més prestigiosos de tot el món i van aportar al Congrés les darreres novetats en la recerca arqueològica repartides en dotze seccions: la primera era d'arqueologia de la prehistòria i la protohistòria. S'editaren també tretze guies arqueològiques que varen ser ofertes als senyors congressistes, editades en les cinc llengües oficials del Congrés: castellà, anglès, francès, alemany i italià. En relació amb l'art rupestre s'edità la d'Altamira, de la mà d'Hugo Obermaier, cova que també visitaren els congressistes en una excursió postcongrés.

Cal destacar que res no es llençà acabada l'exposició. Les reproduccions de les pintures rupestres encara es conserven al Museu de Barcelona, dues encara es troben *in situ*, les de la Valltorta, tal com es van col·locar a les noves sales de prehistòria inaugurades després de la Guerra Civil (Fig. 15). A més, evidentment, de l'evocador diorama d'Altamira. El motlle original del Cogul no es conserva, però sí la maqueta que en va resultar, feta a escala amb les figures representades.

El Museu de Barcelona i l'art rupestre a la immediata postguerra

Finalitzada la Guerra Civil, i exiliat Bosch, primer a Londres i després definitivament a Mèxic, un nou director prengué possessió el mes de març de 1939. Un jove arqueòleg, Martín



Almagro Basch, que aprofità tot l'equip que Bosch i Gimpera havia deixat a Barcelona. Almagro inaugurà les sales de prehistòria tal com havien estat projectades durant la Guerra, però no es limità a això. Aviat mostrà un enorme interès per conèixer en quin estat es trobaven les pintures del Cogul. Recordem que al Cogul hi havia hagut un petit hospital de campanya i s'hi havien acollit refugiats de poblacions veïnes i que en algun moment de l'any 1938 s'havia produït algun enfrontament entre els dos exèrcits al terme municipal. Informat que les pintures es trobaven sense novetat, la seva obsessió va ser dedicar-los un estudi monogràfic que, finalment, publicà l'Institut d'Estudis Ilerdencs el 1952 (Fig. 16).

Val a dir, però, que l'elaboració de l'estudi va ser llarga, ja que abans havia de resoldre un problema fonamental: aconseguir un bon dibuixant experimentat en la matèria. Els antics col·laboradors de l'Institut feia anys que no s'hi dedicaven i el dibuixant que havia entrat al Museu de Barcelona durant la Guerra Civil, Josep Tersol, no tenia experiència en aquest camp. Així, a partir del 1941, Almagro començà a fer gestions amb Eduardo Hernández Pacheco per localitzar a Francisco Benítez

Mellado, antic dibuixant i col·laborador de Pacheco durant molts anys a la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, i per tant professional amb molta experiència. Pel que sembla, l'home, espantat, havia fugit a França, sortint de Madrid amb una furgoneta de les pompes fúnebres davant la possibilitat de ser acusat per les autoritats franquistes d'haver participat, al cantó de la República, en incautacions durant la Guerra Civil. De la correspondència entre Almagro y Hernández Pacheco sabem que, a França, Benítez havia sobreviscut dibuixant per Henri Breuil i per la Universitat de Tolosa. Les bones referències de tots dos salvaren les dificultats del seu retorn. Havia deixat la seva dona, Úrsula Girón, amb el seu fill petit, però no podia retornar a la seva antiga plaça, a Madrid, perquè estava ocupada, així que a Barcelona hi trobaria feina.

Amb un dibuixant experimentat a les seves ordres, Almagro endegà l'ambiciós projecte del Cogul. No només creia que es mereixia una monografia amb cara i ulls, sinó que, a més, no estava d'acord amb cap dels calcs que s'havien fet des del seu descobriment: trobava que hi faltaven moltes figures, que cap d'ells feia justícia a l'original i volia destacar les inscripcions ibèriques que tothom havia obviat. A més, hi havia l'espínós tema de la cronologia que ell volia posar sobre la taula, defensant una cronologia postpaleolítica per a aquest jaciment i per a tot l'art llewantí. El llibre va ser editat per l'Institut d'Estudis Ilerdencs, però, pel que sembla, la publicació va trigar molt temps a sortir, cosa que sulfurava el senyor Martín. Perquè ens fem una mica el càrrec del seu disgust, transcrivim un fragment de la carta que va escriure a J. Alfons Tarragó Pleyan, comissari provincial d'Excavacions, el 5 de maig de 1951, en la qual li anuncia una visita: «(...) *Ahora bien mi trabajo listo va a quedar completamente inútil por culpa de la tardanza con que editas las inscripciones que tienes en tu poder y como yo no deseo que esto ocurra, quiero aclarar la cuestión, así es que cuando vaya te agradeceré tengas preparadas las galeradas de todo lo entregado o el original, pues ya me encargaré yo de publicarlo por mi cuenta. Lo que no puede ser es tener un libro años y años, como lo tienes tu, pues ya me está oliendo a ridículo mi publicación sobre El Cogul (...)*».

En realitat, Almagro tenia un projecte més ambiciós: volia reunir un corpus de pintures rupestres llewantines; de fet, ja havia començat, i el Cogul era el primer jaciment, però no n'hi havia prou. A Barcelona es va gestar el seu projecte i fins al 1952 va tenir Francisco Benítez, amb qui va treballar a Val del Charco del Agua Amarga i als abrics del Navazo y la Cocinilla del Obispo, a



Fig. 15. Reproduccions d'art llewantí fetes amb motiu de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 i reinstal·lades a les sales de Prehistòria del MAC que s'inauguraren després de la Guerra Civil. Al fons es pot apreciar la reproducció de la Cueva de la Vieja d'Alpera. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic)

Fig. 16. Henri Breuil i Martín Almagro davant l'entrada del Cogul. Autor desconegut. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic)



Albarrasí. Però el mateix any que sortia la monografia del Cogul, Benítez va decidir emigrar cap a Xile. D'aquesta manera, Almagro es va haver de conformar amb Josep Tersol, amb qui va treballar a la Cueva de la Vieja i a la Cueva del Queso d'Alpera. Abans de marxar cap a Madrid i de deixar definitivament Barcelona, Almagro va tenir ocasió de trobar un nou dibuixant, Antoni Bregante, nebot de Tersol, a qui va fer dibuixar el jaciment de Ladruñán (Terol).

Malauradament, no disposem del dibuix original del Cogul publicat a la monografia de l'IEI, però a l'arxiu del Museu es conserven els assajos que havia fet Benítez a mida real amb llapis de color d'algunes de les figures i les fotografies de la rèplica del dibuix que va fer a peu del jaciment per orientar els visitants sobre el que havien de veure a la paret rocallosa (Fig. 17 i 18). De la seva etapa barcelonina conservem: els dibuixos a llapis que va fer de l'Abrigo de Doña Clotilde, a Albarrasí, a Tormón i als abrics propers: l'Abric del Torico, Las Olivanas, el Barranco de l'Olivar i la Cova Forestal, a Terol, la Roca de les Orenetes de Granollers i el Navazo d'Albarrasí.

Com a colofó de tota la tasca duta a terme s'inaugurà a la Virreina una gran exposició d'art llevantí impulsada pel Museu de Barcelona, amb la participació del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, del Servei de Recerques Prehistòriques de València i dels investigadors Henri Breuil, Joan Baptista Porcar i Salvador Vilaseca. En total s'exhibiren 131 dibuixos que abraçaven tot l'espectre geogràfic, estilístic i cronològic conegut fins al moment i que es pogueren contemplar entre el 4 i el 20 de juny de 1954. L'exposició ja s'havia vist a Madrid amb motiu del Congreso de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas, però Almagro volia consolidar així el seu projecte.

El Corpus d'Art Rupestre mundial

El Corpus d'Art Rupestre mundial va ser gestat en un dels simposis internacionals que tenien lloc al castell de Burg Wartenstein (Àustria), castell que adquirí per fer-hi reunions la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, amb seu a Nova York, creada per Axel Wenner-Gren el 1951. Malgrat que els seus objectius originaris perseguïen promoure i emparar l'educació, la recerca tècnica i el treball científic, aviat, conduïda per Paul Fejos, el seu primer director, s'anà orientant cap a l'incipient camp de l'antropologia i dedicà un esforç notable a la comunicació i la col·laboració internacional. De les moltes activitats i iniciatives que es portaren a terme, cal destacar-ne dues: d'una banda, la programació dels ja esmentats simposis internacionals al castell de Burg Wartenstein (Àustria); de l'altra, la publicació de la revista internacional de la fundació *Current Anthropology*.

En aquest context, Lluís Pericot, director de l'Institut de Prehistòria i Arqueologia de la Diputació de Barcelona, creat el 1959, s'adreçà a la Wenner-Gren Foundation amb el projecte de dedicar una d'aquelles trobades a la problemàtica de la recerca i la datació de l'art rupestre prehistòric de la Mediterrània occidental i del Sàhara. La proposta fou acceptada.

Així, el desè simposi va tenir lloc al Burg Wartenstein Conference Centre des del 28 de juliol al 3 d'agost del 1960. Els participants d'aquella reunió van ser: H. G. Bandi (Universitat de Berna, Suïssa), M. Almagro Basch (Universitat de Madrid i director del Museu Arqueològic de Barcelona), J. Blanchard (Societat Prehistòrica Francesa), P. Bosch i Gimpera (Universitat de

Mèxic), H. Breuil (Museu Institut de França de Paleontologia Humana), F. Jordá Cerdá (Universitat d'Oviedo), R. Lantier (Museu d'Antiguitats Nacionals de França), H. Lothe (Institut de Recerques Saharianes de França), F. Mori (Universitat de Roma), L. Pericot (Universitat de Barcelona), J. B. Porcar Ripollés (Castelló de la Plana), E. Ripoll Perelló (Universitat de Barcelona i Museu Arqueològic de Barcelona) i Adolph Schultz.

Era la primera vegada que s'aplegaven investigadors internacionals de diferents universitats per parlar de les diverses problemàtiques de l'art rupestre prehistòric quaternari i, particularment, de l'art del sector oriental peninsular. Sobre aquest darrer existien en aquell moment posicionaments fortament enfrontats pel que feia al seu significat i datació, i destacava l'opinió del prestigiós estudiós i pioner, H. Breuil, que el seguia situant al paleolític superior.

La reunió a Burg Wartenstein va fer aflorar la necessitat que cada país publicués, amb un mateix format, el corpus sobre les nombroses estacions amb art rupestre descobertes fins aleshores arreu del món. L'Institut de Prehistòria i Arqueologia de la Diputació Provincial de Barcelona, amb seu al Museu Arqueològic, prengué la iniciativa, amb el mecenatge de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, d'encetar una sèrie de monografies repartides en tres col·leccions: art hispanofrancès, art llevantí i art esquemàtic. La idea comptava amb el suport entusiasta d'Henri Breuil.

Així, l'any 1961 aparegué la primera *Monografia de Arte Rupestre. Arte Levantino Nº 1*, que va tenir la seva versió en anglès, *The painted shelters of the vicinity of Santolea (Teruel)*, l'any 1967, de la qual n'era autor Eduard Ripoll Perelló. La publicació presentava un format de dimensions generoses, molt adequat per mostrar les imatges prehistòriques i poc habitual en les edicions d'aquesta temàtica a la península. La impressió dels volums es va dur a terme a la Impremta Escola de la Casa Provincial de Caritat de la Diputació de Barcelona. S'hi reproduïren, a més de fotografies en color per primera vegada a les publicacions del Museu, una gran làmina encartada amb la reproducció del calc realitzat per Josep Tersol ajudat per Antoni Bregante, el seu nebot.

Pocs mesos després d'aquella primera publicació, es produí el decés d'H. Breuil i d'A. Wenner-Gren. L'any 1963 moria també el director, P. Fejos. Sense els principals impulsors, el

Fig. 17. El Cogul. Roca dels Moros. Francisco Benítez Mellado. Dibuix a llapis sobre cartolina amb anotacions de l'escena principal. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic, Fons Art Rupestre)

Fig. 18. Fotografia del dibuix definitiu de Francisco Benítez Mellado de les pintures del Cogul. Autor desconegut. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic)

18



desenvolupament del projecte es veié notablement afectat. Tot i això, s'arribaren a presentar la monografia número 2 d'*Arte levantino*, els números 1 i 2 d'*Arte paleolítico* i, finalment, el número 1 d'*Arte americano*.

A partir de la segona monografia d'art llevantí, la dedicada a les pintures rupestres de la Gasulla, que veié la llum l'any 1963, la manera d'interpretar els calcs canvia radicalment. Eduard Ripoll, ja director del Museu, n'era l'autor i a la mateixa introducció dona les gràcies a Antoni Bregante per: «*la reproducción en limpio de nuestros calcos*». Bregante no es va limitar a això: la seva tècnica del dibuix al plomí amb tinta xinesa era molt acurada i minuciosa, però realment on va incidir va ser en la interpretació dels conjunts realitzant uns quadres pictòrics amb la tècnica del *gouache* que ningú mai més ha estat capaç d'imitar. Com el mateix Bregante ens ha comentat molts cops, va adonar-se que els calcs per se només podien donar les proporcions i la distribució de les figures, però, per descomptat, que no podien de cap manera donar tota la informació necessària per a la correcta interpretació del sentit artístic dels pintors llevantins. De manera que va demanar a Eduard Ripoll que fes diapositives en color de totes les figures i de la paret rocallosa. Bregante va començar a emprar el sistema de projecció que se seguiria utilitzant durant molts anys, però, a més, a les seves reproduccions pictòriques hi eren representats fidelment tots els matisos del suport, és a dir, de la roca. Aquesta manera d'interpretar l'art el va conduir a teoritzar que, per als artistes prehistòrics, les formes i els volums del suport també formaven part de la intencionalitat artística, i aquesta era una teoria vàlida tant per a l'art llevantí com per a l'art quaternari amb què tindria ocasió de treballar més tard (Fig. 19 i 20).

Precisament sobre la Gasulla, a més dels múltiples dibuixos que es feren per a la monografia, el Museu conserva una bona representació dels treballs que feu Breuil, l'any 1935, quan visità el jaciment (Fig. 21). Els dibuixos foren un obsequi del mateix Breuil al Museu de Barcelona quan l'any 1959 Lluís Pericot i el mateix Eduard Ripoll el visitaren al seu domicili parisenc amb la intenció de contrastar opinions. Aquests dibuixos mai havien estat publicats i algunes figures veurien la llum a la monografia de la Gasulla. Henri Breuil s'havia afegit a la campanya que el 1935 feu l'equip de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas capitanejat per Hugo Obermaier. Allí va fer els seus

19



20



Fig. 19. Antonio Bregante a l'antic Gabinet Artístic del Museu d'Arqueologia de Catalunya, treballant sobre la pintura al guaix d'un bisó. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic)

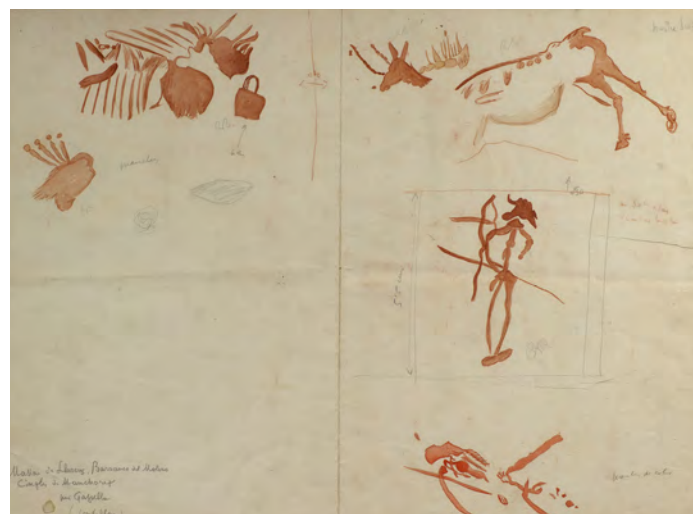
Fig. 20. Gassulla. Racó Molero. Antonio Bregante sobre calc d'Eduard Ripoll. Guaix sobre cartolina. 1963-1964. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic. Fons Art Rupestre)

propis dibuixos amb anotacions a mà on apuntava observacions i que són un impagable testimoni, no només del mètode de treball que seguia un dels pares de la prehistòria, sinó de l'estat en què es trobaven les pintures en aquell moment. Una greu malaltia el va privar d'acabar el seu estudi. Més tard, l'esclat de la Guerra Civil espanyola i de la Segona Guerra Mundial l'obligà a traslladar-se a Sud-àfrica, deixant el projecte de Breuil per la Gasulla sense concloure.

El camp d'estudi d'Eduard Ripoll, però, no eren les pintures llewantines, tot i que hi havia dedicat les seves dues primeres monografies, fet segurament motivat per l'interès científic de Martín Almagro, que era el director del Museu en aquells moments. Ripoll s'havia especialitzat en el paleolític, havia defensat la seva tesi doctoral el 1956: *El arte paleolítico Español*, dirigida pel mateix Almagro i, per tant, aquest era l'art que realment el motivava. La monografia sobre les pintures de la Cueva de Las Monedas (Pueblo Viejo, Santander) veié la llum l'any 1972: era la primera monografia d'art paleolític dins la sèrie del Corpus d'Art Rupestre (Fig. 22). Allí recorda especialment el seu mestre Henri Breuil i dona expressament les gràcies a Antoni Bregante per la magistral reproducció al *gouache* del plafó del ren i el cérvol.

Justament és l'admiració per Breuil i el sentit del deure cap a qui ell considerava el seu mestre que fa que Ripoll, acabat de ser nomenat director del Museu, es proposi retre-li un homenatge. Així, el mes de novembre del 1963 adreça un llarg ofici al president de la Diputació de Barcelona, de la qual depenia el recent creat Institut de Prehistòria i Arqueologia amb seu al Museu, amb la finalitat d'aconseguir els diners necessaris per una ambiciosa publicació miscel·lània d'estudis que havia d'aplegar els treballs de tots els alumnes i col·legues espanyols, a més de demanar suport a les més prestigioses figures internacionals que havien tingut relacions amb l'insigne mestre. Dos volums veieren la llum l'any 1964, editats per l'impremta de la Casa Caritat. No faltaria en el primer volum una pàgina sencera dedicada al Comitè de l'Homenatge a Henri Breuil, on, a més del president de la Diputació, figurava el director general de Belles Arts i onze representants científics de tot el món, amb els seus noms i cognoms. Val a dir que Ripoll era únic en el tema protocol·lari.

21



22

Fig. 21. Gassulla. Henri Breuil. Aquarel·la sobre cartolina. 1935.
(MAC. Arxiu Històric Fotogràfic. Fons Art Rupestre)

Fig. 22. Eduard Ripoll, **centre**; Miquel Llongueras, **esquerra**, i Josep Maria Nuix, **dreta**, fent un calc al Monte Castillo. C. 1970.
Autor desconegut. (MAC. Arxiu Històric Fotogràfic)

Eduard Ripoll també havia impulsat la celebració del Simposi Internacional d'Art Rupestre, que va tenir lloc a Barcelona el entre el 29 de setembre i l'1 d'octubre de 1966, que es presentava com una continuació del de Burg Wartenstein del 1960, on s'aplegaren els investigadors més prestigiosos i que va tenir com a marc la sala dedicada a Empúries sota la mirada vigilant de l'*Esculapi*. L'edició del simposi tingué dues versions, una de castellana, que respectava la llengua en la qual cada investigador havia escrit, i una d'anglesa. Com era d'esperar, el simposi acabà amb una llarga excursió pel llevant amb visites a tots els jaciments més emblemàtics de Catalunya, de Terol i de Castelló. La mirada estava, però, posada en el futur, ja que tenia també com a objectiu que aquests tipus de reunions tinguessin una continuïtat en el temps. Així que, figura a les conclusions de la reunió, la celebració de la següent seria a Valcamonica (Itàlia), sota la direcció d'Emmanuel Anati.

Després d'aquesta brillant etapa, que conclogué amb la publicació de l'estudi de González Echegaray sobre la Cueva de Las Chimeneas del conjunt del Monte Castillo a principis de la dècada dels setanta, què ens queda, de tot plegat?

Ha passat més d'un segle des de les primeres publicacions i més d'un segle des que el Museu, a través del Servei de Recerques Arqueològiques, comencés les seves exploracions, però la feina d'aquells pioners i dels que els succeïren no ha caigut mai en l'oblit. El MAC conserva un important fons documental format per dibuixos, aquarel·les, guaixos i fotografies. Tot plegat, complementat per abundant documentació i per les inestimables primeres edicions al fons de la biblioteca que ara volem compartir.

BIBLIOGRAFIA

ALMAGRO BASCH, M. 1952. *El covacho con pinturas rupestres de Cogul* (Lérida) IEI, Lleida.

CARTAILHAC, E.; BREUIL, E. 1906. *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander* (Espagne), Mònaco.

RIPOLL PERELLÓ, E. 1963. *Las pinturas rupestres de la Gasulla* (Castellón), Monografías de Arte Rupestre, Arte Levantino 2, Barcelona.

RIPOLL PERELLÓ, E. 1972. *La Cueva de Las monedas en Puente Viesgo* (Santander), Col. Monografías de Arte Rupestre 1, Barcelona.

ALONSO, A. 2010. L'art rupestre prehistòric en l'origen del Museu d'Arqueologia, *Museu d'Arqueologia de Catalunya, 75 anys 1935-2010, Miscel·lània commemorativa*, Barcelona.



Catàleg de peces i calcs

Inés Domingo i Antoni Palomo

**Mandíbula de neandertal***Mandíbula de neandertal**Neanderthal jawbone*

Fragment de cos mandibular d'un individu adult de més de 15 anys, d'una antiguitat d'uns 53.000 anys. Presenta tota una sèrie de característiques que clarament es poden associar a un neandertal, entre les quals les més destacades són la manca de mentó, la robustesa i la posició endarrerida dels forats mentonians a través dels quals s'irriga la mandíbula.

Cova del Gegant, Sitges, Garraf
53.000 anys abans d'ara
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Dipòsit de l'ajuntament de Sitges
Núm. inv. MAC BCN-049375
61 x 46 x 29 mm



**Calota cranial d'Humà
Anatòmicament Modern**

Calota craneal de Humano

Anatómicamente Moderno

Anatomical Modern Human cranial vault

Crani humà anatòmicament modern
d'època gravetiana (paleolític superior)
amb una antiguitat d'uns 22.000 anys.
Es tracta d'un crani que pertanyia a una
dona adulta (40-45 anys), una edat molt
avançada per a l'època.

Mollet III, Serinyà, Pla de l'Estany
Gravetià (22.000 anys abans d'ara)
Museu Arqueològic Comarcal
de Banyoles
Núm. inv. MACB 341/040
90x130x130 mm
Fot. MACB/Jordi Banal

Contorn retallat (cabra) / Contorno recortado (cabra) / Countour (wild goat)

Contorn zoomorf que representa el cap d'una cabra salvatge mascle (*Capra pyrenaica*) realitzat sobre un os estilohioïdal de cavall datat al magdalenianà mitjà. Els detalls del cap estan representats de forma simètrica mitjançant traços gravats de la mateixa profunditat.

La Garna, Omoño, Cantabria
Magdalenianà (20.000-13.700 anys abans d'ara)
Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria
Fot. MUPAC-Pedro Saura
Núm. inv. GI -1002
62 x 23,5 x 3,5mm



Espátula en forma de peix / Espátula en forma de pez / Fish-shaped spatula

Realitzada sobre una costella de grans dimensions, possiblement de bòvid, amb morfologia de peix on destaca l'aleta caudal. Presenta traços obliqües en forma de xarxa que imiten les esquemes d'un peix. L'aleta presenta dues sèries d'incisions curvilínies i la part proximal, que apareix fracturada, té dues sèries de cinc o sis línies obliqües-paral·leles.

Cueva de el Pendo, Camargo, Cantabria
Magdalenianà (20.000-13.700 anys abans d'ara)
Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria
Núm. inv. F009-11604-1739
197x32x4,5mm
Fot. MUPAC-Pedro Saura

Aeròfon (xiulet) / Aerófono (silbato) / Aerophone (whistle)

Xiulet o possible reclam realitzat sobre un cúbit d'una gralla.

Davant Pau, Serinyà, Pla de l'estany
Gravetià (23.000 anys abans d'ara)
Museu Arqueològic Comarcal de Banyoles
Núm. inv. MACB 343/9
43x4mm
Fot. MACB/Jordi Banal



Arpó / Arpón / Harpoon

Arpó realitzat sobre banya, amb 4 dents. Els arpons amb una o dues fileres dentades constituïen estris molt eficaços a l'hora de subjectar la presa. Sovint, el seu ús es relaciona amb la pesca.

Bora Gran d'en Carreras, Serinyà, Pla de l'Estany
Magdalenian superior (16.500-13.700 anys abans d'ara)
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Núm. inv. MAC-GIR-4119
110 x 15 x 9 mm



Rodet / Rodete / Bone rondel

Element d'ornament fabricat en os de morfologia discoïdal i amb perforació central datat al paleolític superior (Magdalenian, 14.000 aC).

Podrien fer-se servir com objecte de guarniment personal, penjats o fixats a la roba.

Cueva de las Aguas, Alfoz de Lloredo, Cantàbria
Magdalenian (20.000-13.700 anys abans d'ara)
Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria
Núm. inv. F3306-DO-000184
45 x 2mm
Fot. Museo de Altamira-Verónica Schulmeister



Collaret format per 14 penjolls

Collar formado por 14 colgantes

Necklace comprising 14 pendants

Collaret format per 14 peces, de les quals 11 són de forma allargassada i amb perforació en un dels seus extrems i 3 són de forma de tendència arrodonida.

La Cueva de Praileaitz I, Deba, Guipuzkoa
Magdalenian inferior (18.900-18.300 anys abans d'ara).

Depósito Diputación de Guipuzkoa
Núm. inv. PA.18E'.336.0 (1/14), PA.18E'.337.7 (2/14), PA.18E'.345.10 (3/14), PA.18E'.337.6 (4/14), PA.18E'.339.3 (5/15), PA.18E.339.8/ (6/14), PA.18E'.347 (7/14), PA.10B.298.28(8/14); PA.18D'/18E'.347.12 (9/14), PA.18D'.336.4 (10/14)PA.18D'.343.5 (11/14), PA.18D'.343.3 (12/14), PA.18D'.342.4 (13/14), PA.18D'.344.5 (14/14)

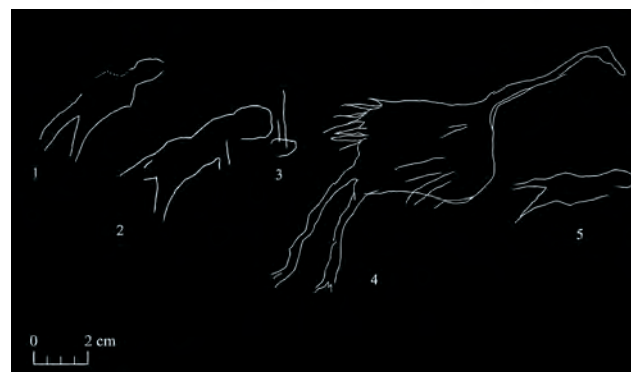
Fot. DDG-Xabi Otero



Penjoll / Colgante / Pendant

Prim còdol de lutita negrós perforat en un dels seus extrems per a ser penjat. Té una morfologia romboïdal. Tres de les seves vores són lleugerament còncaves i els vèrtexs convergeixen convexos o arrodonits. La seva silueta evoca algunes de les estatuets femenines paleolítiques més clàssiques.

La Cueva de Praileaitz I, Deba, Guipuzkoa
Magdalenian inferior (18.900-18.300 anys abans d'ara).
Depósito Diputación de Guipuzkoa
Núm. inv. P.A.12B.291.15
20 x 53 x 8,5 mm
Fot. DDG-Xabi Otero

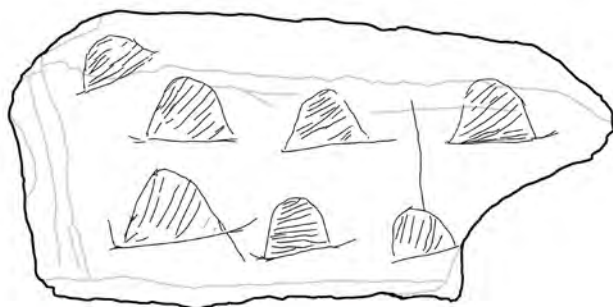


Bloc gravat (humans i grues)

Bloque grabado (humanos y grullas)
Engraved slab (humans and cranes)

Presenta 5 figures fetes amb un solc molt fi que representen homínids i ocells. La figura central és una au (grua) amb un coll molt llarg, cap definit i detall de les plomes, que sembla protegir una cria d'au. A l'esquerra dues figures humanes semblen empaïtar els animals.

Abric de l'Hort de la Boquera, Margalef del Monsant, Priorat
Magdalenian superior final (14.350 anys abans d'ara)
Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
Núm. inv. Q.68, 2011, 254.
310 x 207 mm
Fot. i calc, Inés Domingo


Bloc d'esquist gravat
Bloque de esquisto grabado
Engraved schist block

Presenta en una de les cares set motius semicirculars, l'interior dels quals està emplenat amb sèries d'entre set i onze línies paral·leles obliqües. Aquesta composició s'ha interpretat com un grup de cabanes que formarien un poblat de caçadors recol·lectors.

Molí del Salt, Vimbodí i Poblet, Conca de Barberà
Magdaleniana superior final (14062-13498 anys abans d'ara)
Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Núm. inv. 2011-QuadreE8-254

180x85x36mm

Fot. Manuel Vaquero i calc Marcos García-Díez

Plaqueta gravada (cervola) / Plaqueta grabada (cierva) / Engraved slab (hind)

Gravat sobre un bloc de pissarra, on es dibuixa una cervola que mira cap a l'esquerra.

Sant Gregori, Falset, Priorat
Magdaleniana superior final (12.073-11.704 anys abans d'ara)

Museu de Reus

Núm. Inventari: MR 4173

71 x 36 x 9 mm

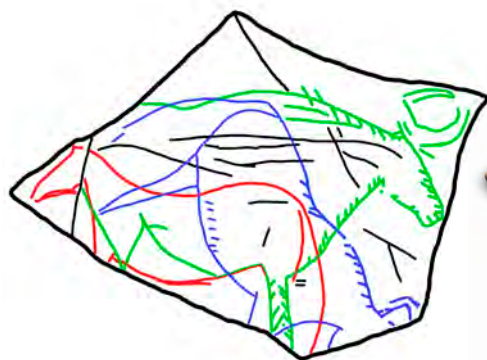
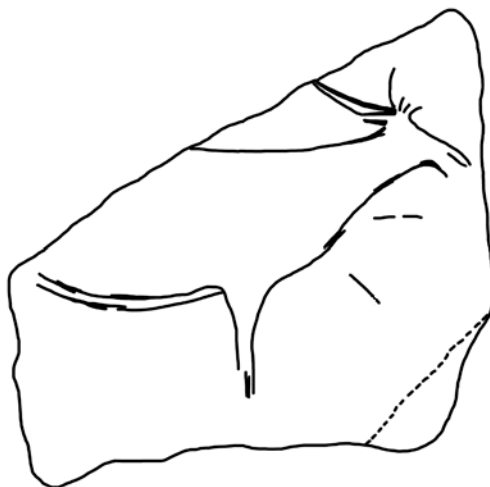
Fot. Arxiu Fotogràfic Museu de Reus



Plaqueta gravada (cèrvol) / *Plaqueta grabada (ciervo) / Engraved slab (deer)*
Cova del Parpalló, Gandia, València

Representació gravada d'un cérvol en perfil absolut mirant cap a la dreta.

Magdalenian inferior (20.000-17.700 anys abans d'ara)
Museu de Prehistòria de València
Núm. inv. 19.002
120 x 76 x 16
Fot. Arxiu SIP del Museu de Prehistòria de València i calc, Valentín Villaverde
Núm. inv. 19002



Plaqueta gravada (2 bòvids i èquid) / *Plaqueta grabada (2 bóvidos y équido) / Engraved slab (2 bovine and horse)*

Superposició de tres animals gravats: un bòvid amb banyes en U orientat cap a la dreta, un bòvid sense cap en posició descendent, i un èquid orientat a l'esquerra. Els bòvids han estat dissenyats en traç compost i l'èquid en traç simple.

Cova del Parpalló, Gandia, València
Magdalenian inferior (20.000-17.700 anys abans d'ara)
Museu de Prehistòria de València
Núm. inv. 19349
79 x 56 x 7 mm
Fot. Arxiu SIP del Museu de Prehistòria de València i calc, Valentín Villaverde



Plaqueta gravada (temes geomètric)
Plaqueta grabada (temas geométricos)
Engraved slab (geometric motifs)

Plaqueta decorada amb motius lineals gravats característica de l'art lineal geomètric del mesolític geomètric.

Cueva de la Cocina, Dos Aguas, València
 Mesolític geomètric (8.000-7.500 anys abans d'ara)
 Museu de Prehistòria de València
 Núm. inv. 15437
 52 x 73 x 12mm
 Fot. Josep Lluís Pascual Benito-Arxiu SIP del Museu de Prehistòria de València.



Còdols pintats (temes geomètrics) / Cantos pintados (temas geométricos) / Painted pebble (geometric motifs)

Grup de 5 còdols pintats amb color rogenc recuperats en Mas d'Azil, jaciment que dona nom al període azilià de final del paleolític superior. Els motius es presenten en bandes transversals i longitudinals que sovint combinen amb un o més punts.

Grotte du Mas d'Azil, Le Mas d'Azil, França
 Azilià (14.000-11.700 anys abans d'ara)
 Servei Conservación-Musée-Patrimoine-Archeologie de l'Ariège
 Núm. inv. 989-1-1100 -147, 989-1-1095-143, 989-1-1096-144, 989-1-1098,-145, 989-1-1099,-46
 49 x 23 x 08 cm, 49 x 29 x 6 cm, 81 x 2 x 9 cm, 46 x 21x 06 cm, 42 x 3 x 7mm



Vas de l'Orant / Vaso del Orante / Prayer vessel

Vas ceràmic globular amb decoració impresa cardial neolítica amb una representació frontal d'una figura humana amb els braços elevats i amb indicació dels cinc dits de la ma. Aquest tipus de representació antropomorfa es relaciona amb les figures d'orants de l'art macroesquemàtic.

Cova de l'Or, Beniarrés, Alacant
Neolític antic cardial (7500-7200 anys abans d'ara)
Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó
(Alcoi)
Núm. inv. 1976
152 x 145 mm
Fot. MAMCVM-Ismael Carratalá



Mànec d'aixa de fusta / Mango de azuela de madera / Wood adze handle

Fet de fusta de pi de forma colzada que té una plataforma per a fixar una fulla de pedra polida mitjançant lligadures. Aquest tipus d'estri s'utilitzava bàsicament per tasques de fusteria, com per exemple abatre arbres; desbastar i buidar fusta; però també es poden utilitzar per a treballs d'escorxament i fins i tot per a remenar la terra.

La Draga, Banyoles-Pla de l'Estany
Neolític antic cardial (7300-7000 anys abans d'ara)
Museu Arqueològic Comarcal de Banyoles
Núm. inv. MACB-907-002-123
320 x 2 5mm
Fot. MACB-Salvador Comalat

Cistell / Cesto / Basket

Fragment de base de cistell carbonitzat fet de fibres vegetals de jonc i de càrex fabricat mitjançant la tècnica d'espiral cosit.

La Draga, Banyoles-Pla de l'Estany
Neolític antic cardial (7300-7000 anys abans d'ara)
Museu Arqueològic Comarcal de Banyoles
Núm. inv. MACB-893-40-133
120 x 80 x 6 mm
Fot. MACB-Salvador Comalat





Arc / Arco / Bow

Fet de fusta de teix. Les seves dimensions reduïdes han permès interpretar que era utilitzat per un infant.

La Draga (Banyoles-Pla de l'Estany)
Neolític antic cardial (7300-7000 anys abans d'ara)
Museu Arqueològic Comarcal de Banyoles
Núm. inv. MACB-949-020-129
1080/22 x 15 mm
Fot. MACB-Salvador Comalat

Pintures rupestres llewantines / Pinturas rupestres levantinas / Levantine rock paintings

Fragments originals amb pintures de tres cérvols llewantins de gran naturalisme i amb un delicat tractament de les formes, de la proporció i de l'expressivitat. Dos apareixen en actitud de marxa i un altre, ajagut. Mostren una gran quantitat de detalls anatòmics, com les orelles, les potes, les peülles i les banyes ramificades. El color emprat en tot el conjunt és el vermell.

Aquestes pintures, descobertes l'any 1903, eren les figures principals i centrals d'un conjunt que presentava més elements. Juntament amb la figura d'un senglar, foren arrencades per J. Cabré per a la seva col·lecció, arguint que estaven en perill. L'any 1918 les va vendre a la Junta de Museus de Barcelona, amb altres objectes, per 14.000 pessetes.

Roca de los Moros del barranc de Calapatà, Cretes, Teruel
Mesolític/Neolític (8200-4500 abans d'ara)
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Núm. inv. MACB-BCN. 21997, 21998, 21999
340 x 370, 420 x 430, 300 x 360mm
Fot. Inés Domingo



Arquer de la Valltorta / Arquero de la Valltorta / Archer from la Valltorta

Fragment original arrancat de la cèlebre cova dels Cavalls (Tírig, Castelló) poc després del seu descobriment l'any 1917. Conserva un arquer llevantí que camina cap a l'esquerra, portant l'arc en una ma i un feix de fletxes en l'altra. La figura estava completa, però va perdre un dels peus durant el procés d'extracció. Els calcs realitzats just després del seu descobriment permeten avui conèixer la figura completa i la seva ubicació dins d'aquet jaciment.

Cova dels Cavalls, Tírig, Castelló
Mesolític/Neolític (8200-4500 abans d'ara)
Museu de Cervera (Dipositat al Museu de la Valltorta)
Núm. inv. ZA596AR
180 x 150 mm



Vas amb colorant / Vaso con colorante / Vessel with pigment

Vas de cos globular i coll recte, amb dues anses, una anular horitzontal i un ansa-pitorro trencada recuperat a la Cova de l'Or. El seu darrer ús va ser emmagatzemar 1750 gr de colorant vermell polvoritzat i barrejat amb quars.

Cova de l'Or, Beniarrés, Alacant
Neolític antic cardial (7500-7200 anys abans d'ara)
Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó (Alcoi)
Núm. inv. 17048
165 x 175 mm



**Base de molta de pigment / Bases para moler
pigmento / Bases for pigment grinding**

Element realitzat sobre un còdol que té en una de les
seves cares una petita depressió tacda de pigment
vermell.

Coves del Fem, Ulldemolins, Priorat
Neolític antic (7000-6700 anys abans d'ara)
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Núm. inv. CF-G13-107-140
240 x 160 x 45 mm

**Collar de Homalopoma sanguineum**

Collar de Homalopoma sanguineum

Necklace made with Homalopoma sanguineum

Peces elaborades en *Homalopoma sanguineum*, un petit gasteròpode mediterrani. Aquesta espècie s'utilitza com a ornament durant tot el Paleolític superior europeu però és en aquest moment del màxim glacial (solutrià) al Reclau Viver on s'han recuperat en major quantitat.

Reclau Viver, Serinyà, Pla de l'Estany
Solutrià (25.000-20.000 anys abans d'ara)
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Núm. inv. MAC BCN-023189
400 x 8 mm



Ornaments (Cypraea sp.)

Ornamentos (Cypraea sp.)

Ornaments (Cypraea sp.)

Elaborats amb el gasteròpode marí *Cypraea sp.* En un dels seus extrems es va realitzar una obertura amb la tècnica de serrat per transportar-los en suspensió, ja sigui lligats entre ells o a la roba. Aquests ornaments reflecteixen les tradicions culturals dels primers grups d'humans anatòmicament moderns en arribar al continent europeu.

Abric Romani, Capellades, Anoia
Aurinyacià (36.000-32.000 anys abans d'ara)
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Núm. inv. MAC BCN-023146
250 x 15 mm



Bloc gravat (siluetes femenines)

Bloque grabado (siluetas femeninas)
Engraved stone (female silhouettes)

Representacions incises de siluetes femenines molt esquematitzades, vistes de perfil, inclinades cap a la dreta, amb grans glutis arrodonits i sense representació del cap. Aquesta manera de representar la figura femenina és característica del Magdalenian superior a Europa.

Grotte de la Roche de Lalinde, França
 Magdalenian (20.000-13.700 anys
 abans d'ara)
 Musée de Préhistoire des Eyzies-de-Tayac
 Núm. inv. MNP 30.1.1
 630 x 500 x 130 mm
 Fot. RMN-Grand Palais- Musée national de
 Préhistoire-Philippe Jugie



Os gravat (figura humana masculina)

Hueso grabado (figura humana masculina)
Engraved bone (Male human figure)

Silueteta humana masculina itifàlica, poc realista o animalitzada, amb els braços estirats i amb trets facials. La figura està gravada sobre una estella d'os i va ser trobada a l'abric de la Madeleine (Tursac, Dordogne, França). Aquesta representació és Magdalenian.

Abri de la Madeleine, Tursac, França
 Magdalenian (20.000-13.700 anys abans d'ara)
 Musée de Préhistoire des Eyzies-de-Tayac
 Núm. inv. MNP 1938-7-11
 70 x 11 x 5 mm
 Fot. RMN-Grand Palais- Musée national de
 Préhistoire-Philippe Jugie



Llum de gres amb mànec / Lámpara de arenisca con mango / Sandstone lamp with handle

Llum esculpit sobre pedra sorrenca, amb una cubeta rodona i mànec quadrangular treballat. Aquest tipus de llums utilitzaven greix animal com a combustible i es feien servir per a il·luminar les coves. Aquesta peça data del Magdalenian antic.

Solvieux, Saint-Louis-en-l'Île, França
Magdalenian (20.000-13.700 anys abans d'ara)
Musée de Préhistoire des Eyzies-de-Tayac
Núm. inv. MNP 94.19.1
180 x 125 x 50 mm
Fot. RMN-Grand Palais- Musée national de Préhistoire-Philippe Jugie



Costella gravada (antropomorfs i bisó) / Costilla grabada (antropomorfos y bisonte) / Engraved rib (anthropomorphic figures and bison)

En aquesta peça veiem una possible escena amb 9 petits personatges de cap globular, cos fusiforme i sense extremitats, que carreguen sobre el muscle una mena de bastó o llança. Aquestes figures caminen alineades cap a la dreta, en direcció a la representació parcial d'un bisó, que mira cap a l'esquerra. Aquesta forma incipients d'art narratiu està datada al Magdalenian final.

Abri du château des Eyzies, Les Eyzies-de-Tayac, França
Magdalenian (20.000-13.700 anys abans d'ara)
Musée de Préhistoire des Eyzies-de-Tayac
Núm. inv. MNP 66.2.1
104 x 35 x 16 mm
Fot. RMN-Grand Palais- Musée national de Préhistoire-Philippe Jugie



Coves del Civil

Cuevas del Civil
Coves del Civil

Reproducció parcial de la coneguda com 'escena bèl·lica', on uns 90 arquers dividits en dos grups afrontats il·lustren una mena d'enfrontament, real o al·legòric. Gouache de José Tersol i Antonio Bregante de l'any 1962-63.

Coves del Civil (nucli de la Valltorta) (Tírig, Castelló)
MAC-Barcelona
Paper, guaix
Núm. inv. AR.02
124 x 70 cm



Mas del Ramon del Bessó

Escena principal del jaciment que representa la cacera d'un bou, que apareix envoltat per arquers en posició de dispar. Gouache de l'Antonio Bregante de l'any 1952-60.

Mas del Ramon del Bessó (Rojals/ Montblanc, Conca de Barberà)
MAC-Barcelona
Guaix sobre paper
Núm. inv. AR.13
60,5 x 52 cm



Abric IX del Cingle de la Mola Remigia

Abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia

Shelter IX at Cingle de la Mola Remigia

Es conserven figures de diverses fases, entre les que destaquen dues figures de càprids, i una singular escena bèl·lica amb més de 40 arquers distribuïts en dos agrupacions afrontades al darrere d'una primera línia de combat. És un gouache de l'any 1961 d'Antonio Fortuño amb retocs de l'Antonio Bregante, que il·lustra a part de les figures pintades el suport utilitzat.

Abric IX del cingle de la Mola Remigia (nucli de la Gassulla)

(Ares del Maestrat, Castelló)

MAC-Barcelona

Guaix sobre paper

Núm. inv. AR.34

196 x 123 cm

Roca del Moros de Cogul

Reproducció de la coneguda com a 'dansa fàl·lica' on diverses figures femenines semblen envoltar a una figura masculina. Avui sabem, però, que les figures van ser afegides en diversos moments. Llapis a color de l'any 1950-52 de Francisco Benítez.

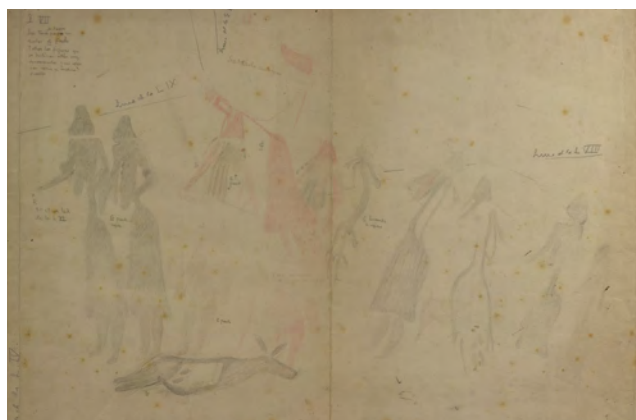
Roca dels Moros (el Cogul, Garrigues)

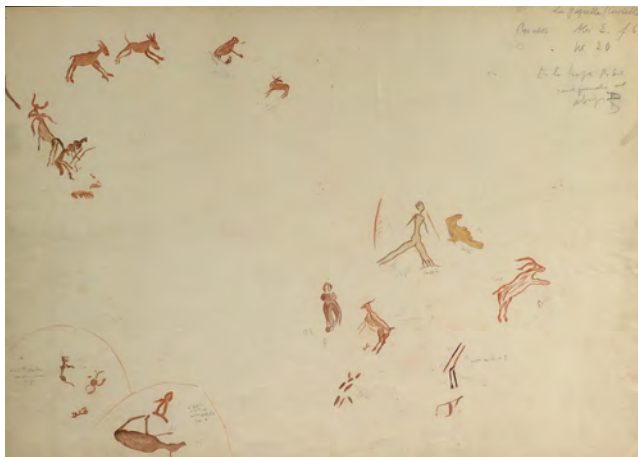
MAC-Barcelona

Llapis de color sobre paper

Núm. inv. EQP1-9

75,5 x 53,5 cm





Abric V del Cingle de la Mola Remigia

Abrigo v del Cingle de la Mola Remigia
Shelter v at El Cingle de la Mola Remigia

Reproducció de part de l'abric amb fragments de diverses escenes de cacera, i dues figures molt singulars en postures que evocuen una dansa. Les dues combinen trets humans i animals: una amb cap de bou i l'altra amb cua gruixuda. Aquarel·la amb retocs de llapis d'Henri Breuil de l'any 1935.

Abric V del cingle de la Mola Remigia (nucli de la Gassulla)

(Ares del Maestrat, Castelló)

MAC-Barcelona

Aquarel·la amb retoc de llapis sobre paper

Núm. inv. AR.105

51 x 71,5 cm

Abric IV del Cingle de la Mola Remigia

Abrigo IV del Cingle de la Mola Remigia
Shelter IV at El Cingle de la Mola Remigia

Figures conservades a l'extrem dret de la cavitat, entre les que destaquen un porc senglar que corre cap a l'esquerra, i restes de dos cérvols i les seves petjades. Aquarel·la amb retocs de llapis d'Henri Breuil de l'any 1935.

Abric IV del cingle de la Mola Remigia (nucli de la Gassulla)

(Ares del Maestrat, Castelló)

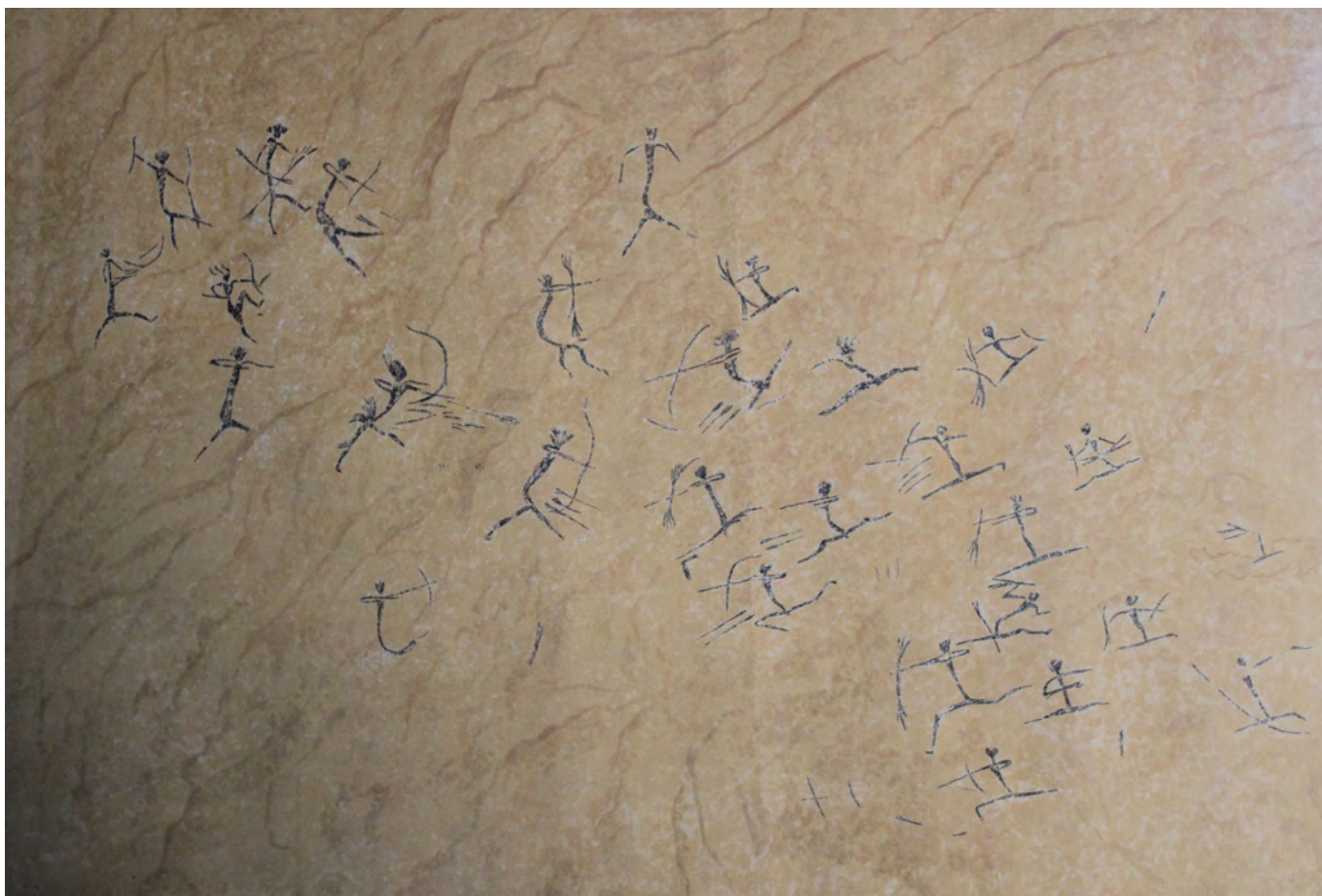
MAC-Barcelona

Aquarel·la amb retoc de llapis sobre paper

Núm. inv. AR.107

62,2 x 48 cm





Abric de Dogues

Enfrontament bèl·lic entre 27 arquers lineals dividits en dos grups enfrontats. Gouache de l'Antonio Bregante de l'any 1961, que il·lustra a part de les figures pintades els principals trets del suport utilitzat.

Abric de Dogues (Ares del Maestrat, Castelló)
 MAC-Barcelona
 Guaix sobre paper
 Núm. inv. NE-1
 70 x 50 cm



Cueva de la Vieja

Reproducció del primer conjunt amb art llevantí i esquemàtic descobert a Albacete l'any 1910. Arquers, dones, personatges singulars, cérvols, cabres, i bous integrats en escenes de temàtiques molt variades es van afegir a aquest panell en diverses fases. Reproducció sobre suport de guix i arpillera realitzat l'any 1929 i d'autor desconegut.

Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)
MAC-Barcelona
Pintura a l'oli sobre suport de guix i arpillera
268 x 162 cm



Abric VII de les Coves de la Saltadora

Abrigo VII de les Coves de la Saltadora
Shelter VII at Coves de la Saltadora

Arquer ferit per quatre fletxes, dibuixat just en el moment que està desplomant-se, el que li provoca la caiguda de la diadema que porta al cap. Aquarel·la de Joan Vila (Joan d'Ivori) de l'any 1917. Poc després d'aquesta reproducció la figura va ser parcialment destruïda, perdent la cama endarrerida.

Cova de la Saltadora VII (nucli de la Valltorta)
(coves de Vinromà, Castelló).
MAC-Barcelona
Aquarel·la
Núm. inv. AR.232
17,5 x 21 cm



Roca dels Moros de Cogul

Reproducció del panell complet on apareixen les espècies més representades a l'art Llevantí, bous, cérvols, cabres i porcs senglars, junt a la cèlebre 'dansa fàl·lica' construïda per addició de figures en diversos moments. Còpia realitzada sobre suport de guix i arpillera l'any 1929 i d'autor desconegut.

Roca dels Moros (el Cogul, Garrigues)
MAC-Barcelona
Pintura a l'oli sobre suport de guix
i arpillera
218 x 163 cm



Español

Cataluña conserva un patrimonio cultural, tanto material como inmaterial, de una extraordinaria riqueza y diversidad, fruto de su historia milenaria y expresión de su creatividad pasada y presente. Este patrimonio es un referente esencial de nuestra identidad como nación y, al mismo tiempo, se convierte también en un recurso de primer orden para el desarrollo social, cultural, educativo y turístico del país.

La correcta y eficaz conservación y la amplia difusión de este patrimonio, tanto entre la ciudadanía como entre los numerosos visitantes del país, suponen un reto y un objetivo estratégico para el Gobierno de la Generalidad de Cataluña, y especialmente para su Departamento de Cultura, a los que este dedica, y quiere seguir dedicando, todos los esfuerzos y recursos a su alcance.

La consecución de este objetivo es especialmente importante en lo que afecta al conjunto de bienes culturales catalanes inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, en la medida que constituyen expresiones y símbolos culturales únicos y singulares, con una enorme capacidad de trascender nuestras fronteras y de proyectarnos por todo el mundo.

Entre ellos, cabe señalar los diversos conjuntos de arte rupestre prehistórico declarados, en el año 1998, Patrimonio Mundial, dentro de una candidatura más amplia, la del llamado Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica, que integra un total de setecientos cincuenta y siete yacimientos, tanto en Cataluña como en Aragón, la Comunidad Valenciana, Castilla-La Mancha, Murcia y Andalucía.

A su vez, y dentro del ámbito territorial catalán, los yacimientos catalanes inscritos como Patrimonio Mundial se articulan también dentro de la llamada Ruta del Arte Rupestre de Cataluña, que, desde 2005 y liderada por el Museo de Arqueología de Cataluña (MAC), trabaja para promover el conocimiento y la visita de este patrimonio tan excepcional.

Celebro y agradezco la iniciativa del Museo de Arqueología de Cataluña de dedicar una gran exposición a este tema, acompañándola de la publicación de un interesante libro-catálogo como el que tengo el placer de presentar, en el marco de una nueva campaña de difusión y dinamización de la Ruta del Arte Rupestre en Cataluña, que quiere llegar a la mayor diversidad de públicos posible.

La contemplación del arte prehistórico nos remite al tiempo de los orígenes de la condición humana, y nos confronta con las primeras manifestaciones de una vida interior específica del ser humano, cuya comunicación puede ser asumida únicamente por el arte. A pesar de desconocer los mensajes que este arte vehicula, su contemplación no deja nunca de sorprendernos e, incluso, de emocionarnos.

Disfrutad, pues, del apasionante viaje al pasado que, con esta exposición, nos propone el Museo de Arqueología de Cataluña, con el descubrimiento de las primeras manifestaciones artísticas en Cataluña, de una fuente inagotable de expresión artística y de creatividad, que, desde hace miles de años, nunca ha cesado de brotar en esta tierra, que hoy es la nuestra.

Maria Àngela Villalonga
Consellera de Cultura

Presentación

Llegar a ser un museo de referencia nacional e internacional, un símbolo de la apuesta de Cataluña por la innovación y la creatividad, abierto, inclusivo, transparente y sostenible, en el cual la arqueología explique, cuestione, sorprenda y emocione: esta es la nueva visión que el Museo de Arqueología de Cataluña (MAC) propone para orientar y guiar sus proyectos y actividades durante los próximos años.

Así, entre otros objetivos estratégicos derivados de esta visión, el museo desea trabajar intensamente para mejorar la capacidad de atracción de los públicos potenciales y, al mismo tiempo, reforzar los vínculos con el público que ya tiene, ofreciendo experiencias de visita nuevas, singulares y atractivas. El MAC pretende llegar a ser un museo frecuentado, más que visitado.

Para conseguir este objetivo tan ambicioso, es capital la reforma y mejora de las exposiciones permanentes y, complementariamente, el diseño y la implementación de una nueva política de exposiciones temporales. La construcción de esta nueva política expositiva del museo, además de la orientación que aporta esta nueva visión y los objetivos estratégicos, también se articula en torno a otros dos grandes parámetros: por un lado, la voluntad de contribuir de forma decisiva a la difusión del patrimonio arqueológico catalán y, en especial, de las colecciones de titularidad nacional que el museo conserva y gestiona; por otro lado, la apuesta del museo por vehicular una mirada que podríamos calificar como «glocal», es decir, global y local al mismo tiempo. No en vano, el MAC quiere definirse sobre todo como un museo centrado en Cataluña, pero abierto al mundo.

La exposición «Arte primero. Artistas de la prehistoria», la primera de este nuevo ciclo expositivo del MAC, se adecua y responde a la visión y a los parámetros mencionados anteriormente.

Así, la idea de presentar esta muestra deriva de la voluntad del museo de extender el conocimiento del conjunto de yacimientos con pinturas rupestres del arte levantino que se conservan en Cataluña, que en 1998 se inscribieron en la lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, junto con otros yacimientos similares que también se conservan en otros territorios de la fachada mediterránea de la península ibérica (Aragón, la Comunidad Valenciana, Castilla-La Mancha, Murcia y Andalucía), bajo la denominación genérica de arte rupestre del arco mediterráneo de la península ibérica.

En este sentido, también cabe recordar que desde el año 2006 el MAC impulsa y da apoyo técnico y económico a la difusión de la denominada «Ruta del arte rupestre en Cataluña», que integra diversos yacimientos y conjuntos pictóricos representativos de este patrimonio excepcional.

En relación con este objetivo, contribuir decisivamente a la difusión del patrimonio arqueológico nacional, la programación de la muestra también responde a la voluntad del MAC de dar a conocer el importante fondo fotográfico y documental del arte rupestre en la península ibérica que conserva el museo y, especialmente, el conjunto singular de más de 250 calcos y reproducciones de pinturas rupestres de diversos yacimientos procedentes de todo este ámbito geográfico, en gran parte fruto de los trabajos de búsqueda que ha coordinado el propio museo durante la primera mitad del siglo XX.

A pesar de estar centrada en el arte rupestre levantino, la muestra enmarca este ámbito dentro de un marco geográfico y temporal más amplio que abarca todo el sudoeste de Europa, desde el Paleolítico Superior hasta el final del Neolítico, con el objetivo de explicar mejor el fenómeno y, en la medida de lo posible, abordar la apasionante cuestión de los orígenes del arte en todo el mundo.

Una exposición es un discurso construido dentro de un espacio determinado con objetos, documentos, textos y otros recursos museográficos (audiovisuales, interactivos, maquetas, escenografías, etc.), una materialidad significativa que el visitante debe recorrer para, a partir de los instrumentos que se le ofrecen, reconstruir y comprender su propósito. Igual que las instituciones museísticas, los tipos de exposiciones son muy diversos y siempre traducen los valores, los objetivos y, sobre todo, la experiencia y el talento de las personas que participan en su construcción.

Así, con la muestra «Arte primero. Artistas de la prehistoria» el MAC renueva su apuesta por la educación y la mediación cultural y sitúa como destinatario a un amplio abanico de público, especialmente aquél que está más alejado del discurso arqueológico más académico y especializado. Sin embargo, esta vocación de museo educador, abierto y popular del MAC no es incompatible con el rigor científico que se espera de una institución de su trayectoria y características, y que se le exige.

La construcción de una exposición de estas características, tanto por el tema como por los recursos, no ha sido una tarea fácil, y ha exigido mucho esfuerzo y mucha entrega por parte de todo el equipo del museo, tanto interno como externo, que ha participado en ella.

Sin duda, esta tarea también la ha facilitado, y en buena medida estimulado, la generosa contribución de diversas personas e instituciones, tanto de Cataluña como del resto de la península ibérica y Francia, a las cuales hemos pedido su implicación, especialmente a los museos que han colaborado prestando algunos de los objetos más preciados de sus colecciones. A todas estas personas e instituciones, cuya lista figura en el presente catálogo, un agradecimiento muy sincero de la institución que represento.

«Arte primero. Artistas de la prehistoria» invita a hacer un viaje al pasado más remoto de la humanidad, a descubrir los cimientos de la condición humana, quizás abordando su dimensión más singular y distintiva como es la capacidad de expresión simbólica y artística de los humanos. A pesar de la osadía de la muestra, sus límites y carencias, espero y deseo que también sirva para consolidar el Museo de Arqueología de Cataluña como un espacio de alta mediación cultural, en el que los visitantes puedan vivir experiencias culturales singulares y de calidad que les permitan iniciar o renovar una historia de amor intensa con la cultura y el patrimonio.

Jusèp Boya i Busquet

Director del Museu d'Arqueologia de Catalunya

Arte primero. Artistas de la prehistoria

Inés Domingo

Comissària de l'exposició / ICREA / Universitat de Barcelona

Uno de los grandes objetivos de la evolución humana es el desarrollo del pensamiento creativo y de la capacidad de abstracción. Dos expresiones del comportamiento humano que permitieron idear nuevas formas de comunicación visual no verbales, para intercambiar información sobre el mundo natural, cultural y simbólico en formatos más perdurables. La comunicación a través de medios visuales es hoy en día un recurso universal compartido por todas las sociedades humanas para transmitir sentimientos, ideas, creencias, normas y tradiciones, en contextos cotidianos y también sagrados. Estas formas de comunicación visual nos ayudan a promover la convivencia y mantener el orden social y contribuyen a definir nuestra identidad, como persona y como grupo. La génesis de la comunicación visual a través de imágenes y símbolos se sitúa en la prehistoria. Sin embargo, el carácter efímero de muchas de estas formas de creación humana hace difícil rastrear sus orígenes en el tiempo.

Determinar cuál es la primera manifestación física de la existencia de un comportamiento simbólico está en el centro de los debates actuales. Sin duda, lo que hoy conocemos como arte rupestre (producido sobre rocas en espacios al aire libre o en el interior de cuevas), arte mueble (diseños figurativos y no figurativos pintados, grabados o esculpidos sobre diversos tipos de soportes portátiles) y arte corporal (pinturas y escarificaciones efectuadas sobre el cuerpo humano) representó una de las primeras formas de creatividad humana. ¿Pero cuándo surgió esta capacidad y este deseo de comunicarnos a través de imágenes y símbolos? ¿Cuándo transformamos por primera vez los minerales en pinturas, las conchas en adornos, los huesos en instrumentos musicales y las rocas en lienzos para ilustrar ideas, transmitir información, marcar los territorios o reflejar nuestra identidad? ¿Es esta capacidad de comunicación más allá del lenguaje exclusiva de los humanos anatómicamente modernos, es decir, nosotros? ¿O tenemos evidencias que prueban que estas capacidades ya fueron desarrolladas por otros miembros del género humano?

Con esta exposición, «Arte primero. Artistas de la prehistoria», proponemos un viaje al pasado en busca de los orígenes del arte y de las primeras obras maestras de nuestro genio creativo.

La muestra se inicia con uno de los debates más candentes ahora mismo en la investigación sobre la evolución humana: si nuestros antepasados, los neandertales, ya tenían la capacidad de comunicarse a través de símbolos. Para responder a esta pregunta se analizan las evidencias que los investigadores están manejando como posibles muestras tempranas de comportamiento simbólico, tanto entre las poblaciones neandertales como entre los humanos anatómicamente modernos. Nos estamos refiriendo a la presencia de materias colorantes, de elementos de adorno personal y de las primeras marcas de tipo geométrico halladas sobre soportes parietales o muebles en contextos arqueológicos relacionados con ambas poblaciones humanas.

A continuación se exploran las formas de vida y la evolución de las primeras manifestaciones artísticas, parietales y muebles, de los primeros humanos anatómicamente modernos llegados al sudoeste de Europa, hace unos 40.000 años. En estas tierras, las nuevas poblaciones desarrollan un nuevo arte figurativo que llama la atención fundamentalmente sobre el mundo animal a través de composiciones no escénicas. En esta etapa de la prehistoria del arte, el marcado protagonismo de las excepcionales representaciones naturalistas de animales que pueblan los nuevos territorios, rodeados de una gran variedad de signos hoy llenos de misterio, contrasta con la escasa presencia de la figura humana. (Fig 1)

Del énfasis en el mundo animal del arte paleolítico pasamos, miles de años después, al protagonismo de los humanos y de la cultura con el nacimiento del arte rupestre levantino. Esta tradición rupestre, que es exclusiva de la fachada mediterránea de la península ibérica, y sin paralelos en Europa, marca un cambio singular en la historia del arte prehistórico. El arte levantino ejemplifica el nacimiento de un nuevo arte verdaderamente narrativo que, por primera vez, centra sus contenidos en los humanos, sus objetos, vestidos y herramientas, y también en sus prácticas culturales, a través de escenas naturalistas que ilustran actividades como por ejemplo la caza, la violencia, la guerra y la muerte, las ceremonias, la recolección de la miel o la maternidad. El arte levantino constituye una de las más originales expresiones artísticas surgidas, hace aproximadamente 7000 años, tanto en Catalunya como en el resto del Mediterráneo ibérico. (Fig 2)

Un último ámbito está dedicado al arte de documentar el arte. Un espacio que da a conocer el legado documental que guarda el Museu d'Arqueologia de Catalunya, con dibujos, fotografías y calcos de los pioneros del estudio

del arte levantino durante las primeras décadas del siglo pasado. A través de este legado descubrimos las técnicas utilizadas para reproducir algunos de los conjuntos más singulares de esta tradición artística en tierras catalanas, aragonesas, valencianas y castellanas. Además, este legado permite descubrir figuras y escenas hoy desaparecidas en yacimientos tan emblemáticos como la cova dels Cavalls, la cova del Civil o les coves de la Saltadora, en el barranco de la Valltorta (Castellón). Una desaparición que nos recuerda la extrema vulnerabilidad de este patrimonio milenario, seriamente afectado por factores de alteración naturales, pero sobre todo por el vandalismo y la desatención de los humanos.

La muestra finaliza celebrando que la UNESCO declarara, en 1998, el arte rupestre de la fachada mediterránea de la península ibérica como Patrimonio de la Humanidad. Una declaración que reconoce el valor universal excepcional de estas imágenes milenarias.

Los orígenes del arte

El nacimiento del comportamiento simbólico está rodeado de incertidumbres. Hoy parece plenamente aceptado que nuestros antepasados prehistóricos ya hacían un uso metafórico de las primeras formas de arte de tipo figurativo para compartir ideas sobre su mundo natural y cultural. Con los datos de que disponemos ahora, todo apunta a que el primer arte figurativo, es decir, aquel que reproduce imágenes que podemos reconocer en la realidad (como las representaciones de animales) fue una creación exclusiva de los humanos anatómicamente modernos.

Los orígenes de este arte figurativo los hallamos, por ahora, hace entre 43.900 y 32.000 años en el oeste de Europa y en Sulawesi (Indonesia), sobre soportes parietales y muebles. Entre los hallazgos más antiguos destacan en el centro de Europa las esculturas auriñacienses realizadas en marfil de mamut y recuperadas en diversas cuevas de la sierra Jura de Suabia, en Alemania. En Italia, unos fragmentos pintados con motivos esquematizados de humanos y animales, que se desprendieron de las paredes hace miles de años y fueron descubiertos en los depósitos arqueológicos del yacimiento de la cueva Fumane, fueron también adscritos a estos momentos. En los yacimientos franceses de Abri de Castanet, Blanchard, Ferrassie y Le Cellier, entre otros, representaciones pintadas y grabadas de elementos sexuales (como vulvas y falos) y de animales nos dan pistas sobre lo que consideraban importante los artistas de este primer arte figurativo. Ya fuera de Europa, los hallazgos más antiguos nos llevan a Sulawesi, donde la representación de un cerdo nativo ha sido datada en 43.900 años. Por el contrario, la representación de un tipo de vaca descubierta en Borneo y recientemente publicada

como el motivo figurativo más antiguo del mundo, con una datación que lo sitúa hace 40.000 años, no está exenta de debate. La relación de superposición entre la costra datada y la representación del animal parece, con los datos publicados, cuestionable.

En todo caso, todos estos hallazgos muestran que las primeras evidencias de arte figurativo ya eran de una calidad excepcional. Además, su distribución geográfica y cronológica nos dice que el nacimiento del arte figurativo estaría relacionado con la dispersión de los humanos anatómicamente modernos por todo el mundo.

¿Pero existen otros antecedentes, además del arte figurativo, que nos permiten hablar de los orígenes del arte y de la capacidad de los humanos de comunicarse a través de símbolos?

En los debates actuales, los investigadores se cuestionan si el uso de materias colorantes y de elementos de adorno personal o las primeras evidencias de una simbología de tipo geométrico, identificadas sobre soportes parietales y muebles mucho antes de la aparición del arte figurativo, ya pueden ser considerados formas incipientes de comunicación simbólica.

Es bien cierto que colorantes y artistas siempre van de la mano. Sin embargo, la presencia de materias colorantes y pigmentos en los depósitos arqueológicos desde hace al menos 200.000 años (como el pigmento rico en hematites recuperado en los sedimentos del yacimiento de Maastricht-Belvédère, en los Países Bajos) no necesariamente prueba la existencia de un comportamiento simbólico o el nacimiento de las artes.

La arqueología y la etnología nos recuerdan que muchos de los minerales con propiedades colorantes que hallamos actualmente en los depósitos arqueológicos también presentan otras propiedades que ya eran conocidas en la prehistoria. Por ejemplo, mezclados con adhesivos naturales, los colorantes fueron utilizados para facilitar el enmangue de herramientas de piedra desde hace al menos 68.000 años, como muestran los restos de colorante rojo y de residuos vegetales documentados sobre herramientas de piedra en el yacimiento africano de Sibudu (KwaZulu-Natal, Sudáfrica). Por otro lado, gracias a sus propiedades antisépticas, los colorantes minerales se empleaban también para curtir las pieles y el cuero, y quién sabe si también se utilizaron como repelente de insectos, como hacen actualmente los ovahimba de la región Kunene de Namibia. De la misma manera, por sus propiedades abrasivas, los colorantes rojos fueron utilizados para facilitar el pulido de herramientas y de algunos elementos de adorno. Por tanto, sin evidencias explícitas de arte, difícilmente podemos argumentar la existencia de artistas basándonos solo en la presencia de materias colorantes.

En cuanto al uso de elementos de adorno entre los humanos anatómicamente modernos, su presencia ha sido documentada en África y el oeste asiático desde hace ya entre 80.000 y 90.000 años, aproximadamente. Entre los ejemplos africanos destacan las conchas de *Nassaria* perforadas y con restos de colorante rojo halladas en los yacimientos de la Grotte des Pigeons (Marruecos), datadas hace 82.500 años, y las de la cueva de Blombos, en Sudáfrica, datadas hace unos 78.700 años. En Israel, también en contextos vinculados a humanos modernos, hay diversas conchas de *Glycimeris* perforadas y con restos de colorante en cronologías en torno a los 90.000 años. La posibilidad de que estos elementos de adorno personal tuvieran un valor simbólico es más aceptada si, además del uso estético, admitimos que estas poblaciones los emplearon como signos de identidad individual o grupal.

El último debate gira en torno al posible simbolismo de los temas geométricos pintados y grabados sobre soportes variados en diversos yacimientos africanos hace entre 100.000 y 60.000 años, aproximadamente. El más conocido es el fragmento de colorante con grabados geométricos descubierto en la cueva de Blombos, en Sudáfrica, y datado hace unos 80.000 años. Grabados similares también se han hallado sobre un número significativo de fragmentos de huevos de avestruz en el abrigo de Diepkloof, también en Sudáfrica, datados hace unos 60.000 años. Más recientemente, en el mismo yacimiento de Blombos, un fragmento de piedra sílicea con decoraciones geométricas pintadas en rojo ha sido datado hace unos 73.000 años. La dificultad de hallar una finalidad utilitaria a estos temas geométricos ha llevado a los investigadores a proponer un uso simbólico por parte de sus autores, los humanos modernos, para comunicar algún tipo de información que hoy nos resulta indescifrable.

¿Pero fueron los humanos anatómicamente modernos los únicos que desarrollaron la capacidad de abstracción y de comunicarse a través de símbolos?

En las últimas décadas, el descubrimiento de colorantes, pigmentos y colgantes en yacimientos vinculados a ocupaciones neandertales en el sudoeste de Europa ha abierto el debate sobre la posibilidad de que la capacidad de comunicación a través de símbolos, que durante décadas se consideraba exclusiva de los humanos modernos, fuera compartida con los neandertales.

Los primeros hallazgos de posibles colgantes se vinculaban justo a los momentos de contacto entre ambas poblaciones, hace unos 40.000 años. Esta coincidencia temporal había llevado a algunos

investigadores a sugerir que los neandertales sencillamente imitaban el comportamiento de los humanos modernos con los que coexistieron. Sin embargo, en los últimos años la revisión de las dataciones de las conchas marinas perforadas y con restos de colorante del yacimiento murciano de la cueva de los Aviones ha llevado a plantear que los neandertales ya utilizaban adornos hace unos 115.000 años y, por tanto, que desarrollaron de manera independiente estas prácticas simbólicas.

Otro debate reciente propone que los neandertales utilizaron plumas de aves y garras de rapaces para fabricar adornos. Sin embargo, las evidencias sobre las que se basan estas propuestas son débiles: básicamente, la presencia de marcas de herramientas de piedra en plumas de aves (cueva Fumane) y en falanges de rapaces (por ejemplo, en la cueva Fumane, Río Secco, Mandrin, Grotte du Renne o cova Foradada, esta última en Cataluña). Los investigadores concluyen que, puesto que estas especies no eran consumidas y tampoco pueden inferir ningún otro uso utilitario, la única interpretación viable es el uso ornamental. En el caso de las falanges, deducen que la presencia de cortes estaría vinculada a la extracción de las garras para realizar colgantes, aunque en algunos casos solo se han recuperado las falanges, y que cuando se encuentran las garras, estas no presentan las perforaciones o las marcas de sujeción características de los colgantes. Otros investigadores plantean también la posibilidad de que este procesamiento de las falanges estuviera vinculado a la extracción de los tendones, un elemento que tuvo diversos usos en la prehistoria, como facilitar el enmangue de las puntas de las lanzas. Con los datos existentes, pues, aunque estas propuestas resultan muy sugerentes, no podemos hablar de pruebas irrefutables de un uso simbólico de las plumas y las garras de rapaces.

Además del uso de adornos, hoy parece que los neandertales también podrían haber sido los primeros en marcar las paredes de diversas cuevas con signos geométricos y con negativos de sus manos. Estas manos en negativo no son más que el contorno de las manos marcado con pigmento pulverizado con la boca. Según los datos publicados, estas primeras marcas se concentran por ahora en la península ibérica. Las dataciones obtenidas en los yacimientos de La Pasiega (Cantabria), Maltravieso (Cáceres) y Ardales (Málaga) sugieren que estas prácticas, posiblemente simbólicas, empezaron hace al menos entre 66.000 y 64.000 años, aproximadamente. Pero la polémica alrededor de estas nuevas dataciones no se ha hecho esperar. Algunos prehistoriadores se resisten a aceptar que los neandertales tuvieron una capacidad de comunicación simbólica parecida a la de los humanos modernos, o al menos que hoy en día tengamos pruebas irrefutables de que así fue.

Si miramos atrás, en este debate parecen resonar los ecos de otra polémica parecida de hace cien años, en los albores del siglo xx, en torno al descubrimiento de los célebres bisontes de Altamira. En aquella ocasión, los grandes prehistoriadores del momento eran reticentes a aceptar que los humanos que vivían en la prehistoria tuvieran la capacidad de elaborar obras de arte de una belleza y calidad excepcional y de dotarlas de simbolismo. Pero el tiempo demostró que aquella negación de las capacidades simbólicas y artísticas de los humanos modernos que vivieron en la prehistoria estaba influenciada por los prejuicios de la época, y pronto nuevos hallazgos dieron la razón a Marcelino Sanz de Sautuola, artífice del hallazgo. Debemos esperar, por lo tanto, que el tiempo y la investigación acaben arrojando luz a este nuevo debate de los albores del siglo xxi en torno a las capacidades simbólicas y artísticas de nuestros parientes lejanos, los neandertales. (Fig 3)

El arte paleolítico, el arte de los animales

La Edad del Hielo

Durante la última era glacial los humanos anatómicamente modernos, que se desarrollaron en el sur del continente africano hace aproximadamente 200.000 años, se dispersaron por el mundo. De esta manera se convirtieron en los únicos humanos que colonizaron todos los continentes en diversas olas o fases de expansión. Una de estas olas tuvo lugar hace entre 70.000 y 50.000 años y llevó a la dispersión por Asia y Australia, mientras que la llegada al continente americano se hizo esperar hasta hace entre 14.000 y 12.000 años.

Los humanos modernos llegarían al continente europeo hace unos 40.000 años. Una irrupción que, sumada a los cambios climáticos propios de la última glaciación, con temperaturas más frías y un desplazamiento de la flora y la fauna hacia zonas más templadas por el avance de los hielos glaciares, está detrás del reemplazo poblacional de los habitantes nativos del continente europeo de aquellos momentos, los neandertales. Antes de su extinción, sin embargo, los neandertales y los humanos anatómicamente modernos se hibridaron y llegaron a tener una descendencia de la que aún existen restos en nuestro propio genoma. La llegada de los humanos anatómicamente modernos a Europa estuvo acompañada de progresivas mejoras tecnológicas y un extraordinario progreso de las artes, lo cual dio lugar a lo que hoy conocemos como arte paleolítico.

La estacionalidad de los recursos, los ritmos de crecimiento y fructificación de las plantas y el comportamiento de los animales durante

este período glacial requería prácticas de vida nómada para garantizar la supervivencia de los grupos. Cuevas, grutas y cabañas servían de refugio temporal para estas poblaciones, mientras que la cacería de presas grandes y pequeñas y la recolección de vegetales y frutos silvestres proporcionaban los alimentos necesarios para subsistir. La naturaleza también ofrecía materiales para producir herramientas de piedra, hueso, asta y otros materiales perecederos (como la madera y las fibras vegetales), vestidos y adornos. Un nuevo utensilio, el propulsor, y la mejora gradual de los proyectiles resultaron en tácticas de cacería cada vez más eficientes (Fig 4). En este nuevo entorno, los recién llegados hicieron del adorno personal, de sus utensilios y de los espacios una señal de identidad y una nueva herramienta de comunicación.

Los animales de clima frío (como los bisontes, los mamuts, los osos, los renos, los leones de las cavernas o los rinocerontes lanudos) y los de clima templado (como los caballos, los uros, los ciervos y las cabras) que, huyendo de los hielos glaciales, se refugiaron en el sudoeste de Europa, tuvieron un doble valor para los nuevos pobladores. Al valor cinegético, como fuente de alimento, pronto se le sumó el valor simbólico, como fuente de inspiración; se convirtieron simultáneamente en presas y musas de la creatividad humana

La creación musical

Las artes visuales son solo una expresión del genio creativo de los humanos. Sin embargo, seguramente estas aparecieron de la mano de otras formas efímeras de arte como la música, la danza, las canciones y los relatos que daban vida a las historias narradas frente a las imágenes. Pero, desgraciadamente, la visibilidad arqueológica de las tradiciones efímeras es muy reducida. Incluso es muy posible que la aparición de los instrumentos musicales fuera anterior a su presencia en el registro arqueológico.

Las primeras evidencias arqueológicas apuntan a que esta forma de expresión cultural apareció hace al menos unos 40.000 años, y a que tuvo un papel importante para las primeras poblaciones de humanos anatómicamente modernos llegados recientemente a Europa.

Las flautas son los instrumentos mejor documentados, pero en Europa también se han hallado otros objetos interpretados como silbatos, bramaderas y arcos musicales a lo largo del Paleolítico superior. Las flautas conservadas en diversos yacimientos de Alemania, Francia y Austria fueron talladas sobre los huesos de las alas de diversas aves (buitres y cisnes) o sobre marfil de mamut. El número de perforaciones que presentan

es variable y permitiría obtener una cierta variedad de tonos. Las flautas más antiguas se encuentran en diversos yacimientos de la sierra Jura de Suabia, en Alemania (Hohle Fels, Vogelherd y Geißenklösterle) y se remontan a hace 40 000 años, aproximadamente. Las bramaderas son un instrumento musical utilizado por muchos grupos humanos a lo largo de la historia. Generalmente tienen una forma ovalada y plana y están fabricadas sobre hueso, cuerno, marfil o madera. Uno de sus extremos presenta una perforación para atar una cuerda y hacerla girar. Durante el movimiento de rotación, emite un sonido grave característico que es audible desde largas distancias. Su identificación arqueológica no siempre es sencilla, puesto que los elementos perforados pueden tener otras finalidades. Un ejemplo singular es la pieza hallada en los niveles magdalenenses del yacimiento francés de La Roche, con decoraciones incisas y cubierta de colorante rojo.

Los arcos musicales son un instrumento de cuerda parecido a los arcos de caza, pero de dimensiones menores. Un extremo se apoya sobre los labios y se hace sonar con un palo. Su aparición en el Paleolítico ha sido sugerida basándose en una representación de un ser híbrido (mitad humano y mitad animal) interpretado danzando entre animales con un posible arco musical en la boca. Esta representación se encuentra en el yacimiento francés de Trois-Frères.

El arte de las cavernas

En la expansión de los humanos modernos por el mundo y en su adaptación a nuevos paisajes, a nuevos climas y a otros grupos humanos (como los neandertales en el continente europeo), se halla la semilla de un nuevo giro creativo en la evolución del pensamiento simbólico: la aparición del arte figurativo. Curiosamente, este arte temprano, lejos de partir de formas rudimentarias, que mostraron una evolución de la simplicidad a la complejidad, nace sobre una cierta variedad de soportes y técnicas, y con obras de extraordinaria calidad y belleza, como las figurillas alemanas talladas en marfil.

En el período que transcurre entre hace unos 40.000/35.000 años y 11.700 años, las manifestaciones artísticas prehistóricas experimentaron un desarrollo sin precedentes en el sudoeste de Europa y dieron lugar a lo que conocemos como arte paleolítico (Fig. 5). El predominio del arte cavernario en las primeras etapas de la investigación, con representaciones de animales y signos alejados de la luz natural, se interpretó durante décadas como un deseo de ocultación y, por lo tanto, como evidencia de su finalidad mágica y religiosa. Pero los más de cien años de investigación que nos preceden han demostrado que el arte paleolítico utilizó soportes y contextos tanto cotidianos como sagrados. La aparición progresiva de representaciones en la entrada de las cuevas,

iluminadas por la luz natural, la presencia de arte mueble vinculado a lugares de hábitat y a objetos cotidianos, y desde finales de los años 80, el descubrimiento de arte paleolítico al aire libre en lugares tan singulares como Foz Côa (Portugal) o Siega Verde (España), demostraron que ya desde la prehistoria el arte se utilizaba en múltiples contextos, tanto sagrados como cotidianos (Fig.6). Sin embargo, es bien cierto que las manifestaciones documentadas en el interior de cuevas profundas siguen inspirando teorías más vinculadas al mundo de las creencias.

Hoy sabemos, pues, que cuevas profundas, abrigos y rocas al aire libre funcionaron como lienzos naturales para dibujos, grabados y pinturas, en los que la belleza y el naturalismo de los animales o la abundancia de los signos contrastan con la casi ausencia y simplificación de las representaciones humanas. A las especies dominantes, como los bisontes, los caballos, los ciervos, las cabras y los mamuts, deben sumárseles otras especies como los uros, los renos, los osos, los jabalíes, los leones, los rinocerontes o los cánidos. Las aves (como los pingüinos o los búhos) y los peces son más anecdóticos. Muchas de estas especies son también las que dominan el imaginario de los soportes muebles.

Las características de las representaciones muestran que los artistas tenían un claro conocimiento de las formas, las actitudes e, incluso, en determinados momentos y enclaves, de los movimientos de los animales, y que a veces aprovechaban las irregularidades de los soportes rocosos para dotarlos de volumen. En general dominan las representaciones en disposiciones rígidas o con movimiento parcial de la cabeza, la cola o las patas, y a nivel compositivo encontramos fundamentalmente agrupaciones sin contenido escénico evidente. Pero hay excepciones.

En cualquier caso, hablar de arte paleolítico no significa hablar de un arte que perduró sin cambios durante 25 000 años, sino que dentro de esta tradición artística encontramos cambios temporales y variaciones regionales. Por ejemplo, todo parece indicar que en las fases más recientes, y sobre todo a partir de lo que llamamos Magdaleniense (entre hace 20.000 y 13.700 años), las representaciones de animales son más naturalistas y prestan más atención a los detalles anatómicos. Así mismo, es a partir de este período cuando se da un aumento de las representaciones humanas, aunque muy idealizadas y aún minoritarias. También en estos momentos encontramos un número reducido de composiciones (la mayoría en piezas de arte mueble) que empiezan a introducir un componente escénico. Muchas de estas escenas reproducen comportamientos animales relacionados con la berrea o con la maternidad, y solo en casos puntuales ya vemos una primera relación entre humanos y animales, aunque la recreación del movimiento de la acción es poco realista. Un buen ejemplo es el reciente hallazgo de un bloque con grabados en L'Hort de la Boquera

(Margalef del Montsant, Tarragona), donde dos figuras humanas observan, persiguen o imitan a dos aves. También hallamos escenas que muestran relaciones entre humanos y animales en los yacimientos franceses de La Vache, Mas d'Azil, Bruniquel, Château des Eyzies, etc.

El significado de estas representaciones para los artistas paleolíticos y sus contemporáneos es hoy una incógnita. ¿Por qué pintaban, grababan o esculpían formas animales, humanas y signos? ¿Son imágenes de la realidad o ilustran seres imaginarios? La investigación científica debate diversas teorías, pero la desaparición de los artistas ha dejado estas obras rodeadas de misterios. Lo que sí sabemos es que las especies más pintadas no eran necesariamente las más consumidas, por lo que seguramente los temas seleccionados estaban cargados de contenidos culturales que iban más allá del valor económico de los animales. ¿Representaban el deseo de cazar al animal, de favorecer su reproducción o de adquirir su poder? ¿O el animal hacía referencia a un individuo o a un grupo humano que se identificaba en aquella especie? ¿Representaban a un ser ancestral?

Sin la posibilidad de viajar al pasado, hoy no tenemos muchas más opciones que dejar estas preguntas abiertas.

La paleta de los artistas paleolíticos

El arte paleolítico se materializaba al mismo tiempo sobre soportes parietales y muebles, tanto utilitarios como no utilitarios. Piedra, hueso, asta, marfil, dientes de animales y posiblemente materiales perecederos como la madera sirvieron de base para grabar, pintar y esculpir. La producción artística requería una importante planificación e inversión de tiempo a fin de recoger las materias primas necesarias para preparar las herramientas, los pigmentos y los soportes, seleccionar los espacios y pensar los diseños. La complejidad de este proceso creativo permite descartar la improvisación. El análisis de la calidad de las obras resultantes ha permitido a los investigadores identificar a principiantes y maestros, lo cual ha mostrado que adquirir las habilidades técnicas necesarias para producir el arte paleolítico requería un proceso gradual de aprendizaje y de experimentación que, incluso, permite hablar de escuelas de artistas en la prehistoria.

Para la producción de los temas pintados, hombres y mujeres empleaban diversos tipos de colorantes naturales para dibujar y pintar. Para las figuras negras utilizaban carbón (vegetal y hueso carbonizado) o diversas variedades de óxido de manganeso (Fig.7). Los colores rojos y marrones se conseguían sobre todo a partir de óxidos de hierro, como la hematites. Otros colores más minoritarios, pero también

documentados en el arte paleolítico, incluyen el blanco y el amarillo. Para la preparación de pinturas, transformaban los minerales en polvo y posteriormente los mezclaban con aglutinantes naturales (grasas animales o extractos vegetales) para facilitar la adhesión del pigmento a la pared. El uso de la sangre no está testificado en esta parte del mundo. Las formas de aplicación de la pintura en el Paleolítico son variadas. Se emplean los dedos, diversos tipos de pinceles, tampones o se sopla directamente la pintura con la boca.

En el interior de las cuevas, las pinturas aparecen en paredes y techos, a veces a alturas considerables que ocasionalmente requerían construir andamios, como se ha constatado en el célebre yacimiento francés de Lascaux.

A la hora de grabar, los artistas paleolíticos también utilizaban una cierta variedad de técnicas como la incisión, la abrasión, el raspado, los relieves, la percusión directa (que consiste en reproducir la silueta del animal golpeando directamente la pared con un percutor) o la percusión indirecta (para el cual utilizan un tipo de cincel) (Fig.8).

El parpadeo de las llamas de antorchas, luces de grasa y hogueras acompañaba la creación artística en el interior de las cuevas profundas y daba vida a los relatos narrados a la luz de las imágenes.

¿Dónde estaban los humanos?

Los artistas paleolíticos enfatizaron en sus obras el mundo animal en detrimento de la figura humana, que resulta casi anecdótica y con frecuencia de identificación dudosa. Personajes completos pero muy sintéticos e idealizados, seres híbridos, que combinan rasgos humanos y animales, y representaciones de ciertas partes anatómicas aisladas (como cabezas, atributos sexuales y manos) constituyen las escasas referencias explícitas al ser humano. Esta representación simplificada de la figura humana, a medio camino entre los humanos y los animales, ha sido interpretada como intencional, puesto que el naturalismo de los animales demuestra que los artistas tenían la capacidad necesaria para haber podido reproducir figuras humanas más realistas. Esta ambigüedad ha sido interpretada como un deseo de expresar visualmente la complementariedad entre humanos y animales.

A menudo, el género de las figuras es también ambiguo. La presencia de manos pequeñas en las paredes de diversas cuevas podría ser atribuida tanto a la participación de individuos jóvenes como de mujeres (Fig.9). Pero las representaciones parciales de atributos sexuales, tanto

masculinos como femeninos (penes, vulvas y pechos), dan protagonismo a ambos sexos y nos recuerdan que las mujeres también estaban presentes en la prehistoria (Fig.10).

Las más fieles a la realidad son las famosas estatuillas femeninas conocidas como venus, como por ejemplo las de Willendorf, Lespugue, Grimaldi, Dolni Vestonice o Kottianski, por citar algunas. Se trata de representaciones femeninas generalmente esculturas de bulto redondo sobre diversos materiales (piedra, marfil o arcilla), en las cuales se remarcan los atributos sexuales. Su interpretación está rodeada de debates. ¿Fueron utilizadas como ídolos, representaban a diosas o ancestros, se utilizaban como amuletos o tal vez eran juguetes? ¿Tenían una finalidad simbólica o sexual? ¿O existe la posibilidad de que fueran autorepresentaciones llenas de información ginecológica y, por tanto, que hubieran sido hechas por las mismas mujeres? El debate entre los especialistas en torno a su finalidad está todavía muy vivo y las posibilidades de cerrarlo parecen bastante remotas.

Un arte mediterráneo

La fachada oriental de la península ibérica ofrecía un entorno templado durante la última era glacial, gracias a la influencia del mar Mediterráneo. Las especies representadas en cuevas, abrigos y otros soportes pétreos mobiliarios (como plaquetas y cantos rodados) también lo confirman. Aquí, caballos, uros, ciervos y cabras, pintados y grabados, dominan el imaginario, mientras que las especies más frías como los bisontes, los renos o los mamuts son inexistentes.

El gran hito del Mediterráneo es la cueva del Parpalló (Gandía, Valencia), que puede ser considerada la escuela de artistas más prolífica y duradera del arte paleolítico europeo. Con una secuencia arqueológica de más de ocho metros de profundidad, este yacimiento ha proporcionado más de 5600 plaquetas de piedra caliza pintadas y grabadas, que muestran la evolución temática y técnica del arte paleolítico hace entre 32.000 y 14.000 años, aproximadamente.

Otros hitos excepcionales del Mediterráneo ibérico los hallamos en tierras catalanas. El abrigo del Molí del Salt (Vimbodí) ha proporcionado lo que ha sido interpretado como el primer mapa de un campamento de cazadores-recolectores de hace unos 13.800 años. En L'Hort de la Boquera (Margalef de Montsant), un bloque de piedra con motivos grabados captura casi por primera vez la interacción entre humanos y aves, dos temas que son minoritarios en el arte paleolítico europeo y que hacen más singular este hallazgo. La distribución ordenada de las figuras como si ilustraran una

acción parece prefigurar el advenimiento del arte narrativo, que en el Mediterráneo peninsular tendrá su momento culminante diversos miles de años después, con el nacimiento del arte levantino.

El arte levantino, el arte de las personas

Después del hielo

Hace unos 11.700 años, con la retirada de los hielos glaciales, en el sudoeste de Europa se produce la desaparición del arte de componente figurativo que había caracterizado el arte paleolítico y que hacia el final de la secuencia empezaba a mostrar una tendencia a la simplificación y una reducción del naturalismo (Fig. 11).

A partir de estos momentos, y vinculado a las últimas comunidades cazadoras-recolectoras que habitaron en estos territorios, solo conocemos pequeñas muestras de arte mueble no figurativo con formas lineales, geométricas y abstractas. Este arte lo encontramos sobre las plaquetas y los cantos rodados pintados característicos del arte aziliense. Un arte no figurativo que en la fachada mediterránea ibérica tiene continuidad en el denominado arte lineal-geométrico. Esta última tradición se definió a partir de una serie de más de treinta plaquetas con decoraciones geométricas grabadas, recuperadas en el yacimiento valenciano de la cueva de la Cocina (Dos Aguas), con una antigüedad de hace unos 8.000 años. Estas evidencias parecen definir un período de unos 3.500 años sin ninguna muestra de arte figurativo. Una ausencia que muchos investigadores han interpretado como un signo de ruptura entre el arte de tradición paleolítica y las nuevas tradiciones artísticas que irán desarrollándose ya en momentos postglaciales.

La mejora climática tras la última glaciación vino acompañada de un aumento de la humedad, que favoreció la expansión de los bosques y nuevos desplazamientos de la flora y la fauna fría. En estos momentos se generalizó el uso del arco como principal herramienta de caza y de guerra (Fig.12).

Hace unos 7.500 años, grupos forasteros plenamente neolíticos llegaron a estos territorios acompañados de extraordinarias novedades, como la domesticación de plantas y animales, la introducción de la cerámica, el uso de la hoz o los utensilios de piedra pulida. Esta nueva manera de vivir favoreció la progresiva sedentarización de una población que, hasta entonces, había practicado el nomadismo como principal forma de vida.

En este contexto de cambios, en la fachada mediterránea se desarrollaron diversas tradiciones artísticas conocidas como arte levantino, arte macroesquemático y arte esquemático. Dichas tradiciones artísticas comparten los principales ejes fluviales de los paisajes interiores del Mediterráneo peninsular y, a veces, incluso, los mismos abrigos al aire libre. Pero sus contenidos temáticos y su distribución geográfica muestran diferencias significativas. Los temas característicos del arte macroesquemático y del esquemático se reproducen tanto sobre soportes parietales como en las decoraciones de vasos cerámicos, lo cual permite confirmar que ambas tradiciones fueron desarrolladas por las poblaciones neolíticas recién llegadas.

El arte macroesquemático se caracteriza por la representación de figuras antropomorfas de grandes dimensiones (de hasta un metro de altura) y formas geométricas (meandriiformes, zigzags, etc.) que aparecen en paneles sin ningún tipo de organización escénica. Esta tradición, que se diferencia fundamentalmente del arte esquemático por las dimensiones de las figuras, se halla solo en la región central del Mediterráneo ibérico, con un foco original en la zona norte de Alicante. Los paralelos cerámicos la vinculan con las primeras poblaciones neolíticas llegadas a estos territorios hace unos 7.500 años.

El arte esquemático incluye representaciones muy simplificadas de figuras humanas y animales, y una gran variedad de formas geométricas, que solo de manera puntual aparecen reproduciendo escenas. Su distribución geográfica y temporal es mucho más amplia, con variaciones significativas tanto a lo largo de la península ibérica como en Europa. En el Mediterráneo peninsular abarca desde principios del Neolítico hasta la Edad del Bronce.

Estas dos tradiciones artísticas, el arte macroesquemático y el arte esquemático, ilustraban una nueva manera de relacionarse con la naturaleza, con el nacimiento de la agricultura y la ganadería y la progresiva transformación y antropización de los paisajes.

La cuestión que hoy centra todos los debates es, en esta evolución del arte prehistórico, dónde debemos situar el nacimiento y la evolución del arte levantino.

El nacimiento del arte narrativo

En algún momento de los inicios de la era postglacial, entre la desaparición del arte figurativo paleolítico (hace unos 11.700 años) y la neolitización (hace unos 7.500 años), la fachada mediterránea peninsular fue el escenario de un giro sin precedentes en la historia del arte en Europa: el nacimiento de un arte incuestionablemente narrativo que por primera vez habla expresamente de los humanos. Este cambio temático marca un giro hacia el antropocentrismo en el arte prehistórico en esta parte del mundo, y sitúa la figura humana y su interacción con el mundo natural y el mundo cultural en el centro de las creaciones artísticas. Lo que conocemos como arte levantino introduce cambios significativos en los temas y en las formas en que las figuras se relacionan entre sí en los paneles. Ahora, por primera vez, escenas llenas de dinamismo y movimiento cambian de forma innovadora la manera de narrar historias visualmente.

Los humanos, sus vestidos, los adornos y sus herramientas, nunca vistos anteriormente en el arte prehistórico, pasan a ser protagonistas de escenas de carácter económico, social y cultural que ilustran tácticas de cacería ancestrales, batallas, ajusticiamientos, marchas territoriales, la recolección de la miel, la maternidad, la muerte u otras actividades que hoy nos resultan más enigmáticas (Fig.13,14 y 15).

Las posturas adoptadas por las figuras humanas y por los animales (sentados, andando, corriendo, saltando, cayendo, etc.), su distribución en composiciones lineales, escalonadas o radiales; consecutivas, enfrentadas u opuestas, y la experimentación con diversos planos de representación (horizontales y diagonales) son algunas de las convenciones que introdujeron los pintores levantinos para transmitir sensación de movimiento.

En algunas escenas vinculadas a la cacería, los artistas incluyen rastros de huellas o de sangre que actúan de nexo de unión entre presas y cazadores, para indicar explícitamente los caminos que guían la acción. El movimiento es tan explícito que estas escenas podrían ser descritas como instantáneas que captan un momento determinado de una acción. A veces, incluso en una misma escena, capturan los diversos momentos del hecho desarrollado, mostrando simultáneamente el inicio y la consecuencia de este. Los ejemplos son múltiples, como aquellas en las que aparecen los arqueros disparando y los animales ya heridos. De esta manera, los pintores levantinos aprendieron a recrear el paso del tiempo. Aunque las escenas son muy literales, y podemos describirlas con facilidad en la actualidad, lo que desconocemos hoy es si ilustraban hechos reales o imaginarios.

Imágenes y símbolos en el arte levantino

El naturalismo y los detalles dibujados en las siluetas de los animales que los artistas levantinos reprodujeron en miles de yacimientos mediterráneos muestran que tenían un gran conocimiento de la fauna salvaje que pintaban: ciervos, cabras, jabalíes, uros y, con menos frecuencia, caballos, carnívoros o insectos. Los detalles de las siluetas permiten diferenciar entre especies y a veces también entre sexos (especialmente en el caso de los ciervos, en los que las hembras no presentan cuernos). Para distinguir entre adultos y crías, los artistas introdujeron un cambio en sus convenciones, ausente en el resto de animales. Nos estamos refiriendo a la adición de los detalles internos del pelaje: punteado para reproducir el pelaje característico de los cervatillos y rayas para reproducir las propias de las crías de los jabalíes.

La vegetación aparece representada de manera residual, con solo algunos ejemplos anecdóticos de árboles (tres ejemplos en el yacimiento de La Sarga, en Alcoi) y herbáceas (en la cova del Civil, Albocàsser, en Santa Maira, Castell de Castells, o en el Torcal de las Bojadillas, Nerpio).

En el arte levantino, sin embargo, los protagonistas indiscutibles son los humanos, con rasgos anatómicos (cabello, nariz o barba), todo tipo de adornos (tocados en la cabeza, brazaletes o cintas), vestidos (pantalones cortos y largos, o faldas) y equipamiento (arco, flechas, carcaj, bolsas, cestas y bumerán). En ocasiones, el sexo está representado de forma explícita (pene para los hombres y pechos para las mujeres), pero en una gran parte de las figuras el sexo es ambiguo y se tiende a interpretar como masculino cuando las figuras llevan arcos y femenino cuando llevan falda (Fig.16). Ocasionalmente, también podemos identificar la presencia de niños.

Estas características, además de las dimensiones y las proporciones de las figuras, muestran variaciones importantes a lo largo del tiempo: evolucionan de figuras humanas más grandes (± 35 cm), naturalistas y proporcionadas, a figuras cada vez más estilizadas y reducidas, que a veces no superan los 5 cm.

Los cambios temporales no solamente afectan a las formas de representar la figura humana, sino también a la temática de las escenas en las que participan. Por ejemplo, en el núcleo valenciano de la Valltorta-Gasulla se han identificado al menos cinco fases estilísticas. La fase más antigua es la denominada «fase Centelles», en referencia al yacimiento donde encontramos un número importante de estas figuras. En esta fase predominan las figuras humanas más naturalistas y proporcionadas, con una diferenciación explícita del sexo y la edad de los

personajes (hombres, mujeres y niños) y una cierta variedad de ornamentos. Estas figuras participan en escenas de tipo social, en las cuales podemos reconocer humanos andando, acciones que parecen vinculadas a la maternidad, individuos heridos con flechas y escenas vinculadas posiblemente a la muerte (Fig.17). Pero, curiosamente, la cacería, considerada por muchos como la actividad más característica del arte levantino, está ausente en esta fase. Dicha actividad solo aparecerá en las fases posteriores, cuando las figuras empiezan a experimentar un alargamiento del tronco y una reducción de las dimensiones. Una vez la cacería adquiere protagonismo en el repertorio rupestre, observamos una evolución de la actividad cinegética de una caza centrada en la captura de ciervos en la segunda fase o tipo «Civil» a una diversificación de las especies cazadas (ciervos, cabras y jabalíes) a partir del tercer tipo humano o tipo «Mas d'en Josep». Las figuras femeninas y los niños, visibles en las dos primeras fases, dejan de ser representados explícitamente a medida que se reducen las dimensiones de las figuras. En las dos fases finales, conocidas como Cingle y Lineal, donde las figuras se alejan cada vez más del naturalismo y las proporciones reales, observamos un mantenimiento de los temas sociales y cinegéticos previos, pero también un aumento de la violencia, con representaciones de batallas, y la aparición de otros temas singulares como la recolección de la miel (Fig.18).

Este análisis detallado de los conjuntos levantinos ha permitido cambiar la idea clásica que consideraba esta tradición un arte vinculado fundamentalmente a la cacería. Hoy hablamos ya de una tradición cambiante, con una evolución temporal donde las actividades cinegéticas están ausentes en la primera fase, y en las fases posteriores comparte los paneles con una cierta variedad de temas, tanto económicos como sociales. La presencia de unos rasgos comunes a lo largo del Mediterráneo ibérico revela la existencia de interacciones o redes culturales de larga distancia en todo el territorio, pero las variaciones regionales son, así mismo, significativas y nos hablan también de identidades regionales dentro de esta tradición.

Sin embargo, los progresos en la definición del arte levantino no han permitido cerrar los debates existentes en torno a los orígenes y las formas de vida de sus artistas. A diferencia del arte paleolítico, en el que la conservación de materia orgánica y la experimentación con otros métodos (como el uranio-torio) ha permitido obtener dataciones numéricas para un número importante de motivos, en el arte levantino los intentos de datación aún son escasos debido a la ausencia de materiales datables. Las tentativas de datar las formaciones de oxalatos que cubren las pinturas de yacimientos como el abrigo del Tío Modesto (Cuenca) o los abrigos de Ulldecona (Tarragona) han supuesto un paso adelante. Sin embargo, los resultados publicados no terminan de resolver la

incógnita de la cronología, por los problemas de contaminación inherentes a esta técnica. Además, en ningún caso las muestras datadas cubrían las pinturas, sino que se extrajeron en las proximidades. Por lo tanto, aunque la técnica no hubiera sido cuestionable, las muestras datadas no cumplen las reglas de superposición estratigráfica necesarias para ser consideradas como una posible datación mínima.

En ausencia de dataciones numéricas, los investigadores analizamos los temas representados, las relaciones de superposición con otras tradiciones rupestres (como el arte finipaleolítico, el arte macroesquemático y el arte esquemático) y buscamos paralelos en otros elementos de la cultura material para intentar deducir quiénes fueron los autores del arte levantino. A partir de las superposiciones de algunos motivos levantinos sobre pinturas macroesquemáticas y zigzags considerados neolíticos, hoy parece aceptado que al menos algunas fases del arte levantino coincidieron en el tiempo con el Neolítico. Pero lo que aún está en debate es el origen y la forma de vida de sus autores. Para algunos investigadores, este arte fue concebido por las últimas poblaciones de cazadores y recolectores postglaciales que habitaron en estos territorios del Mediterráneo ibérico antes de la llegada de las poblaciones neolíticas. La continuidad del arte durante el Neolítico y los cambios temáticos internos reflejarían una pervivencia de los grupos o de las tradiciones de origen cazador y recolector durante el Neolítico, que estaría conviviendo con las nuevas poblaciones plenamente neolíticas. La temática cinegética de esta tradición y las coincidencias técnicas entre los finos grabados de los animales finipaleolíticos de yacimientos castellonenses como el abrigo d'en Melià, El Bovalar o L'Espigolar, y los de las figuras levantinas del yacimiento aragonés de Barranco Hondo, son los argumentos que utilizan para defender un origen vinculado a los últimos cazadores y recolectores. Para otros, en cambio, el arte levantino ya es un arte neolítico, a pesar de no hablar ni de agricultura, ni de ganadería, ni incluir representaciones indiscutibles de animales domésticos o de los nuevos objetos introducidos (como la cerámica o las hachas de piedra). Los temas representados (como la cacería, la guerra o la muerte) son prácticas comunes en las dos formas de vida y, por tanto, no permiten decantar el debate. Sin embargo, las dificultades de poder determinar desde el presente si los autores levantinos querían representar escenas de la vida cotidiana o hacían representaciones alegóricas relacionadas con su mundo simbólico, o si los objetos reproducidos son representaciones de elementos reales o imaginarios, dificultan avanzar en este debate sin dataciones numéricas y dejan esta cuestión aún abierta.

Paisajes pintados

Las singularidades de los paisajes interiores del Mediterráneo peninsular, ubicados en los territorios de Aragón, Cataluña, la Comunidad Valenciana, Castilla-La Mancha, la Región de Murcia y Andalucía, captaron la atención de las poblaciones levantinas, las cuales llenaron con pinturas y, a veces, grabados las paredes de abrigos y acantilados ubicados en los principales ríos y afluentes de la vertiente mediterránea ibérica. Estos mismos ejes fluviales funcionaron durante generaciones como vías de comunicación natural, facilitando la circulación de ideas y de gentes en este amplio territorio.

La acumulación sucesiva de figuras y escenas de diversos estilos en los mismos paneles revela que las pinturas eran utilizadas para recordar los valores culturales de estos lugares, a veces ubicados en puntos escondidos y a veces, en lugares prominentes. Sin ningún tipo de duda, la selección de los espacios pintados no se debe al azar, aunque tampoco parece que la preferencia por determinadas cavidades se encuentre condicionada por las características de su superficie rocosa, puesto que abrigos con rasgos geomorfológicos parecidos localizados en el interior de los mismos barrancos no presentan evidencias de haber sido utilizados. Por lo tanto, parece que la distribución de los conjuntos es más bien producto de una estrategia de articulación territorial de las poblaciones levantinas en la cual las características del emplazamiento geográfico tienen un papel determinante. Una ubicación en la que, mientras para unos investigadores prevalece la visibilidad, a fin de garantizar el control de las rutas de paso, o la disposición a lo largo de corredores naturales que actúan como vías de comunicación entre diversas áreas, para otros responde a un deseo de sacralización de determinados lugares o a la búsqueda de emplazamientos adecuados para ser utilizados como lugares de caza.

La paleta de los artistas levantinos

Los artistas levantinos pintaban casi exclusivamente sobre lienzos de roca al aire libre, situados tanto en el interior de abrigos como en paredes exteriores desprovistas de visera (Fig.19). Generalmente, los lugares donde pintaban no conservan otras evidencias de ocupación humana, por lo que el uso de estos espacios debió de ser más puntual y estar preferentemente vinculado a la producción artística y a las actividades relacionadas con ella. La luz del fuego, protagonista del arte paleolítico situado en el interior de cuevas profundas, ya no era imprescindible para narrar historias, leyendas o tradiciones vinculadas al arte levantino. Al mismo tiempo, el arte mueble, gran protagonista en el Paleolítico,

desaparece también en este mundo levantino. Únicamente dos fragmentos cerámicos con figuras naturalistas de un ciervo, un toro y una cabra, recuperados en el yacimiento valenciano de la Cova de l'Or (Beniarrés, Alacant), o la representación de un árbol en otro fragmento cerámico de la cova de la Sarsa (Bocairent, València) se han discutido como posibles paralelos de las especies dominantes en el arte levantino, y de los árboles representados en el yacimiento alcoyano de la Sarga. Estos paralelismos son uno de los argumentos utilizados para defender la cronología neolítica del arte levantino. Pero el hecho de que conservemos tan pocos fragmentos, cuando estamos ante miles de yacimientos con arte levantino, también abre dudas acerca de si los autores del levantino y de los motivos impresos en estas cerámicas fueron los mismos.

El proceso de creación empieza con la selección del espacio de dibujo. En el arte levantino, solo de manera ocasional se han hallado evidencias de una preparación previa del soporte, como la eliminación de estalactitas en la pared del abrigo castellonense de les coves de la Saltadora (abrigo IX), a fin de obtener un friso más ancho, o el posible raspado de la superficie detectada en el abrigo valenciano de las Montesas, que buscaría homogeneizar el soporte. Pero, en general, los artistas levantinos procedían a la representación directa de las pinturas sobre el soporte natural.

Las formas de integración de los rasgos físicos de la roca en las figuras y las escenas levantinas son muy distintas a lo que hemos visto para el arte paleolítico, en el que las figuras aprovechan las formas naturales del soporte para figurar volúmenes o partes anatómicas de los animales que no han sido representadas. En el arte levantino, solo de manera ocasional los artistas juegan con determinados elementos del soporte para complementar la escena o figurar el paisaje. Por ejemplo, en el abrigo valenciano de las cuevas de la Araña un hueco natural se utiliza para figurar una colmena de la cual una figura humana estaría extrayendo la miel mientras las abejas la rodean. En el abrigo catalán del Mas d'en Ramon d'en Bessó, una representación parcial de toro parece salir de una grieta. Y en otros yacimientos, la posición de las figuras en relación con rasgos específicos de la roca parece evocar el paisaje.

Desde el punto de vista técnico, el arte levantino es un arte fundamentalmente pintado, aunque de manera minoritaria se han hallado grabados, tanto complementando figuras pintadas (sobre todo en yacimientos aragoneses) como para producir un motivo o escena completa, como en el caso ya mencionado de Barranco Hondo (Castellote, Teruel).

La diversidad de técnicas y formas de aplicación de la pintura que vemos en el Paleolítico se reduce de forma significativa con el levantino. El tipo de trazo levantino evidencia un uso exclusivo de pinceles, a veces muy finos, para dibujar siluetas planas, generalmente monocromas, y excepcionalmente bicromas, sin ningún tipo de detalle interno (Fig.20). Los detalles de las figuras, tanto anatómicos como de adornos, solo son visibles en la silueta, excepto en el caso de las figuras bicromas de los yacimientos castellonenses de Civil y Centelles, en los que detalles internos en blanco sobre figuras rojas parecen reproducir pinturas o adornos corporales (Fig.21).

Determinar las características de los pinceles utilizados en estos momentos no es sencillo, al no conservarse en el registro arqueológico. Y aunque algunos investigadores han sugerido que la pluma sería el único pincel utilizado por los artistas levantinos, nuestros trabajos con comunidades indígenas australianas nos muestran que los finos trazos modelantes característicos de este arte también se pueden realizar con pinceles fabricados con pelo de animales o de humanos o con una cierta diversidad de plantas fibrosas.

La paleta de los nuevos pintores levantinos es parecida a la de otros artistas de la prehistoria, con negros, rojos y a veces blancos obtenidos de la naturaleza y transformados en pintura mediante el uso de aglutinantes naturales.

El arte de documentar el arte

Del abrigo al museo: la colección del Museu d'Arqueologia de Catalunya

El Museu d'Arqueologia de Catalunya custodia una colección singular de obras originales que ilustran algunos de los primeros grandes descubrimientos de arte rupestre levantino. Dibujos a lápiz y a color, dibujos al plumín con tinta china, calcos realizados con papel de celofán, reproducciones realistas efectuadas con la técnica de la aguada, acuarelas, serigrafías o copias sobre yeso esconden los esfuerzos de prehistoriadores, dibujantes y artistas (como Henri Breuil, Josep Colominas, Joan Vila, Josep Tersol, Antoni Bregante o Francisco Benítez Mellado) para immortalizar los hallazgos, extraerlos de los abrigos y compartirlos con la sociedad y con la comunidad científica nacional e internacional.

La fotografía, que hoy es considerada como una de las herramientas básicas de documentación, era solo una técnica secundaria en aquellas

primeras etapas del siglo xx, al estar en una fase incipiente. Ello contribuyó a que, poco a poco, esta manera de documentar el arte a través de reproducciones se convirtiera en la principal herramienta de análisis científico del arte rupestre. Por ello, a medida que fue avanzando la investigación, surgieron nuevas exigencias, en cuanto a las primeras reproducciones, que centraban la atención en figuras y composiciones aisladas, se fueron añadiendo nuevos detalles, como los rasgos del soporte, para ofrecer visiones más integrales y rigurosas de este arte milenario.

Por su calidad artística y técnica, estos trabajos pioneros elaborados entre 1917 y 1965, que ahora salen de los fondos del MAC, pueden ser considerados verdaderas obras de arte.

Henri Breuil, pionero del arte levantino

El descubrimiento de la cueva de Altamira en 1879 y la posterior aceptación internacional de su autenticidad en 1902, tras más de dos décadas de intensas polémicas, atrajo a la península ibérica a los grandes prehistoriadores del momento, como el abad francés Henri Breuil (1877-1961). Por su trayectoria, Breuil ha pasado a ser conocido en la literatura científica como el padre de la prehistoria y una de las máximas autoridades en el estudio del arte rupestre. Entre sus aportaciones a este campo podemos destacar que fue uno de los pioneros en el estudio, la documentación y el descubrimiento de numerosos yacimientos con arte rupestre levantino. De su mano, los primeros hallazgos de arte levantino de principios del siglo pasado saltaron al panorama internacional en sucesivas publicaciones en *L'Anthropologie*, una de las revistas más prestigiosas en la investigación prehistórica europea del momento. Nos estamos refiriendo a los yacimientos de la Roca dels Moros (Calapatá, Teruel) (1903), la Roca dels Moros (El Cogul, Lleida) (1907), la cueva de la Vieja y la cueva del Queso (Alpera, Albacete) (1910), el abrigo de Tortosilla (Ayora, Valencia) (1911) o Cantos de la Visera (Yecla, Murcia) (1912).

La colección de calcos antiguos del Museo de Arqueología de Cataluña guarda sus últimos dibujos y anotaciones de conjuntos castellonenses tan singulares como los abrigos del Cingle de la Mola Remigia (del que llegó a reproducir cinco cavidades) o el Racó Molero (Ares del Maestrat, Castelló). Estos yacimientos fueron descubiertos en 1934. Desgraciadamente, sus trabajos en el yacimiento del Cingle se vieron truncados por una enfermedad que lo hizo regresar a París. El estallido de la guerra civil española en 1936 impidió su retorno y sus trabajos en este yacimiento quedaron incompletos.

Algunas de las reproducciones que hizo Breuil, como estas de los abrigos del Cingle de la Mola Remigia, son hoy calificadas como un poco subjetivas, al no ser completamente fieles a los originales. Sin embargo, se trata de unos documentos que, considerando las premisas de aquel tiempo, tienen un gran interés y valor histórico (Fig.22).

Descubriendo lo que ya no está

Hoy, las fotografías y reproducciones tempranas conservadas en el Museu d'Arqueologia de Catalunya, realizadas poco después de los primeros descubrimientos de arte levantino, representan un legado de un valor artístico, histórico y patrimonial extraordinario. Un valor que se multiplica cuando algunos de estos documentos son, además, el único registro permanente de la existencia de figuras o conjuntos ahora ya desaparecidos, fruto de la ignorancia o del vandalismo.

Es el caso de las fotografías y los calcos, algunos inéditos, que reproducían meticulosamente las pinturas de diversos yacimientos del núcleo valenciano de la Valltorta. De la cova dels Cavalls, el yacimiento levantino más reconocido en el ámbito internacional, la colección del MAC guarda las únicas fotografías conservadas y los calcos parcialmente inéditos hechos por un equipo del Institut d'Estudis Catalans, inmediatamente después del hallazgo. Esta documentación es ahora excepcional porque algunas de las figuras documentadas fueron poco después arrancadas. Por esta razón, estos calcos y fotografías, junto con los calcos publicados por Obermaier y Wernert en 1919, son hoy en día el único testigo mudo de la existencia de aquel arte ya desaparecido. Los mismos Obermaier y Breuil denuncian en su publicación estos actos de vandalismo que, según ellos, se cebaron especialmente en los conjuntos de la Cova dels Cavalls y les coves de la Saltadora.

Los hallazgos que hemos podido hacer en los fondos del MAC con motivo de esta exposición, en relación precisamente con les coves de la Saltadora, son aún más significativas (Fig.23). Este conjunto, descubierto también en 1917, solo fue parcialmente publicado a lo largo del siglo xx. Algunos de los calcos de este yacimiento conservados en el MAC, u otros hechos por investigadores como Obermaier y Wernert, o más recientemente por Ripoll, y que muestran figuras hoy parcialmente destruidas o totalmente perdidas, ya habían sido publicados. Esta documentación previa nos había permitido constatar, en nuestra revisión de los abrigos VII, VIII y IX (publicada en 2007), que, efectivamente, algunas figuras como el famoso arquero herido del abrigo VII de la Saltadora u otros arqueros del mismo conjunto que participan en una escena de cacería de jabalíes habían sufrido un intento de expolio que había

provocado la desaparición de partes importantes de las figuras. Pero, sorprendentemente, algunos de aquellos calcos y fotografías antiguas, que mostraban el estado de conservación del conjunto poco después del hallazgo, permanecieron inéditos en los almacenes del MAC. La revisión de estos calcos y fotografías nos ha permitido documentar el estado original de muchas figuras hoy destruidas, pero también identificar nuevas representaciones, cuya existencia había pasado totalmente inadvertida, como un pequeño arquero, también del abrigo VII, que nunca había sido mencionado.

El conocimiento integral de este y de otros conjuntos rupestres documentados hace ya un siglo no sería hoy posible sin esta documentación histórica custodiada en museos como el MAC.

Un Patrimonio de la Humanidad

El arte rupestre es uno de los legados más fascinantes y vulnerables que nos han dejado nuestros antepasados prehistóricos. Estas obras milenarias constituyen las únicas imágenes que conservamos hoy en día de un pasado ya perdido. En la actualidad, todos los continentes esconden rincones singulares con este tipo de arte. Lugares que reúnen las obras maestras de miles de generaciones de artistas, que transformaron sus paisajes en peculiares pinacotecas cargadas de recuerdos, tradiciones y creencias.

Se estima que en el todo el mundo existen centenares de miles de yacimientos con arte rupestre, y los hallazgos continúan. Pero solo un grupo reducido de estas tradiciones artísticas ha recibido la máxima distinción otorgada por la UNESCO: la de Patrimonio de la Humanidad. Esta distinción reconoce el valor histórico, cultural y artístico universal de estas singulares formas de comunicación visual.

Entre las tradiciones que han recibido esta distinción, se encuentra el arte rupestre de la fachada mediterránea de la península ibérica, incluido en esta relación el 5 de diciembre de 1998 basándose en el criterio III: «constituir un testigo único o como mínimo excepcional de una tradición cultural o de una civilización aún viva o ya desaparecida».

La declaración del arte de la fachada mediterránea como Patrimonio de la Humanidad reconoce el valor universal excepcional de dicho arte manifestando que «constituye la mayor concentración de yacimientos de Europa que proporciona un cuadro excepcional de la vida humana en el momento seminal de nuestra evolución cultural». La declaración tuvo

en cuenta su exclusividad geográfica, adscrito solo a la fachada mediterránea de la península ibérica; su excepcionalidad documental, al ser un testigo único de las sociedades prehistóricas; su valor ecológico, puesto que este arte está ubicado en espacios naturales con poco impacto de la acción de los humanos, y por último su fragilidad y vulnerabilidad, al estar ubicado en espacios al aire libre expuestos a factores de alteración naturales y antrópicos.

De los 758 yacimientos que fueron incluidos en la declaración, 59 están ubicados en tierras catalanas. Sin embargo, los hallazgos han continuado desde el año de la declaración, y actualmente en Catalunya ya conocemos en torno a 120 conjuntos.

La declaración de un bien como Patrimonio Mundial conlleva una serie de responsabilidades añadidas para garantizar la protección de los bienes inscritos. Entre estas obligaciones están las de identificar y transmitir este patrimonio cultural a la sociedad. Una responsabilidad que recae sobre las administraciones, pero en las cuales la sociedad también debe asumir su responsabilidad. Disfrutar de este patrimonio es un derecho de todas y todos, pero contribuir a su conservación también es nuestra responsabilidad.

Pies de figura

Figura 1. Techo de los policromos paleolíticos de la célebre cueva de Altamira, donde los artistas aprovechan las formas naturales del soporte para reproducir animales con volumen (Santillana del Mar, Cantabria). (Fuente: Museo de Altamira. Foto: Pedro Saura)

Figura 2. Escena de cacería levantina del yacimiento de la Volta Espessa (Vilafranca del Cid, Castelló). (Fuente: I. Domingo)

Figura 3. Comparativa ilustrando las primeras formas de comunicación simbólica documentadas entre los neandertales y los humanos anatómicamente modernos. (Diseño: M. Carreté)

Figura 4. Recreación que captura un instante de una cacería mediante el uso de propulsores captada de una animación de la exposición: Art Primer. Artistas de la prehistòria. (Fuente: J. Orobítg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti)

Figura 5. Las peculiaridades de algunos espacios cavernarios permitieron construir, con la adición de imágenes, pequeños recintos singulares, como en Camarín de los Ciervos de la Cueva de las Chimeneas, Puente Viesgo, Cantabria. (Fuente: SRECD / Miguel A. de Arriba)

Figura 6. El arte rupestre paleolítico también se encuentra en espacios exteriores, como esta roca 3 de Penascosa con representaciones de cabras, caballos y uros (Foz Côa, Portugal). (Fuente: Fotografía P. Guimarães. Calc Fernando Barbosa/Fundação Côa Parque)

Figura 7. En el arte paleolítico en cueva hay un gran número de figuras dibujadas y pintadas con carbón vegetal, como vemos en el célebre panel de los caballos de la Grotte Chauvet en Ardeche (Francia) (Fuente: J. Clottes / MC)

Figura 8. La variedad técnica del arte paleolítico nos sorprende con extraordinarios bajorrelieves, como los del abrigo de Roc-Aux-Sorciers (Vienne, Francia). (Fuente: N. Aujoulat / CNP / MC)

Figura 9. Izquierda: figura femenina del yacimiento de Cussac (Le Buisson-de-Cadoux, Francia) (N. Aujoulat / CNP / MC). Derecha: figura masculina de la roca 2 de Ribeira de Piscos (Vila Nova de Foz Côa, Portugal). (Fuente: calco de F. Barbosa / Fundação Côa Parque)

Figura 10. Vulvas pintadas en el yacimiento de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). (Fuente: Miguel de Guzmán)

Figura 11. Una de las joyas del arte paleolítico mediterráneo es esta plaqueta grabada con la representación de una cierva del yacimiento de Sant Gregori (Falset, Tarragona). (Fuente: Museo de Reus)

Figura 12. Recreación que captura un instante de una cacería de ciervos mediante el uso de arcos, captada de una animación de la exposición: Art Primer. Artistas de la prehistòria. (Fuente: J. Orobitg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti)

Figura 13. Escena de persecución de un cáprido (Cocó de la Gralla, Mas de Barberans) (Fuente: Josep Castells. Servei d'Arqueologia i Paleontologia. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

Figura 14. Fragmento de la escena de cacería de los abrigos de la sierra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona). (Font: Ajuntament d'Ulldecona, Tarragona)

Figura 15. Escena bélica del abrigo de la Vall II (Capçanes, Tarragona), (Fuente: Josep Castells. Servei d'Arqueologia i Paleontologia. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

Figura 16. Figuras femeninas del yacimiento de la Roca dels Moros (Cogul, Lleida). Izquierda: imagen original. Derecha: imagen con tratamiento de imagen Dstretch. (Fuente: I. Domingo)

Figura 17. Desplazamiento de arqueros, característico de las fases más antiguas del arte levantino (abrigo del Cocó de la Gralla, Mas de Barberans, Tarragona). (Fuente: Josep Castells. Servei d'Arqueologia i Paleontologia. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

Figura 18. Escena de cacería de cápridos de dimensiones muy pequeñas propias de las fases finales del arte levantino (Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, Vilafranca, Castelló). Calcos superpuestos sobre fotografía para facilitar la visualización. (Fuente: I. Domingo)

Figura 19. El arte levantino es un arte situado en abrigos al aire libre (Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, Vilafranca, Castelló). (Fuente: I. Domingo)

Figura 20. En el arte levantino predominan las imágenes de un solo color dibujadas en tinta plana, con detalles tan solo visibles en la silueta. Ciervo del yacimiento de Tortosilla (Ayora, València). (Fuente: I. Domingo)

Figura 21. En los últimos años, en el núcleo valenciano de Valltorta-Gasulla se han documentado figuras bicromas. Figura femenina del abrigo de Centelles (Albocàsser, Castelló) con decoraciones de puntos blancos. (Fuente: I. Domingo)

Figura 22. Reproducción en acuarela con retoques de lápiz de una de las escenas del abrigo IV del Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestrat, Castelló), por Henri Breuil. En la escena destaca la figura de un trepador que sube por una posible cuerda o escalera (1935), (Fuente: Arxiu MAC-Barcelona, Fons Art Rupestre)

Figura 23. Figuras desaparecidas e inéditas del abrigo VII de les coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló). Acuarela, Joan Vila (Joan d'Ivori). 1917, (Fuente: MAC-Barcelona, Fons Art Rupestre)

Los orígenes del arte

João Zilhão^{1,2,3}

1. Seminari d'Estudis i Recerques Prehistòriques (SGR2017-00011), Departament de Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona;

2. UNIARQ (Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa);

3. Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA);

1. ¿Qué es el arte?

¿Qué significa *arte*? Según el diccionario de Google, el arte es «la expresión o aplicación de la creatividad y la imaginación humanas, normalmente en un formato visual como la pintura o la escultura, que da lugar a obras que se valorarán sobre todo por su belleza o su carga emocional».

Atendiendo a esta definición, el arte es un fenómeno muy reciente en la historia de la humanidad, probablemente una manifestación que se ha producido durante los dos últimos siglos, si llega. Antes del siglo XIX nadie creaba obras visuales con el objetivo principal de despertar los instintos estéticos de los espectadores. El influjo que el arte ejercía sobre las personas que estaban expuestas a él se aprovechaba más bien para mejorar la eficiencia o la fuerza del mensaje que una pintura o una escultura debían transmitir desde el principio. Por ejemplo, el objetivo principal de los frescos románicos que hoy admiramos en las paredes de los museos era enseñar las Escrituras a los feligreses analfabetos de la Edad Media. Y los retratos, los paisajes y las escenas cotidianas pintadas o esculpidas con exquisitez que se exhibían en los hogares de los siglos XVI y XVII pretendían mostrar el poder, la posición social y la riqueza de los propietarios, tanto o más que su gusto artístico o su sensibilidad estética.

Durante gran parte de la historia de la humanidad se han creado obras de arte maravillosas que condensan un talento excepcional o muchas horas de trabajo para, implícita o explícitamente, transmitir ideas, no solo para activar las zonas de nuestro cerebro que experimentan placer con la excelente combinación de colores, formas y volúmenes. Fundamentalmente, lo que hoy llamamos arte visual ha sido una manera de codificar, guardar y transmitir información, sin duda más elaborada y estéticamente más agradable que una señal de tráfico que indica en qué dirección se debe circular o una placa metálica en la que figura el nombre de un establecimiento comercial o del propietario de un inmueble. Pero, en esencia, son prácticamente lo mismo: señales gráficas que hacen posible que los seres humanos se comuniquen más allá del contacto inmediato entre individuos que el lenguaje hablado permite.

Como en el caso de la escritura, el arte presupone el lenguaje. Y, así como la lectura de un mensaje escrito requiere conocer la lengua y el sistema de escritura utilizados para componerlo, la comprensión de la información que hay en una obra de arte requiere conocer el código utilizado para guardar dicha información. Cuando uno entra en una iglesia y observa una pintura en la que se muestra la imagen de un recién nacido humano con un équido y un bóvido a su lado, sabrá qué historia representa porque se la han explicado o la ha leído. Y, si no la sabe, la respuesta es fácil de obtener: puede preguntar a sus conocidos y se la explicarán. Pero supongamos que es una personita verde procedente de Marte que acaba de aterrizar en la Tierra y no puede entender ni leer los lenguajes de los terrícolas: ¿qué posibilidades tendría de averiguar qué explicaba la historia? Ninguna, por supuesto.

Ante el arte prehistórico, el arqueólogo se parece mucho a la personita verde de Marte que contempla una representación cristiana. Pero con una ventaja: nosotros al menos sabemos que el artista era un ser humano con el cual compartimos biología, psicología y conocimiento. Así pues, podemos seguir las pistas procedentes de los conceptos universales de la conducta humana para, como mínimo, deducir su significado, aunque tan solo sea de una manera muy abstracta. Por ejemplo, gracias a la investigación etnográfica sabemos que entre algunos aborígenes de Australia las manos dibujadas y las huellas de manos tienen que ver con la memoria, como escribir el nombre en la pared o revelar al resto que «yo he estado aquí». De estos ejemplos no podemos inferir que este haya sido el significado de las manos dibujadas siempre y en todas partes. Sin embargo, es razonable sugerir que esta práctica pretendía transmitir algún tipo de información sobre el lugar donde se dibujaba la mano o la persona a la cual esta mano pertenecía.

El intervalo de tiempo y la amplia distribución geográfica y transcultural de las manos dibujadas, desde el Paleolítico hasta el presente y desde Tasmania hasta la Patagonia, también nos dicen que la información transmitida tenía una importancia social, que no se trataba de un incidente puntual ni era fruto de una conducta ociosa y lúdica. A pesar de que quizás ya no podemos saber cuál era el significado exacto en cada caso concreto, al menos podemos estar seguros de que las manos dibujadas son obras de arte en el mismo sentido que lo son las representaciones del nacimiento de Jesús: dibujos e imágenes que codifican información y cuyo significado era transparente para los iniciados. Una buena analogía podría ser la de un arqueólogo de la prehistoria ante una estela con una inscripción vinculada a los restos óseos de una persona. Aunque no podamos leer la inscripción porque desconocemos la lengua o el sistema de escritura utilizados, podemos deducir por el contexto que estamos ante un texto sobre la persona. La estela grabada informa a todo el mundo de que «él/ella), [nombre], descansa aquí». De la misma manera, la mano dibujada explica mínimamente a los participantes del sistema de comunicación pertinente que «yo, [nombre], he estado aquí».

2. El arte y la evolución de los seres humanos

Una consecuencia de esta interpretación del arte es que se puede considerar un indicador del dominio del lenguaje y la existencia de identidades individuales reconocidas socialmente. Así, en cuanto al conocimiento y la conducta, las obras de arte nos dicen que sus autores no eran diferentes a los seres humanos de hoy. No sorprende, pues, que los arqueólogos hayan utilizado la producción artística como la regla de oro para responder a la pregunta evolutiva clave: cuándo los seres humanos pasaron a ser esto, humanos. Dicho de otra forma, sabemos que las raíces de la evolución humana se hallan en un ancestro parecido a un chimpancé que la selección natural darwiniana transformó en el simio sin pelo, bípedo, hablador y dotado de un cerebro grande que somos hoy. ¿Pero en qué punto de la trayectoria de millones de años nuestros ancestros empezaron a ser como nosotros en términos de conducta, conocimiento y lenguaje? ¿Pasó al mismo tiempo que la forma física humana evolucionaba? ¿O bien cuerpo y mente se transformaron siguiendo caminos evolutivos separados pero interdependientes y, por tanto, el lenguaje y el conocimiento moderno surgieron mucho antes o quizás mucho después de que nuestros esqueletos, nuestras caras y nuestras dentaduras adoptaran su forma moderna actual?

Durante gran parte del último cuarto de siglo, la idea imperante entre los expertos en evolución humana era que la modernidad lingüística, conductual y cognitiva siguió a la modernidad anatómica. Puesto que

esta surgió en África mucho antes que en Eurasia, la opinión científica se decantó hacia la teoría que los seres humanos modernos eran descendientes de un pequeño grupo de africanos entre los que los cambios genéticos que se producían a toda velocidad habrían generado un caso de especiación: el nacimiento del *Homo sapiens*. En otros lugares, los seres humanos coetáneos con una anatomía arcaica (es decir, cráneo robusto, prognatismo facial, arco supraorbitario marcado y huesos postcraneales más pesados y fuertes) también habrían sido menos evolucionados desde el punto de vista cognitivo, probablemente carentes de lenguaje, lo cual explica por qué quedaron superados y se extinguieron cuando finalmente la nueva especie, más evolucionada, empezó a expandirse fuera de África. En el marco de este modelo, la arqueología de los neandertales eurasiáticos fue la prueba de fuego. Si el modelo era correcto, los neandertales habrían sido una especie diferente, en la que no se podía encontrar ninguna forma de arte: si no tenían lenguaje, no habrían necesitado o incluso no habrían sido capaces de transmitir los tipos de información codificada gráficamente que las manos dibujadas, las estelas grabadas o las imágenes del nacimiento de Jesús representan.

3. El arte y los neandertales

Durante el último decenio, gracias a la paleontología y las genéticas humanas, se ha podido demostrar que los seres humanos con anatomía moderna y los neandertales se cruzaron cuando entraron en contacto en Eurasia y que lo hicieron mucho y de manera generalizada. Como consecuencia, pasados 40.000 años hasta el 4% del genoma de los eurasiáticos actuales es de origen neandertal. Dado que este componente neandertal varía de un individuo a otro, se ha calculado que entre los seres humanos modernos aún se puede encontrar aproximadamente el 50% de las partes del genoma de los neandertales de poblaciones específicas. En cualquier definición fiable de especie desde la perspectiva biológica, estas conclusiones insinúan que los neandertales son nuestros ancestros y que no eran una especie diferente a sus coetáneos africanos; dicho de otra forma, los neandertales también eran *Homo sapiens*.

Es verdad que actualmente ya no podemos ver el conjunto entero de los rasgos característicos de los neandertales y, por tanto, en este sentido, quedan fuera de la variación de los seres humanos tal y como los conocemos hoy. Aquí radica la justificación que muchos utilizan para considerar que no son «de los nuestros», sino «otros». Sin embargo, es evidente que esta justificación representa una visión retrógrada de los testimonios; no es que los neandertales fueran muy diferentes a nosotros, sino que los seres humanos modernos se parecen demasiado entre sí. En realidad, aunque los seres humanos del Paleolítico eran

más heterogéneos que nosotros en términos de morfología y genética, lo eran mucho menos que los grandes simios actuales, especialmente los chimpancés. En el caso de estos, se puede encontrar más variación entre dos individuos del mismo grupo que entre dos individuos del género *Homo*, incluidas las formas fósiles (por ejemplo, los neandertales).

En este contexto, podríamos esperar que los grupos de neandertales en una etapa de evolución tecnológica y organización social similar a la observada en sus coetáneos africanos hubieran generado pruebas materiales del dominio del lenguaje. En el argot de los arqueólogos, podríamos esperar que hubieran generado cultura material simbólica, es decir, que hubieran creado objetos y tenidos conductos que condensaran información codificada para transmitirla no solo para el consumo inmediato, sino también para el consumo en diferido (es decir, el consumo por parte de un interlocutor situado a distancia en el espacio o el tiempo). Los aspectos de la cultura material que se conservan en el patrimonio arqueológico y que podrían haber tenido esta función son, entre otros, las imágenes o los dibujos pintados o grabados en las paredes de una cueva o un abrigo rocoso, los grandes y otros objetos de ornamentación personal y los colorantes utilizados para la pintura corporal. En las excavaciones africanas, se sabe que estos testimonios se remontan a unos 100.000 años. Ejemplos de ello son las conchas perforadas y pintadas con ocre de los caracoles (*Nassarius*) que se hallaron en excavaciones arqueológicas de Sudáfrica (en la cueva de Blombos) y el Magreb (en la Grotte des Pigeons, Taforalt) o las conchas perforadas y pintadas con ocre de los *Glycymeris* de la cueva de Qafzeh (Israel), estas claramente relacionadas con los enterramientos de seres humanos anatómicamente modernos.

Hasta hace diez años, la polémica rodeaba los ejemplos parecidos que se encontraban asociados a los neandertales; una corriente de pensamiento defendía con insistencia que esta conexión era falsa. Se aducía, por ejemplo, que en yacimientos tan estratificados como la Grotte du Renne (Francia) los ornamentos personales encontrados en los niveles donde había instrumentos de piedra de la cultura Châtelperroniense, con una antigüedad de 45.000 años y vinculada a los neandertales, eran intrusos, es decir, que después de la deposición se habían desplazado desde la capa superior, con una antigüedad de 40.000 años y correspondiente al Auriñaciense, una cultura europea de principios del Paleolítico Superior inequívocamente asociada a los seres humanos anatómicamente modernos. Si no, también se argumentaba que, a pesar de que el material estaba en el yacimiento, no había pruebas de que los neandertales hubieran sido los verdaderos creadores del Châtelperroniense; al contrario, la sola presencia de ornamentos personales en estos niveles implicaba que el Châtelperroniense habría sido obra de los seres humanos modernos.

Afortunadamente, desde entonces estas objeciones han quedado anuladas por una serie de hallazgos que se hicieron más o menos al mismo tiempo que la paleontología y las genéticas humanas demostraban que los neandertales también eran *Homo sapiens*. En los yacimientos de las cuevas de Aviones (Cartagena) y Antón (Murcia) se han hallado conchas perforadas o pintadas con ocre de las especies *Pecten* (concha de peregrino), *Glycymeris* (almejón de mar) (como las de Qafzeh), *Acanthocardia* (berberecho) y *Spondylus* (ostra roja). Y en diferentes yacimientos de Europa (Gibraltar, Francia, Italia, Croacia) se demostró que los neandertales tenían joyas hechas con garras de águila y plumas de aves rapaces. Más concretamente, se demostró que estos testimonios tenían la misma antigüedad, y en algunos casos incluso más, que los de los yacimientos africanos y que eran más de 60.000 años anteriores a los testimonios de la presencia en Europa de seres humanos anatómicamente modernos. Esto, efectivamente, eliminaba la posibilidad de que estos objetos fueran obra de estos últimos y hubieran llegado a los entornos de los neandertales solo por accidente (por procesos geológicos totalmente naturales o bien porque los neandertales se los quedaban como curiosidades que recogían o compraban a sus coetáneos anatómicamente modernos, tal y como algunos estudiosos proponían).

Sin embargo, para los escépticos estos hallazgos no eran suficientes porque ninguno de ellos se podía considerar arte, ni siquiera en el sentido más amplio de los dibujos con información codificada. De hecho, hasta hace muy poco, las manifestaciones más antiguas de este tipo se habían encontrado en el Auriñaciense europeo. Según esta observación, algunos se inclinaron a aferrarse a la creatividad artística como la prueba de la modernidad conductual y cognitiva que los neandertales no podían superar. No hace demasiado, en 2013, un periodista científico que escribía en la revista *Nature* lo expresó así: «Pregunte a Dibble, Hublin y otros escépticos qué les convencería de que los cerebros de los neandertales eran como los nuestros y su respuesta es sencilla: una forma de arte u otra expresión simbólica sofisticada de una época en que fuera imposible que hubiera seres humanos modernos. “Pero no creo que existan”, dice Hublin.»

Ahora sabemos que sí existen. Y esto es gracias a la evolución y la aplicación acertada de un método innovador para la datación de las pinturas rupestres: la obtención, mediante la datación por uranio-torio, de las edades mínimas del momento en que se formaron las acreciones de calcita precipitadas sobre el pigmento (Fig.1). En 2018, el equipo internacional de investigadores que impulsó este método demostró que en tres yacimientos de España había arte rupestre con más de 65.000 años de antigüedad (Fig.2). Es el caso de La Pasiega (Santander) y Maltravieso (Cáceres), con un dibujo geométrico escalariiforme y una

mano dibujada, respectivamente. En Ardales (Málaga), las fechas más antiguas correspondían a unas manchas de calcita sobre el pigmento rojo aplicado a los pliegos de una cúpula estalagmítica enorme; otros espeleotemas pintados de este yacimiento indicaban que estamos, como mínimo, ante dos (probablemente más) episodios de esta actividad de los neandertales que abarcan un período de al menos 25.000 años, lo cual sugiere que se trata de una larga tradición y no de un incidente aislado y de corta duración. Estas conclusiones corroboraban las que el mismo equipo había publicado sobre El Castillo (Santander) en 2012, en las que se establecía una edad de más de 37 300 años para una mano dibujada y de al menos 40 800 años para un disco rojo (Fig.3). Dado que la datación de la calcita era muy próxima a la época de los últimos neandertales de la región y teniendo en cuenta la probabilidad de que entre la ejecución de la pintura y la precipitación de la calcita superpuesta transcurriera un tiempo considerable, se determinó que era muy probable que estas pinturas fueran obra de los neandertales. Los nuevos resultados corroboraron definitivamente que los neandertales habían pintado cuevas.

El hecho de que los seres humanos ya hace mucho que entran en las profundidades de las cuevas para llevar a cabo actividades que tan solo se pueden considerar rituales también queda demostrado por las construcciones anulares de 176.500 años de antigüedad que hay en la cueva de Bruniquel (Francia). Estos elementos se encuentran a más de 300 m de la entrada y los espeleotemas utilizados para construirlos superan las dos toneladas de piedra extraída y transportada hasta el lugar de la construcción desde diferentes partes de la cueva. En un escenario del Paleolítico Superior o etnográfico, no habría duda de que esta actividad debe considerarse ritual. La logística necesaria y el nivel de competencias cognitivas y organización social que se hacen patentes en estas construcciones (conocimiento del mundo subterráneo, planificación avanzada, división de tareas, iluminación, etc.) son equiparables, en términos de complejidad, al nivel que se deduce de incursiones al karst profundo durante el Paleolítico Superior, vinculadas a los seres humanos modernos.

La revelación que los neandertales fueron los primeros artistas rupestres tiene implicaciones importantes. Cambia radicalmente nuestra concepción de la evolución humana, la aparición del ser humano moderno y los orígenes del lenguaje y la cultura material simbólica, incluida la comunicación visual mediante imágenes — abstractas o realistas, bidimensionales o tridimensionales —, es decir, los orígenes del arte. Por ello, era totalmente previsible que los testimonios fueran a ser objeto de debate e incluso se han criticado los resultados de la datación en La Pasiega, Maltravieso y Ardales. Los argumentos esgrimidos son erróneos, tanto desde la perspectiva empírica como desde la teoría; sin embargo, es importante hacer un breve repaso y exponer por qué no se sostienen.

4. Críticas y respuestas

La primera línea de crítica hace referencia al método de datación en sí. Para aplicar la datación por uranio-torio como un reloj, se da por hecho que la calcita datada es un sistema cerrado, es decir, que se cumplen las siguientes condiciones: la cantidad del isótopo del uranio ^{234}U detectada en la calcita proviene del agua de goteo que ha precipitado para formar los cristales; este uranio no se ha filtrado fuera de los cristales ni ha penetrado tras su formación; de la misma manera, el isótopo del torio ^{230}Th detectado en el momento de la medición proviene íntegramente de la desintegración radiactiva de los átomos de ^{234}U atrapados en la estructura cristalina de la calcita. Estas condiciones son importantes porque la filtración de ^{234}U o la presencia de ^{230}Th procedente de otras fuentes llevarían a antigüedades erróneas. Por ello, se propuso el uso de la datación por radiocarbono como control independiente; solo si las dataciones por uranio-torio y por radiocarbono arrojaban la misma edad se podría estar seguro de la edad real de la calcita.

Los investigadores del Cuaternario han datado la calcita por uranio-torio durante más de sesenta años. La experiencia acumulada ha demostrado que la calcita es un sistema cerrado. Como siempre, hay excepciones, pero son absolutamente excepcionales. Más concretamente, el método utilizado en el proyecto de datación del arte rupestre buscaba anomalías de sistema abierto con la lógica estratigráfica. Se tomaron submuestras de la calcita sobre el pigmento a lo largo del eje de crecimiento y la datación indicó que los resultados seguían el orden previsto: las muestras iban siendo más antiguas a medida que se alejaban de las capas exteriores más recientes y se acercaban a las capas más próximas a la superficie del pigmento que, en consecuencia, eran más antiguas. Esta coincidencia entre edad y profundidad sería imposible si la calcita de las muestras no constituyera un sistema cerrado. Además, la idea según la cual el radiocarbono se puede utilizar con este fin entra en conflicto con el hecho bien sabido de que, cuando se trata de espeleotemas, el método no es el adecuado. Esto se debe al hecho de que el carbono que hay en los precipitados de carbonato de calcio no procede directamente ni íntegramente de la atmósfera; también hay el carbono indetectable o bien el carbono más antiguo que había en los suelos y las rocas que el agua atraviesa antes de precipitar en las paredes de una cueva. Por tanto, la proporción entre el isótopo estable, ^{12}C , y el isótopo radiactivo, ^{14}C , que en aplicaciones normales proporciona una medición del tiempo transcurrido, no tiene, en estas circunstancias, importancia cronológica. Así mismo, el radiocarbono no se puede utilizar para datar materiales con una antigüedad superior a los 45 000 años; este es su límite de aplicabilidad. Así pues, a pesar de que el método era apto para los espeleotemas, no serviría como control independiente de

las edades datadas por uranio-torio que superaran este límite, como las que se obtuvieron en Ardales, Maltravieso y La Pasiega.

Otro problema es que se obtenían edades diferentes, a veces bastante diferentes, para las muestras de calcita de distintos puntos de la misma pared pintada e incluso de diferentes puntos del mismo motivo pintado. Esta observación ha llevado a algunos estudiosos a concluir que la datación por uranio-torio había fallado. Por el motivo que fuera, el método debía ser poco fiable; si no, el resultado obtenido para la edad de las muestras de calcita de un punto de muestreo concreto se hubiese replicado en el resto de puntos. Esta objeción revela un gran error de comprensión de cómo y por qué se forman los espeleotemas. Aquí el problema reside en la edad de las pequeñas formaciones de tipo coliflor, que, según las objeciones, deben tener la misma edad en una superficie o una pared pintada en concreto. Nada más lejos de la realidad. Cada una de las coliflores es un sistema de precipitación independiente cuya formación en el momento concreto está determinada por la existencia cronológicamente aleatoria de las condiciones adecuadas: patrones de microcirculación de agua por las grietas y las porosidades de la pared de la cueva, corrientes de aire, etc. No existe ningún motivo para pensar que dos coliflores halladas sobre la misma pintura se formaran en el mismo momento; por tanto, datar una, por ejemplo, hace 4000 años no contradice un resultado para la otra de, por ejemplo, 50 000 años. Ambas son edades mínimas y sobra decir que, si una cosa tiene más de 50 000 años también tiene más de 4000.

Algunos investigadores han aceptado que el método funcionaba y que las fechas eran fiables, pero han cuestionado la relación estratigráfica entre la calcita y el arte que debía datar. En pocas palabras, no se creían que la calcita datada precipitara tras la ejecución de la pintura. La hipótesis de estos investigadores es que las coliflores datadas ya estaban ahí cuando se realizó la pintura, pero que tras la escorrentía en la pared de la cueva se arrastró el pigmento que antes las cubría; por tanto, observar que una coliflor limpia está rodeada de pigmento sería insuficiente para establecer su relación estratigráfica real con este pigmento. Ante la exhaustiva documentación fotográfica que el proyecto de datación de las pinturas rupestres proporcionó, esta objeción es difícil de entender: como ya se hace evidente incluso con un examen superficial de las imágenes, el pigmento se observó directamente bajo la calcita de las muestras, puesto que el submuestreo se hizo desde la capa externa de la formación hacia la base y se dejó una capa lo suficiente delgada para dejar ver el pigmento subyacente.

En la figura 4 se ilustra este procedimiento en el caso del dibujo escalariforme de La Pasiega, datado hace más de 65 000 años.

Posiblemente, las objeciones expuestas son relevantes para las coliflores datadas en La Pasiega y Maltravieso, pero en Ardales la datación afectaba a depósitos de pigmento atrapados entre capas de calcita pura en el interior de estalactitas y coladas. En este caso, la idea según la cual el orden estratigráfico es una cuestión abierta sería sencillamente absurda y, por tanto, la objeción es que el pigmento es natural o bien, si es antropogénico, es fruto de una acción involuntaria (por ejemplo, el contacto fortuito de la ropa o la piel humana manchadas de pintura con la pared de la cueva). ¿Es posible que las diferentes generaciones de investigadores del arte rupestre que han examinado, descrito y reproducido estas pinturas se hayan equivocado tanto? ¿O es que la objeción irradia una resistencia apriorística a la autoría de los neandertales? Es necesario hacerse esta pregunta, puesto que nadie planteó la cuestión cuando se creía que estos y muchos ejemplos más de pinturas en estalactitas y coladas de las cuevas de Francia y la península ibérica eran obra de seres humanos anatómicamente modernos... Salga de donde salga dicha objeción, lo cierto es que en Ardales (Fig.5, B) el pigmento rojo no puede ser fruto de procesos naturales (como por ejemplo la presencia de minerales ferrosos en el tejido del espeleotema) porque no aparece como una mancha difusa de la propia calcita, sino como una capa con un grosor definido separado de la calcita subyacente por una barrera definida y diferenciada y (Fig.5, C) las manchas mejor conservadas muestran un patrón de salpicadura totalmente compatible con un soplo o un aerógrafo, tal y como se ha reproducido de forma experimental, y en algunos casos se encuentran en capas muy internas de los espeleotemas, a más de un brazo de distancia (lo cual es suficiente para excluir el contacto fortuito para explicar su origen) (Fig. 5).

5. Arte, ciencia e ideología

Los orígenes de la paleoantropología se sitúan en las sociedades europeas occidentales del siglo XIX. Por tanto, la disciplina nació inevitablemente cargada de prejuicios culturales, sociales y filosóficos sobre cómo era ser un ser humano. Entre estos prejuicios, los que se exponen a continuación ayudan a explicar por qué los neandertales se convirtieron en el arquetipo de la alteridad: la idea de que evolución equivale a progreso, es decir, que «fósil» implica indefectiblemente «menos evolucionado» o «primitivo»; la idea teleológica de que el caballero victoriano era una causa final aristotélica, el mejor ejemplo de la humanidad en la cima de la escala evolutiva; la idea de que la forma de un cráneo puede interpretarse en clave de los atributos psicológicos y la inteligencia del individuo al cual pertenecía, que dio lugar a la frenología, disciplina que pronto quedó desacreditada, y la idea racista según la cual existe una correlación entre la morfología de la cara y el resto de rasgos físicos de un ser humano, por un lado, y su capacidad de dominar unos conocimientos avanzados y ser una persona civilizada, por el otro.

Por ello, podemos entender que cuando en 1864 William King bautizó a los neandertales como una especie diferente hiciera esta afirmación clave: «No se puede concebir que existan calidades físicas de un nivel inferior a las que caracterizan a los andamaneses: son próximas a la pura ignorancia. [...] Si aplicamos el argumento anterior al cráneo de los neandertales y consideramos [...] que se parece más al cráneo del chimpancé, [...] aparentemente no existe motivo para no creer que unas tinieblas similares caracterizaban al ser al cual el fósil pertenecía». También podemos imaginar que estas opiniones duraron mientras las pruebas para demostrar lo contrario continuaron siendo insuficientes. Pero la ventaja que la ciencia tiene por encima de otros sistemas de conocimiento es que las afirmaciones se pueden probar y, si es necesario, falsear con la práctica. La realidad es terca. Y por ello la idea falsa de que los neandertales eran una especie cognitivamente inferior y radicalmente diferente, que antes se podía entender y encontrar razonable, ahora debe considerarse una creencia ideológica que ya no se puede admitir como una hipótesis científica legítima.

De hecho, ahora tenemos indicios de una etapa preartística de la transmisión de información codificada gráficamente anterior a la época de los neandertales. Por ejemplo, existen casos escasos pero significativos de huesos marcados rítmicamente e incluso de cáscaras grabadas con zigzags que se remontan hasta hace 400 000 años. Además, sabemos que un cerebro mucho más grande y metabólicamente costoso es un rasgo del linaje humano al menos desde los tiempos del *Homo erectus*, hace 1,5 millones de años. Desde una perspectiva darwiniana, estos cerebros tienen poco sentido fuera de un contexto en que se utilizan para hacer lo que los grandes simios normales no pueden hacer: pensamiento abstracto, lenguaje y comunicación con símbolos. Así, la consecuencia principal del arte de los neandertales es probablemente que nos revela que ser un ser humano se remonta hasta una época muy anterior al tiempo en que nuestros cuerpos y nuestras caras adoptaron sus formas modernas. Tuvo que pasar cierto tiempo antes de que las expresiones materiales aparecieran y se extendieran lo suficiente como para que existiera la posibilidad de que el patrimonio arqueológico las conservara y los arqueólogos las hallaran (o encontraran maneras de datarlas correctamente). Estas primeras inscripciones, y más adelante las manos dibujadas, los dibujos geométricos y los espeleotemas pintados que reconocemos como arte son el punto de partida de maravillas posteriores, como el techo de las cuevas de Altamira, las estelas de Göbekli Tepe, los jeroglíficos mayas o las pinturas de El Bosco, Brueghel y Modigliani. Los neandertales no solo son ancestros biológicos, son también ancestros artísticos.

Pies de figura

Figura 1. La datación de un caballo rojo de La Pasiega ilustra cómo la datación por uranio-torio puede utilizarse para determinar las edades mínimas de las pinturas rupestres. **A.** Ubicación de la coliflor que proporcionó las edades mínimas (muestra PAS30). **B.** Ampliación de la zona de muestreo antes de limpiar la superficie. **C.** La zona de muestreo tras haber retirado la última submuestra (PAS30g). La datación de esta submuestra de hace $11\,740 \pm 80$ años (intervalo de probabilidad del 95,4%) establece una edad mínima para el caballo.

Figura 2. Las pinturas rupestres ibéricas para las cuales la datación por series de uranio de la calcita suprayacente estableció una edad mínima de 65 000 años. **A.** La Pasiega. Motivo escalariforme en la pared 78 de la sala XI (vista general y ampliación de la coliflor datada, muestra PAS34, tras el muestreo). **B,C.** Maltravieso. Mano dibujada GS3b (fotografía original y procesada con D-Stretch; en el recuadro se muestra la coliflor datada, muestra MAL13, tras el muestreo). **D,E.** Ardales. Coladas pintadas en la zona II-A-3 y detalle del pliego 8; los rectángulos indican la ubicación de la muestra ARD13.

Figura 3. La pared de las manos, en El Castillo. **A.** Vista parcial. **B.** Mano dibujada con un bisonte naranja sobrepuesto y ubicación (círculo blanco) de la acreción de calcita con que se estableció la edad mínima de 37 300 años para la mano (muestra CAST6). **C.** El disco rojo datado de hace al menos 40 800 años gracias a la acreción de calcita suprayacente (muestra CAST7, círculo blanco).

Figura 4. La datación del dibujo escalariforme de La Pasiega. **A.** Ubicación de la coliflor con que se establecieron las edades mínimas (muestra PAS34). **B.** La coliflor antes del muestreo. **C,D.** Ampliación de la zona de muestreo tras retirar la última submuestra (PAS34c, $79\,660 \pm 14\,900$ años de antigüedad, intervalo de probabilidad del 95,4%) (fotografía original y procesada con D-Stretch).

Figura 5. La enorme cúpula estalagmítica de Ardales con coladas pintadas de color rojo. **A.** Vista general; obsérvese la zanja arqueológica en primer término, que brindó testimonios independientes de los neandertales (carbón datado, herramientas de piedra) en esta parte de la cueva. **B.** Primer plano; el rectángulo indica los límites aproximados de la zona que se ilustra en la figura 2. **C.** Vista detallada de una mancha de pigmento que muestra el carácter de acreción detrítica y sedimentaria y el patrón de salpicadura característico.

La Cova del Parpalló y su contribución a la seriación del arte paleolítico

Valentín Villaverde
Universitat de València

La Cova del Parpalló se localiza en la comarca de la Safor, a poca distancia del pico del Mondúver, un punto geográfico fácilmente perceptible en el territorio por su elevación (841 m). El yacimiento se excavó entre 1929 y 1931 bajo la dirección de L. Pericot. La colección de arte mueble de la Cova del Parpalló está formada por más de 5.000 plaquetas grabadas y/o pintadas, así como algunos centenares de piezas de asta y hueso con decoraciones figurativas o de carácter geométrico. Las plaquetas abarcan la totalidad de la secuencia paleolítica del yacimiento, desde el Gravetiense (*circa* 32.000 cal BP) al Magdaleniense Superior o Final (*circa* 14.000 cal BP), mientras que las piezas de hueso y asta corresponden fundamentalmente a los niveles magdalenienses. Pocos yacimientos de arte mueble han proporcionado colecciones con tal cantidad de piezas y la mayoría se limitan a cronologías avanzadas, del Magdaleniense Medio y Superior.

Por esta razón, se puede afirmar que el elemento más sobresaliente de Parpalló es precisamente reunir un elevado lote de materiales que corresponden al Solutrense, una etapa en la que el arte mueble es particularmente escaso en Europa sudoccidental. Este hecho explica por qué el arte solutrense de Parpalló es de particular importancia para establecer las características del arte de este periodo en términos estilísticos, técnicos y temáticos. Un repaso del número de piezas correspondiente a las dos grandes fases en las que en la actualidad se suele estructurar el arte paleolítico europeo occidental (premagdaleniense y magdaleniense) sirve para darse cuenta de lo que acabamos de señalar: en los niveles gravetienses y solutrenses de Parpalló se contabilizan un total de 2.488 plaquetas, con 3.037 caras decoradas; en los niveles magdalenienses, 1.434 plaquetas, con 1.856 caras decoradas. Estos datos no incluyen las cuantificaciones de las piezas encontradas en la excavación de las Galerías, un sector que ha proporcionado sobre todo materiales arqueológicos magdalenienses, pero desgraciadamente revueltos, por lo que su cronología es imprecisa. Para hacernos una idea del número de

piezas que pudieron corresponder al arte magdaleniense, basta señalar que a las piezas reseñadas habría que sumar gran parte de las 522 plaquetas con 643 caras decoradas encontradas en las Galerías.

Aunque los números citados son significativos de la importancia de la colección, hemos de indicar que los trabajos de revisión efectuados en los últimos años permiten establecer una distinción entre el número de piezas inventariadas y el número de piezas que pueden ser consideradas como arte. Esto se debe a que numerosas piezas de Parpalló presentan restos de pigmento que no forman un tema definido y que se asocian a huellas del procesado de las materias colorantes sobre su superficie. El colorante obtenido pudo utilizarse para realizar pinturas figurativas o geométricas, para la pintura corporal o para otras actividades no artísticas. Como el proceso de estudio está en curso y no es posible ofrecer cuantificaciones definitivas de cada una de estas posibilidades, parece oportuno limitar nuestro comentario a aquellas piezas que presentan temas figurativos y no figurativos, o geométricos definidos (signos, en la terminología habitual del arte paleolítico), ya sean pintados o grabados. Al hacerlo así el número de zoomorfos representados en los niveles premagdalenienses es de 393, de los que 64 son pintados, y el de signos es de 1.242, de los que 162 son pintados; mientras que en los niveles magdalenienses el número de zoomorfos es de 202, de los que 3 son pintados, y el número de signos es de 1.012, de los que 22 son pintados. A título informativo, añadiremos que los zoomorfos de las Galerías ascienden a 114, de los que 2 son pintados, y los signos son 230, de los que 2 son pintados.

En términos globales podemos señalar, por tanto, que el arte premagdaleniense es algo más abundante que el Magdaleniense, incluso incorporando a este último las piezas de las Galerías, y que esta situación se repite en relación con el número de zoomorfos y signos definidos de cada una estas dos fases. Sin embargo, en lo que se refiere al número de elementos pintados, la diferencia entre ambas fases deja de ser menor, ya que su número desciende considerablemente en el Magdaleniense.

En realidad, la mayor parte de la fase premagdaleniense de Parpalló coincide con el Solutrense, ya que son pocas las plaquetas con elementos figurativos o signos definidos del Gravetiense y sus características estilísticas no difieren sensiblemente de las piezas del Solutrense Antiguo. La continuidad del arte en dos fases culturales resulta un dato especialmente relevante y se ha observado también en la Grotte de Cosquer (Marsella), lo que explica la dificultad de establecer una cronología estilística del arte parietal en ausencia de dataciones directas. Una situación similar se produce con el Auriñaciense y el Gravetiense, y esa es la razón por la que los especialistas prefieren en la actualidad huir de propuestas de seriación muy detalladas en términos cronológicos.

La importancia excepcional del arte solutrense de Parpalló (entre hace 25.000 y 20.000 años) se debe, como antes decíamos, a que de este periodo existen muy pocos conjuntos parietales datados en la península Ibérica y Francia, y muy pocas piezas de arte mueble figurativo. Al sintetizar los rasgos fundamentales del arte solutrense de Parpalló, lo primero que cabe resaltar es la importancia de la pintura, aplicada a la realización tanto de zoomorfos como de signos. Se trata de un rasgo muy particular de este yacimiento, pues son poquísimos los conjuntos de arte mueble en los que la pintura esté presente. En nuestro caso, abunda la pintura roja (Fig. 1.A), con distintas variantes técnicas: limitada al contorno, a partes del animal representado o a la totalidad de su superficie corporal; aunque también está presente la pintura negra, la amarilla y la naranja. Los casos de bicromía son reducidos y en la mayoría de los animales el grabado complementa a la pintura. Las técnicas de grabado son diversas e incluyen, además del trazo simple, el trazo doble, el trazo múltiple y el repetido (Fig. 2.B). En segundo lugar, es fácil observar la existencia de distintas formas de resolver la tercera dimensión, con una tendencia que consiste en pasar de una cierta preponderancia de visiones que sintetizan dos puntos de vista que difieren unos 90 grados (perspectiva biangular recta) a otras en las que esa diferencia se reduce a unos 45 grados (biangular oblicua) (Fig. 2.A) en la resolución de patas, orejas y cornamentas.

En cuanto a la manera de representar a los animales, es frecuente que en los niveles más antiguos las figuras tengan cuerpos exageradamente masivos, vientres muy abultados y extremidades y cabezas pequeñas, con poca atención por el detalle interno, tanto en lo que se refiere a coloraciones de piel como a la representación de los ojos, bocas u ollares. Tampoco las pezuñas suelen estar representadas, lo que redundaría en una sensación de descontextualización de los animales de su medio. Esas características dan paso en las fases más avanzadas del Solutrense a animales más proporcionados, de contornos más detallados y naturalistas, a veces con rellenos interiores que recurren al grabado estriado o al raspado, lo que constituye un paso hacia la búsqueda del naturalismo realista que será propio de la fase siguiente. Pero, aunque estas tendencias de cambio se observan a lo largo del Solutrense, lo cierto es que se continúan documentando algunas representaciones que mantienen las formas menos proporcionadas y perfiladas, lo que indica la dificultad de precisar la cronología a partir del estilo.

El arte solutrense de Parpalló ofrece desde esas fechas tempranas ejemplos de animación y de escenas. No son muy abundantes, pero señalan la intención de plasmar un comportamiento etológico en un contexto gráfico dominado por la ejecución de animales que se mezclan o superponen sin la más mínima atención por dar cuenta de su comportamiento en el medio natural. Citaré tan solo la existencia

de diversas figuras que buscan la plasmación del movimiento mediante la curvatura de una de las patas, o se representan con el rabo levantado, como testimonio de su actitud de alerta, y algunas escenas especialmente importantes, como la representación una cierva amamantando a su cervato (Fig. 1.B) y la de un lince que salta hacia el cuello de una cabra (Fig. 1.B) o la de una cierva con dos cervatillos. Es también relevante la constatación de que la perspectiva de grupo se logra también en las fases avanzadas de este periodo, con un claro ejemplo de recubrimiento parcial, es decir, el respeto de los planos de visualización de los cuerpos de dos animales dibujados a la carrera.

En relación con los signos, merece ser destacado el dominio de los rectángulos (Fig. 2.B) y la importancia de las puntuaciones (Fig. 2.C) y los reticulados.

En la fase siguiente, la correspondiente al arte magdalenense, el arte de Parpalló se acerca más a un patrón de representación realista, con animales más proporcionados, la desaparición de las perspectivas biangulares rectas, la atención por el dibujo detallado de las inflexiones anatómicas y con detalles en algunos casos de ojos, orejas, bocas y cornamentas, así como de la inflexión de la rodilla o el codo y el detalle de las pezuñas. Es significativo que en muchos casos las patas se representen en perfil absoluto y muy pocos casos dan cuenta de una perspectiva uniangular o correcta. Los procesos de exageración se desplazan ahora en la mayoría de los casos a las cabezas, que registran mayor atención que otras partes del cuerpo, probablemente porque permiten una rápida interpretación de la especie representada. El nivel de realismo alcanzado permite incluso identificar a animales juveniles o de corta edad, pero carentes en la mayoría de los casos de atención por el movimiento.

El marcado descenso de la pintura y el dominio del trazo simple y el compuesto (Figura 2.A) constituyen los rasgos técnicos esenciales del arte magdalenense de Parpalló, junto con una verdadera explosión en el número, variedad y complejidad de los signos, que traducen un componente geométrico y abstracto de primera dimensión.

La región mediterránea ibérica en general y Parpalló de manera muy particular presentan rasgos estilísticos propios de un proceso de regionalización con respecto al ámbito cantábrico y el Sur de Francia. En ese contexto, el arte de Parpalló proporciona una información de primer orden para caracterizar el arte magdalenense del sur y centro peninsulares. Por otra parte, los niveles superiores de Parpalló ofrecen evidencias de las transformaciones que van a caracterizar el final del ciclo artístico paleolítico durante el tránsito al Holoceno. Las similitudes de algunas representaciones con las de conjuntos como El Molí del Salt

(Vimbodí) o Sant Gregori (Falset) son manifiestas, tanto por la estilización y la proyección de los cuellos, como por las cabezas pequeñas de tendencia triangular y una cierta predisposición a la geometrización y simplificación de la figura, y permiten sugerir la posición cronológica del arte parietal finipaleolítico de la zona de Castellón, donde destaca particularmente el conjunto de figuras grabadas del Abric d'En Melià (Serra d'en Galzeran).

La larga secuencia artística de Parpalló no puede entenderse más que en el seno de una tradición cultural sostenida por redes sociales extendidas que impidieron su desaparición. El valor estratégico del lugar, en la articulación del territorio grupal, debió desempeñar un papel fundamental en la continuidad del proceso artístico durante unos 15.000 años, el equivalente a unas 600 generaciones.

Pies de figura

Figura 1. **A.** Parpalló, caballo pintado en rojo, Solutrense Inferior (plaqueta 16121); **B.** Parpalló, asociación de lince y cabra, Solutrense Medio (plaqueta 16341); **C.** Parpalló, escena de cierva amamantando a su cervatillo, Solutrense Medio (plaqueta 16182).

Figura 2. **A.** Parpalló, uro con trazo compuesto asociado a banda quebrada, Badeguliense B (plaqueta 19635B); **B.** Parpalló, cabra de trazo repetido, rellena mediante haces de líneas paralelas, asociada a rectángulo, Solutrense evolucionado (plaqueta 17110); **C.** Parpalló, caballo pintado en rojo y puntuaciones, Solutrense evolucionado (plaqueta 18705).

Los Grabados de l'Hort de la Boquera y La Semilla del Arte Narrativo

Pilar García-Argüelles¹

Jordi Nadal¹

Inés Domingo^{1, 2,}

Josep Maria Fullola¹

1. SERP, Sección de Prehistoria y Arqueología, Departamento de Historia y Arqueología, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona.

2. Comisaria de la exposición / ICREA / Universitat de Barcelona

El yacimiento catalán de L'Hort de la Boquera, en el municipio de Margalef de Montsant (Priorat, Tarragona) ha pasado recientemente a los anales de la investigación del arte prehistórico gracias al hallazgo de una pieza excepcional de arte mueble, de unos 14.000 años de antigüedad, casi única en el repertorio del arte Paleolítico europeo. Esta pieza aporta novedades significativas a lo que conocíamos hasta ahora sobre este tipo de arte. Su originalidad reside en el tipo de figuras representadas: humanos y aves, que son poco frecuentes en el imaginario del mundo Paleolítico. Pero dentro de este mundo es todavía más singular la forma en que estas figuras se organizan en el espacio, ordenadas en una composición lineal que evoca una especie de relato visual, nada común en aquel período, en el que predominan las agrupaciones de figuras sin relación escénica. Esta particularidad nos permite empezar a hablar de la semilla del arte narrativo. En este relato, dos aves (madre y cría) son observadas, perseguidas o imitadas por dos figuras humanas. Y aunque desconocemos la acción representada y su significado para los habitantes de este yacimiento, este descubrimiento nos recuerda que las aves también tuvieron un papel simbólico (y no solo económico) para los pobladores de estas tierras.

El yacimiento

El yacimiento de L'Hort de la Boquera es uno de los muchos asentamientos prehistóricos que se encuentran en torno al río Montsant y que hacen de este valle un lugar privilegiado para los humanos que vivieron en Catalunya durante el Paleolítico Superior y el Epipaleolítico (Fig.1).

El yacimiento fue descubierto en el año 1979 durante unas prospecciones arqueológicas y se empezó a intervenir en 1998, gracias a los proyectos de excavaciones financiados por la Generalitat de Catalunya y que, actualmente, todavía están en curso. El sector de la excavación que nos interesa está datado entre el 13.000 y el 14.000 antes del presente y corresponde a la época de los últimos cazadores recolectores paleolíticos.

A partir de los datos que hemos conseguido, fruto de nuestros trabajos de excavación, sabemos que estas comunidades fabricaban sus herramientas en el mismo asentamiento, dado que hemos encontrado muchas zonas de talla con los restos propios que quedan después de trabajar el sílex para obtener el utillaje para cazar y para realizar otras tareas (despellejar y descuartizar los animales, limpiar las pieles, trabajar la madera, etcétera). También hemos identificado evidencias de lo que habrían sido hogares que utilizaban para cocinar los alimentos y calentarse o sectores especializados para trabajar la piel, por ejemplo.

La economía de estos grupos estaba centrada en la caza de la cabra salvaje, especie muy habitual en las zonas de montaña, como es el caso de L'Hort de la Boquera. Además de la cabra, los habitantes de este enclave completaban su dieta con conejos, caracoles terrestres y, muy probablemente, vegetales y frutos silvestres. Se puede pensar que, como comunidades nómadas que debían de ser, es muy posible que estos grupos solo pasaran una temporada determinada del año en el yacimiento, que podría corresponder, según nuestras investigaciones, a finales de la primavera y el verano, en base al desgaste y al cambio de la dentición de los animales cazados.

La pieza

La pieza de arte mueble objeto de este trabajo apareció durante la campaña de excavaciones de 2011, en el sector noroeste del abrigo y al fondo del mismo, en la zona donde se unen el sedimento y el comienzo de la pared que se alza hasta formar esta estructura geológica (Fig.2).

Pocos años después, en el año 2013, justo al lado, surgió una estructura formada por bloques similares, pero sin ningún tipo de grabados. En la

misma zona también aparecieron bastantes fragmentos de colorante rojo y algunas piedras con restos de este tipo de pigmento. No obstante, desconocemos si estos materiales estaban vinculados a actividades de tipo artístico o si tenían alguna otra finalidad, ya que los colorantes también se utilizaban en la etapa prehistórica por sus propiedades abrasivas (para facilitar el pulido), mezclados con resinas para enmangar instrumentos de piedra (como las puntas de flecha) o para tratar las pieles de los animales gracias a sus propiedades antisépticas.

Si nos centramos en la pieza de arte mueble, se trata de un bloque de dimensiones irregulares y lados redondeados por la acción del río. Este bloque está cubierto de grabados en una de sus caras. Aunque hablamos de arte mueble, la pieza tiene unas medidas máximas de 30,9 cm de longitud, 20,7 cm de anchura y 17 cm de grosor y pesa en torno a 5 kg. Con estas características podríamos decir que la movilidad de esta pieza, por lo tanto, es reducida (Fig.3).

La cara grabada contiene cinco figuras reproducidas con un surco muy fino y, a diferencia de otras piezas del mismo período, no tiene superposiciones que puedan complicar la visualización de las figuras o revelar una reutilización de la pieza a lo largo del tiempo, como vemos en otras piezas paleolíticas. La figura central, muy naturalista, representa un ave con un cuello largo que acaba con una cabeza muy definida (Fig.4). El cuerpo, bien redondeado, detalla las plumas de la cola e insinúa con líneas someras el plumaje del lado derecho, dado que el animal está representado de perfil. La figura está entera, con las patas paralelas, largas y acabadas con el esbozo de los dedos. A la izquierda de este grabado hay dos figuras más; en este caso no son tan realistas como el motivo central. Se trata de la silueta de dos antropomorfos muy simplificados, una descripción que encaja bien con la manera de representar a los humanos en el arte paleolítico. Esta simplificación premeditada contrasta con el naturalismo propio de las figuras animales de este período. El primer motivo es una figura bípeda, en perfil derecho. El grabado reproduce la cabeza, ovalada, y la silueta del cuerpo con una breve insinuación de los brazos, que tienen forma triangular. También aparece la parte superior de las piernas.

La segunda figura también corresponde a un antropomorfo de perfil derecho, del que podemos reconocer la cabeza, más redondeada, parte de un brazo, una breve distinción de los glúteos y la parte superior de las piernas, abiertas. A su lado aparece un motivo con forma oval (parecido a la cabeza del primer humano) atravesado por dos líneas. Desconocemos la interpretación, pero podría tratarse de un primer esbozo de una figura inacabada, de un signo (bastante habitual en el arte paleolítico) o incluso de una herramienta.

A la derecha del bloque encontramos la tercera representación, que corresponde a una figura también poco naturalista. Parece que una forma ovalada podría corresponder a la cabeza y, en la parte inferior, podría tener el comienzo de las piernas. Aunque recuerda a los otros dos antropomorfos, en esta ocasión el artista de L'Hort de la Boquera no insinuó los brazos. Además, sus dimensiones son más reducidas y está en posición más horizontal, lo que nos hace pensar que no se trata de una figura humana. Su ubicación, justo bajo la protección del ave, y las diferencias mencionadas con las figuras anteriores nos sugieren que podría estar representando la cría de la protagonista de esta pieza: la impresionante figura central del ave.

La representación de madres y crías de varias especies (ciervos, caballos, osos o uros) en composiciones que se han interpretado como de tipo maternal es un tema que también aparece en otros yacimientos paleolíticos (como las cuevas de Parpalló, de Ekain o de Mas d'Azil, entre otras), razón por la que esta interpretación resulta totalmente plausible.

¿Pero de qué ave estaríamos hablando?

Al respecto, muchos hemos querido hacer una aproximación más detallada al tipo de ave que se podía estar representando. En este sentido, queremos insistir en el hecho de que nuestras clasificaciones científicas actuales es posible que no tengan nada que ver con las que se debieron de hacer en la prehistoria. Podemos pensar que los criterios de clasificación de aquellos grupos humanos no debían de coincidir con los nuestros, aunque estemos percibiendo una especie animal en concreto. Sin embargo, parece que en el mundo iconográfico del Paleolítico europeo hay pocas especies de aves representadas: anátidas como patos o cisnes, búhos o incluso alcas. Sin embargo, hay dos que se destacan, las avutardas (*Otis tarda*) y las grullas (*Grus grus*). Aunque ambas se suelen representar con cabezas pequeñas, cuellos largos, cuerpos robustos y patas largas, en las representaciones de las avutardas acostumbramos a encontrar que el cuello se dibuja más grueso y las patas más robustas. Es el caso de las figuras de otros yacimientos franceses como Gourdan, La Madeleine o Puy de Lacam. Por el contrario, las figuras que se han interpretado como figuras de grullas tienden a ser más gráciles y estilizadas, con patas todavía más largas y cuellos a menudo serpenteantes, como el de la figura de L'Hort de la Boquera. Entre las representaciones paleolíticas atribuidas a las grullas podemos citar las de los yacimientos de La Vache, Cauna de Belvis o Arancou.

Teniendo en cuenta estas observaciones nos inclinamos por pensar que la representación de L'Hort de la Boquera seguramente nos remite a una grulla.

Otro aspecto muy interesante de esta pieza de arte mueble es que todas las figuras se pueden interpretar como un conjunto, como una manera temprana de reproducir una acción o una escena. Y, aunque las escenas ya son conocidas en este período final del Paleolítico Superior, que conocemos como Magdaleniense, la temática de esta escena destaca entre el resto. Y esto es debido al hecho de que la mayor parte de las escenas conocidas en el Paleolítico se limitan a reproducir el comportamiento de los animales (la berrea, el celo, escenas maternas, etcétera), pero pocas veces hablan de los humanos y sus acciones, y menos todavía ilustran la relación entre los humanos y los pájaros, ya que son dos temas minoritarios en este período. En L'Hort de la Boquera, sin embargo, dos humanos persiguen, observan o imitan a una grulla y su cría, de modo que se combina lo que podría ser una escena de cacería con una imagen de maternidad. Solo tres muestras más de arte paleolítico (la escena del pozo de Lascaux, en Francia, y las piezas de arte mueble de Teyjat, en Francia, y Gönnersdorf, en Alemania) combinan en la misma composición humanos y aves, pero el carácter narrativo de esta escena de L'Hort de la Boquera podemos decir que es único.

Pero, ¿cuál podría ser el significado para los antiguos pobladores paleolíticos del Montsant? Eso es algo que hoy, sin los mismos emisores del mensaje, no podemos saber. Cabe decir, sin embargo, que en las sociedades tradicionales no existe el concepto esteticista del arte por el arte y que este siempre tiene un valor simbólico y trascendente. En la representación de un animal posiblemente tendríamos que ver más que la especie en sí misma. ¿Representa una fuerza sobrenatural divina? ¿La personificación de un acontecimiento anual? ¿La identidad de un grupo? ¿Una calidad deseada? Recordamos que las grullas actualmente, en nuestro país, son aves que invernán. En la etapa final del Paleolítico, que coincide con el final de la Era Glacial, sin embargo, las condiciones climáticas en Catalunya se asemejaban más a las que encontramos hoy en la Europa central. ¿La grulla podría estar representando la llegada del buen tiempo? ¿La escena de unos humanos cazando este animal podría ser una representación de ritos de pasaje estacional? Al desconocer las creencias y los mitos de estas poblaciones prehistóricas, esta pregunta permanecerá sin respuesta.

En cualquier caso, el valor excepcional de este hallazgo queda reforzado por las diferentes circunstancias mencionadas, desde la propia representación de figuras humanas y de pájaros, muy escasas en el arte paleolítico europeo; la claridad de las figuras, bastante acabadas y no superpuestas —también un rasgo poco frecuente en el arte del Paleolítico Superior—, hasta la posible interacción de las figuras, que nos remite a la representación de una escena y no a figuras aisladas o inconexas, tan habituales en el arte de este período.

Por lo tanto, en L'Hort de la Boquera tenemos una forma temprana de ilustración de un relato que pronostica el carácter narrativo de otros estilos artísticos que sucederán en el tiempo a este arte de la prehistoria en esta parte del mundo.

Agradecimientos

Los autores queremos agradecer la ayuda recibida de diferentes instituciones mediante los proyectos financiados que han hecho posible las excavaciones y la investigación en L'Hort de la Boquera en estas dos últimas décadas. Actualmente están vigentes el cuatrienal de la Generalitat de Catalunya CL/T009/18/00001, el Grupo de Investigación de Calidad 2017SGR-11 y, desde el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, el proyecto HAR2017-86509-P, dirigido por Josep Maria Fullola y Pilar García-Argüelles, así como el HAR2016-80693-P, dirigido por Inés Domingo

Pies de figura

Fig.1. Yacimiento del Hort de la Boquera

Fig.2. Bloque grabado *in situ*

Fig.3. Bloque con las representaciones

Fig.4. Calco del bloque grabado

El Arte Mueble de El Molí del Salt

Manuel Vaquero^{1,2}
 Marcos García Díez³
 E. Susana Alonso^{1,2}

1 IPHES, Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social (IPHES)

2 Àrea de Prehistòria, Universitat Rovira i Virgili (URV)

3 Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología, Universidad Complutense de Madrid

El yacimiento de El Molí del Salt se encuentra en el municipio de Vimodri i Poblet (Conca de Barberà, Tarragona), a unos 90 km al oeste de la ciudad de Tarragona y a 490 m sobre el nivel del mar. Es un abrigo en conglomerados orientado al sur y situado en el margen izquierdo del río Milans, afluente del Francolí. Su ubicación, en una vía de comunicación natural como es el valle del Francolí y al pie de las montañas de Prades, es especialmente apropiada en el contexto de una forma de vida cazadora recolectora, en la que la movilidad y el acceso a una diversidad de recursos naturales constituyen aspectos esenciales. Esto explica que El Molí del Salt fuese ocupado de forma intermitente por poblaciones de finales del Paleolítico Superior a lo largo de más de dos mil años.

Las primeras noticias sobre la existencia de restos arqueológicos en este lugar se encuentran en la obra del Dr. Salvador Vilaseca, quien ya en los años cincuenta del siglo pasado dio a conocer El Molí del Salt como un yacimiento en superficie caracterizado por la presencia de una gran cantidad de artefactos de sílex. No obstante, no fue hasta la década de los noventa cuando se constató que, además de restos en superficie, había también un yacimiento en contexto estratigráfico. En 1999 un equipo de la Universidad Rovira i Virgili inició las excavaciones que han continuado de forma ininterrumpida hasta la actualidad.

La secuencia estratigráfica tiene 2,5 m de potencia y en ella se pueden diferenciar tres tramos principales. La parte inferior está formada por 1,5 m de limos y arenas y en ella se han diferenciado dos unidades, de base a techo: la unidad B (con los niveles B2 y B1) y la unidad A (con

los niveles A y Asup). Esta es la parte de la secuencia que contiene las evidencias de ocupación de finales del Paleolítico Superior, incluyendo las piezas de arte mueble que comentaremos más adelante. Las dataciones realizadas mediante el método del carbono 14-AMS indican para estas ocupaciones una cronología comprendida entre los 15.000 y los 13.000 años antes del presente. Posteriormente se produjo un importante episodio de derrumbe de la visera del abrigo, con la caída de grandes bloques de conglomerado que ocupan la mayor parte del tramo superior de la secuencia. Como consecuencia de este episodio el abrigo quedó totalmente colmatado. El último tramo de la secuencia, con evidencias de ocupación humana correspondientes al Mesolítico y una cronología en torno a los 9.000 años antes del presente, ya no se localiza en un contexto de interior de abrigo, sino en una vertiente al aire libre.

Los niveles del Paleolítico Superior final han proporcionado un registro arqueológico abundante, con miles de artefactos líticos y restos de fauna. Además, en el nivel A se encontraron tres dientes humanos pertenecientes a un individuo infantil. Los restos de fauna indican la explotación del entorno inmediato al yacimiento. Entre las especies identificadas destaca en primer lugar el conejo, al que corresponden más del 90% de los restos óseos. Este predominio es habitual en los yacimientos de cronología similar documentados en la vertiente mediterránea de la península Ibérica. Además del conejo, otras especies identificadas son el ciervo, la cabra, el jabalí, el lince, el zorro y el tejón. También se han encontrado restos de algunas aves, la mayoría perdices. Por otra parte, destaca el hallazgo de artefactos fabricados en hueso, la mayoría pequeños objetos apuntados, y un conjunto de más de 80 conchas marinas, que en su mayor parte presentan una perforación para su uso como elementos de adorno personal.

En lo que respecta al uso y fabricación de herramientas en piedra, las actividades de talla se caracterizan por el uso casi exclusivo del sílex, procedente de afloramientos situados en un radio de 25 km en torno al yacimiento. Este material se utilizó para fabricar un amplio espectro de útiles, habituales en los conjuntos del Paleolítico Superior final, como raspadores, denticulados, puntas y laminillas de dorso, buriles y truncaduras. Además de la manufactura de herramientas en sílex, un aspecto particularmente importante en el aprovechamiento de los recursos líticos es el uso de grandes artefactos, especialmente cantos y placas que eran utilizados directamente, sin ninguna modificación intencional. Estos elementos eran utilizados bien como elementos activos (percutores o machacadores) o pasivos (yunques o superficies de trabajo). Entre estos artefactos, cabe destacar los empleados en el procesamiento de los colorantes. Este ámbito del comportamiento

técnico es especialmente significativo, ya que la mayoría de las piezas de arte mueble se enmarcan en este contexto y presentan claras evidencias de utilización en actividades diversas. En su conjunto, tanto la industria en sílex como el macroutillaje indican que las tareas domésticas desempeñaron un papel fundamental en la formación del conjunto lítico.

Hasta el momento se han encontrado en El Molí del Salt 18 piezas de arte mueble. La mayoría de estas piezas (13) corresponden a cantos aplanados de esquisto, a los que hay que añadir cuatro cantos redondeados de caliza y una pieza sobre hueso. Con la excepción de un canto de caliza pintado, todas las representaciones gráficas fueron realizadas mediante el grabado. Desde el punto de vista estratigráfico, estas piezas se distribuyen a lo largo de toda la secuencia excavada hasta ahora, lo que indica una continuidad en la actividad gráfica a lo largo de los dos mil años de ocupación del yacimiento. No obstante, la mayoría de los objetos proceden del conjunto A, que es la unidad que más se ha excavado hasta el momento, y que se distribuye entre el nivel A (seis piezas) y el nivel Asup (siete piezas). En el conjunto B, del que solamente se ha excavado la parte superior, se han encontrado tres piezas. Finalmente, hay dos piezas cuya procedencia estratigráfica no ha podido establecerse con fiabilidad.

En esta persistencia de las manifestaciones gráficas probablemente influyó —junto al carácter doméstico de las ocupaciones y la consiguiente necesidad de macroutillaje— la disponibilidad de las materias primas utilizadas para realizarlas. El esquisto procede de las formaciones paleozoicas de las montañas de Prades, situadas a 4 km en línea recta desde el yacimiento. Los ríos y torrentes que tienen su origen en esta sierra, entre ellos el río Milans, arrastran grandes cantidades de bloques de esquisto, de tal manera que en los depósitos aluviales situados justo enfrente del yacimiento hay una gran abundancia de cantos aplanados de este material. Los cantos de caliza también son muy abundantes en el entorno inmediato, tanto en la terraza fluvial frente al yacimiento como en el propio conglomerado en el que se abre el abrigo.

De las 18 piezas de arte mueble, solamente cuatro (dos cantos de caliza, una placa de esquisto y el fragmento de hueso grabado) constan únicamente de motivos esquemáticos. Las 14 restantes incluyen representaciones de carácter figurativo, en ocasiones combinadas con otras de tipo esquemático. Entre los motivos figurativos, las representaciones de animales son las más habituales, y se han identificado grabados de ciervos, bóvidos y caballos, además

de otros zoomorfos indeterminados. Hay que destacar especialmente las representaciones de caballos, ya que hasta el momento no se ha encontrado ni un solo resto óseo de esta especie en el conjunto faunístico del yacimiento. Esto pone de manifiesto la discrepancia entre la relevancia nutricional de los distintos animales y su importancia simbólica. También se han identificado dos figuras antropomorfas, así como un conjunto de motivos semicirculares que hemos interpretado como la representación de un campamento.

En general, las figuras están realizadas con un grabado fino, poco profundo y con morfología de sección en U, documentándose una preferencia por el grabado de contorno simple. La concepción formal de las figuras animales se basa en la realización del contorno exterior, prestando poca atención a los detalles anatómicos secundarios. Desde el punto de vista estilístico, la mayoría de las figuras se integran en el estadio figurativo sintético, y algunas representaciones muestran una marcada estilización que se expresa en el alargamiento del tronco, las extremidades y, particularmente, el cuello. Todos los caracteres analizados —temáticos, técnicos y estilísticos— sugieren para el arte mueble de El Molí del Salt una clara filiación paleolítica y son consistentes con las tendencias observadas en las representaciones artísticas del Magdaleniense Superior-Final.

Como ejemplo de las manifestaciones de arte mueble de El Molí del Salt, vamos a comentar en detalle dos de las piezas más significativas. La primera de ellas fue encontrada durante la campaña de 2013 en el nivel Asup y está realizada sobre un canto aplanado de esquisto, con unas dimensiones de 29,3 x 15,5 x 4,3 cm (Fig. 1). Las dos caras del soporte muestran impregnaciones de color rojo, las cuales son posteriores a la realización de los grabados. Esto indica que el objeto fue utilizado en alguna actividad relacionada con el procesamiento de colorantes. Lo más significativo de esta pieza es que en las dos caras se reproduce la misma representación, con las mismas características a todos los niveles —temático, compositivo, técnico y estilístico— y la misma ubicación y orientación con respecto al espacio gráfico. Dicha representación se compone de dos figuras animales parcialmente superpuestas. La figura superior, que puede identificarse claramente como un cérvido, presenta un grabado más profundo, está prácticamente completa y, en el marco de la tendencia a la simplificación y estilización que muestran todas las figuras de esta pieza, es más naturalista. En cambio, la figura inferior corresponde a un zoomorfo indeterminado, tiene un grabado menos profundo, carece de algunas partes anatómicas y muestra una estilización mucho más acentuada, que se expresa especialmente en el alargamiento de los cuellos. La superposición de

algunos trazos indica que, en las dos caras, la figura inferior fue realizada con posterioridad a la figura superior.

La segunda pieza fue recuperada durante la campaña de 2013 en el nivel B1. El soporte es también un canto redondeado de esquisto, con unas dimensiones de 18 x 8,5 x 3,6 cm (Fig. 2). Una de las caras presenta siete motivos semicirculares, cuyo interior está relleno con series de entre siete y once líneas rectas paralelas. Todos los motivos tienen la misma orientación y seis de ellos se disponen en dos alineaciones paralelas, cada una formada por tres figuras. En cada una de estas alineaciones, los motivos se disponen según la misma línea de base y, en la línea inferior, muestran un descenso paulatino de tamaño de izquierda a derecha. El séptimo semicírculo se encuentra en una esquina del espacio gráfico y se dispone de forma oblicua con respecto a las dos alineaciones. La monotonía temática, el patrón de grabado —orden de ejecución y composición de las líneas—, la homogeneidad técnica y la organización y distribución de las unidades gráficas sugieren que los siete motivos corresponden a una representación unitaria realizada en un corto periodo de tiempo. Los motivos semicirculares, han sido interpretados como la representación de cabañas, ya que su forma y proporciones responden a las características observadas en las estructuras de hábitat construidas por grupos de cazadores recolectores contemporáneos. El conjunto de la composición correspondería, por lo tanto, a la representación de un campamento, posiblemente el que habría delante del abrigo en el momento en que se realizó el grabado. Se trataría de una de las primeras imágenes de un paisaje humano identificadas hasta el momento en el arte paleolítico.

Pies de figura

Figura 1. Fotografía (**arriba**) y calco (**abajo**) de uno de los cantos aplanados de esquisto encontrados en el nivel Asup. Presenta en cada una de sus caras dos figuras zoomorfas parcialmente superpuestas.

Figura 2. Fotografía (**izquierda**) y calco (**derecha**) de uno de los cantos aplanados de esquisto encontrados en el nivel B1. En una de sus caras presenta siete motivos semicirculares que han sido interpretados como cabañas.

La Roca dels Moros de El Cogul. Primer hallazgo de Arte Levantino en Territorio Catalán

Ramon Viñas Vallverdú

Arqueologia del comportament simbòlic.

Investigador col·laborador de l'Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social, IPHES.

Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, Montblanc (Tarragona).

El conjunto rupestre de la Roca dels Moros de El Cogul (Lleida) constituye uno de los testimonios más emblemáticos y fascinantes, no solo de Cataluña y el oriente peninsular, sino del continente europeo. Sus pinturas y grabados continúan estando entre los más divulgados de la compleja trama del arte rupestre del arco Mediterráneo de la península Ibérica, declarado por la UNESCO Patrimonio Mundial en 1998. En la actualidad, las milenarias representaciones de la Roca dels Moros son un referente en los estudios del arte prehistórico de Europa.

La visita al recinto rocoso de El Cogul constituye el encuentro con una de las obras artísticas más antiguas de nuestra historia. Un mural con pinturas y grabados que nos revela la existencia de uno de los espacios sagrados más longevos del territorio catalán; un «santuario» de los últimos grupos de cazadores recolectores y de las primeras sociedades de agricultores pastores. Poblaciones que, desde hace unos nueve milenios, nos legaron un patrimonio cultural y artístico que nos remite a sus tradiciones, creencias y rituales. Un mundo simbólico, difícil de interpretar en su sentido original y que desafía a todos aquellos interesados en conocer el pasado de la Roca dels Moros.

El 10 de abril de 1908 el diario *La Veu de Catalunya* publicó una noticia sobre un casual hallazgo. Se trataba de unas novedosas pinturas rupestres con figuras humanas y animales salvajes que aparecían

expuestos en un abrigo rocoso al aire libre. Su concepción figurativa, y en cierto modo narrativa, era prácticamente desconocida hasta aquel momento. Ceferí Rocafort había sido enviado por la editorial Carreras Candi a El Cogul para verificar una información emitida por Ramon Huguet —el párroco de aquella localidad— destinada a un diccionario geográfico de Catalunya (Fig. 1).

Aquel mismo año, Rocafort divulgó el mural pintado a través del *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. La noticia del hallazgo llegó a oídos de Henri Breuil, Juan Cabré y también a miembros del Institut d'Estudis Catalans quienes se desplazaron a El Cogul para iniciar sus investigaciones; estas abrirían un dilatado debate en torno a la autoría y la temporalidad de estas manifestaciones. Posteriormente, a mediados del siglo xx, Martín Almagro recopiló en un estudio monográfico todas las opiniones y polémicas emitidas sobre el conjunto rupestre, las cuales siguen latentes, estimulando los actuales trabajos de investigación (Fig. 2).

En más de cien años, desde el hallazgo de la Roca dels Moros de El Cogul, el descubrimiento de estaciones con arte levantino se ha incrementado, multiplicado y distribuido por toda la franja montañosa del prelitoral mediterráneo, con más de mil conjuntos que ocupan las comunidades autónomas de Cataluña, Aragón, Valencia, Región de Murcia, Castilla-La Mancha y Andalucía.

Situación

La Roca dels Moros se encuentra ubicada en la ladera del Tossal de les Forques, a escasos kilómetros de la localidad de El Cogul (279 m s. n. m.), en la comarca de Les Garrigues (Lleida, Cataluña). Una región de suave paisaje, con lomas de escasa elevación atravesadas por el valle del río Set, el cual nace en las estribaciones de la sierra de la Llena y desemboca en el curso del Segre, tributario del río Ebro. En la actualidad el conjunto puede visitarse junto con el Centro de Interpretación y de acogida de los visitantes (Fig. 3).

La roca y su mural

La cavidad que alberga el friso está formada en la base de una roca o bloque de arenisca, orientado al suroeste. Sus dimensiones son: 10 m de longitud, 4 m de altura, y 3 m de profundidad. La superficie de su pared es rugosa y ondulada y crea una infinidad de relieves con luz y sombra que, en distintas horas y épocas del año, dificultan la observación de las pinturas (Fig. 4).

Su mural comprende, básicamente, dos tradiciones rupestres prehistóricas que han sido popularizadas con los nombres de «arte levantino» y «arte esquemático» (Fig. 5). Asimismo, el conjunto contiene diversos animales grabados de distintos periodos, así como copiosas inscripciones de época ibérica y romana que aluden a la continuidad y supervivencia de este «santuario», sin lugar a dudas uno de los más antiguos y con más perduración de nuestro prelitoral mediterráneo, ya que fue frecuentado hasta la Edad Media; es decir, unos siete u ocho mil años de vigencia entre el momento inicial, en el que se realizaron las primeras figuras, hasta su última manifestación gráfica (Fig. 6). En consecuencia, el mural es el resultado de un proceso de acumulación de imágenes de distintos periodos culturales.

Las pinturas y grabados ocupan una franja de unos 2 m de largo por 2,50 m de ancho. En la actualidad, se sitúan a una altura de entre 2,50 y 3,50 m, ya que el suelo del abrigo rocoso fue excavado y rebajado a principios del siglo pasado.

Las manifestaciones rupestres de este conjunto aportan un caso particular y excepcional para el arte rupestre del Levante peninsular. Su temática está presidida por composiciones de animales salvajes como toros, cérvidos, cabras y jabalíes, vinculados con un grupo de figuras humanas, en particular mujeres, vestidas con ceñidas faldas y engalanadas con brazaletes y posibles collares o similares, ubicadas en torno a un pequeño personaje masculino desnudo —escena que antiguamente fue considerada por H. Breuil como una danza fálica—. Asimismo, y en una cota superior a este grupo de representaciones humanas, se observan, con cierta dificultad, dos figuras: un personaje que sostiene varios utensilios y un cuadrúpedo (jabalí), que fueron descifradas como integrantes de una cacería de bisonte, interpretaciones que fueron cuestionadas y rechazadas a través de investigaciones posteriores (Fig. 7). Destaquemos que la única escena de cacería de cérvidos del panel corresponde al arte esquemático y esta nada tiene que ver con las figuras levantinas de este conjunto.

Hasta el momento, el friso comprende, esencialmente, ocho o nueve agrupamientos compositivos, en su mayoría pintados y aparentemente asociados, escénica y simbólicamente, entre sí. En la técnica pictórica citemos: a) la cacería de ciervos; b) elementos en «Y» invertida (ambos temas de tradición esquemática); c) el personaje vinculado al jabalí (supuesta cacería del bisonte de Breuil); d) la agrupación faunística con cérvidos y un jabalí; e) el pequeño antropomorfo asociado a una cierva; f) la pareja de machos cabríos; g) el grupo de toros; h) el núcleo de figuras humanas, con el personaje masculino y el grupo de mujeres. Por otro lado, el conjunto de figuras grabadas está formado por animales

dispersos por el friso como: una cierva (al parecer la más antigua del conjunto), varios cuadrúpedos, un pez y un elemento en forma de elipse. En total, el inventario se completa con 42 figuras pintadas, de las cuales 10 pertenecen a restos indeterminados. Además, el mural contiene otros motivos grabados, algunos de ellos en estudio, y unos 250 signos alfabéticos incisos (ibéricos y romanos) (Fig. 8 y 9).

Cabe anotar que algunas pinturas presentan restos de perfiles grabados, previos a estas, y que cada nueva imagen, pintada o grabada, se incorporó a una determinada escena o composición, lo que configuró, finalmente, un intrincado rompecabezas de carácter simbólico.

El tamaño de las figuras es más bien pequeño y varía entre los 46 cm (de algunos toros) y los 14 cm (del pequeño personaje masculino). Por lo general, las representaciones fueron silueteadas y rellenadas con pintura plana, a excepción de algunas figuras realizadas con trazos simples o diseñadas con líneas interiores. Los colores empleados fueron el rojo y el negro, aunque también se ha conservado una figura en blanco. Algunas imágenes muestran restauraciones y repintes en colores distintos al inicial.

Cabe destacar que, en cierto modo, la composición de mujeres, acumuladas alrededor del pequeño personaje masculino, estilizado y esculpido, pero con pene destacado, sugiere el papel que desempeñaron, más tarde, ciertas divinidades de la antigüedad, como el dios griego Priapo, el cual personificó la fuerza creadora de la naturaleza (conocido en época romana como Ruber o Rubicundus). Por lo que cabría suponer la posibilidad de seres sobrenaturales representados en la Roca y vinculados con las fuerzas creadoras y fecundadoras, entre los grupos de cazadores recolectores y primeros agricultores y ganaderos (Fig. 9).

Todo hace pensar que la Roca dels Moros fue un lugar especial, escogido desde la Prehistoria para representar a estas fuerzas que gobernaron el universo mágico, simbólico y ritual de aquellos pueblos con el fin de rendir culto a las entidades enlazadas con la fertilidad de la naturaleza y de los propios grupos humanos.

En definitiva, la tradición levantina, a la que hay que asignar una gran parte de las representaciones del friso de El Cogul, corresponde a las últimas culturas de cazadores recolectores pospaleolíticos (Epipaleolítico-Mesolítico) que recibieron el impacto de los grandes cambios económicos del Neolítico, los cuales introdujeron las técnicas agrícolas y ganaderas. Un proceso sociocultural y económico que aportó otra interesante y compleja cosmovisión, con representaciones rupestres de carácter esquemático y abstracto, que auguraron el camino y esplendor del Mundo Antiguo.

El inventario de las figuras levantinas contiene los siguientes tipos (estilo figurativo estilizado):

Pintura

Mujer:	9 (una de ellas con cuatro piernas, indicando dos posibles figuras, con ello, el grupo sumaria un total de unas 10 mujeres).
Humanas y antropomorfos:	3
Hombre:	1
Arquero:	1
Ciervo:	1
Cierva:	6
Toro:	3
Jabalí:	2
Macho cabrío:	2
Animal indeterminado:	2
Elemento indeterminado:	1
Resto:	10
Total:	42 (incluyendo la mujer con cuatro piernas).

Grabado

Cierva:	1
Toro:	2
Total:	3

El inventario de las figuras esquemáticas contiene los siguientes tipos (estilo esquemático abstracto):

Pintura

Arquero:	1
Ciervo:	2
Antropomorfo o «Y» invertida:	2
Resto:	2
Total :	7

Grabado

Elipse irregular:	1
Animal indeterminado:	4
Total:	5

Periodo histórico

Gravado

Pez:	1
Inscripción:	256
Total:	257

Pies de figura

Figura 1. Ceferí Rocafort en la Roca dels Moros de El Cogul (1908)

(Foto: Juli Soler).

Figura 2. Situación geográfica de la Roca dels Moros.

El Cogul (Lleida).

Figura 3. Vista del conjunto rupestre y Centro de Interpretación y Acogida de los Visitantes (Foto: A. Giralt).

Figura 4. Mural de la Roca dels Moros con realidad aumentada a partir del calco de R. Viñas, A. Alonso y E. Sarrià. Generalitat de Catalunya (1985), elaborado por Anna Torres (Foto: A. Torres).

Figura 5. Conjunto de representaciones femeninas, asociadas a un personaje fálico y a diversos animales (Foto: Dstretch A. Torres).

Figura 6. Detalle de algunas mujeres y personaje masculino

(Foto: A. Rubio).

Figura 7. Figura de ciervo de tradición esquemática, aparentemente muerto (Foto: A. Rubio).

Figura 8. Calco del mural realizado por R. Viñas, A. Alonso y E. Sarrià (1985) por encargo del Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya.

Figura 9. Figura de cierva de tradición levantina. Su perfil muestra rasgos muy detallados y realistas (Foto: A. Rubio).

La protección, conservación y difusión del Arte Prehistórico

Maria Teresa Miró i Alaix
Servei d'Arqueologia i Paleontologia
Generalitat de Catalunya

Introducción

Los elementos representativos del arte prehistórico conforman un conjunto de bienes muebles e inmuebles que forman parte del patrimonio cultural de Catalunya. Por este motivo, el Departament de Cultura debe velar por su protección, conservación y difusión.

Los bienes muebles localizados en las intervenciones arqueológicas se integran en el patrimonio de la Generalitat, a partir del depósito del material arqueológico de las intervenciones arqueológicas en un museo, tal como disponen la Ley 9/1993 del patrimonio cultural catalán y el Decreto 78/2002 del Reglamento de protección del patrimonio arqueológico y paleontológico.

En lo que respecta al patrimonio inmueble que, básicamente, consiste en arte rupestre, cabe señalar que podemos encontrar conjuntos con pinturas y conjuntos con grabados.

El programa Corpus de Pinturas Rupestres de Cataluña

En el año 1985 el Servei d'Arqueologia de Catalunya de Catalunya puso en marcha un programa integral en relación con el arte rupestre: el Corpus de Pinturas Rupestres de Catalunya, el cual se inició con la documentación de la Roca dels Moros de El Cogul. Este programa consta de cuatro grandes líneas:

- Documentación
- Protección: legal y física
- Estudio
- Difusión

La documentación es el primer paso en el conocimiento de los conjuntos, para poder trabajar con eficacia en las otras líneas. En el momento del descubrimiento de un lugar con arte rupestre, después de su autenticación, dado que en algunos casos se han encontrado pinturas falsas, el Servei d'Arqueologia encarga una intervención de documentación que consta de la documentación gráfica (calcos y fotografías), la topografía, la descripción de las pinturas o grabados y del lugar donde se localizan (abrigo, cueva u otros lugares) y la documentación del entorno. Actualmente las nuevas tecnologías, como la fotogrametría y el escáner, ayudan a obtener datos más completos, ya que se pueden captar imágenes difíciles de ver a simple vista.

Entre los años 1985 y 1989 el Servei d'Arqueologia llevó a cabo la documentación exhaustiva de todos los conjuntos con pinturas rupestres conocidos hasta aquel momento en Catalunya, divididos en tres áreas geográficas: Cuenca del Segre, Área Central y Meridional y Tierras del Ebro, que corresponden a 60 conjuntos que en el año 1998 fueron incluidos en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO como bien en serie del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la península Ibérica, junto con conjuntos de arte rupestre de las comunidades autónomas de Aragón, Valencia, Murcia, Andalucía y Castilla-La Mancha. Con posterioridad se han descubierto 70 conjuntos más en Catalunya, los cuales también han sido documentados. De estos, la mayor parte, 43, han sido descubiertos en la comarca de El Priorat, donde destacan los abrigos de Capçanes (Fig.1).

La protección

En lo concerniente a la protección legal, en el año 1985, con la promulgación de la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español, los abrigos, las cuevas y los lugares con arte rupestre pasaron a tener la consideración de Bien de Interés Cultural, y en Catalunya, Bé Cultural d'Interès Nacional (BCIN), por la Ley 9/1993, del patrimonio cultural catalán. Esta protección genérica hace que, desde el momento de su descubrimiento, las manifestaciones de arte rupestre disfruten del nivel de protección legal más alto. Los lugares con arte rupestre no se pueden disociar del paisaje y el entorno donde se ubican, por lo que se ha procedido a iniciar los procesos de declaración de los entornos de protección de los conjuntos, de acuerdo con las demandas de la UNESCO para los conjuntos incluidos en la lista de Patrimonio Mundial. En el año 2019 se ha declarado el entorno de protección de los conjuntos del municipio de Tivissa y el Abrigo de Cabra Feixet en El Perelló.

En lo que concierne a los grabados, hasta el momento solo se han considerado BCIN algunos elementos y no se ha llevado a cabo una campaña de documentación exhaustiva, como se ha hecho con las pinturas, aunque ya se ha empezado a diseñar un plan de documentación de grabados. Es una problemática más extensa que la de las pinturas, dado que la mayoría de las pinturas rupestres son de época prehistórica, mientras que existen grabados de todas las épocas y de todo tipo.

Las pinturas rupestres son un elemento extremadamente frágil expuestas a factores atmosféricos, geológicos y, también, antrópicos que pueden ponerlas en peligro (Fig.2). Para protegerlas, sobre todo, de los peligros vandálicos, una de las formas que se han encontrado y se han manifestado más efectivas es el cierre de los conjuntos que pueden ser más accesibles. Las pinturas situadas en lugares de muy difícil acceso, generalmente no necesitan esta protección física. El cierre de un conjunto, sin embargo, debe ir siempre acompañado de medidas encaminadas a la difusión: instalación de paneles informativos y, en los casos en que el cierre impide la visión desde fuera de la valla, organización de visitas guiadas (Fig.3, 4, 5).

La conservación

Para poder gestionar adecuadamente la conservación del arte rupestre, hay que conocer los fenómenos que alteran y afectan a la estabilidad y conservación de los abrigos con pinturas, de su soporte y de las propias pinturas, por lo que se han encargado diferentes estudios encaminados a la obtención de datos que permitirán hacer actuaciones de conservación. Existen varios factores que pueden alterar el soporte o las pinturas: disgregación de la roca, hongos y líquenes, humedad, alteraciones de los pigmentos, y cuanto mejor se pueden conocer, mejor se pueden planificar las actuaciones de prevención o recuperación.

También es importante tener en cuenta la prevención y la monitorización. En los abrigos de Uldecona, en el marco del convenio VULL, se están llevando a cabo actuaciones de monitorización y documentación de abrigos encaminadas a la protección y conservación de las pinturas. Un seguimiento continuado a lo largo del tiempo con buenas documentaciones y comparativas del estado de las pinturas es una herramienta muy útil para alcanzar una conservación adecuada y estudiar los fenómenos que podrían alterarlas.

En el marco de la conservación también se han ejecutado actuaciones de consolidación de soportes, de recuperación de las pinturas y de reintegración de algún elemento que había sido mutilado por actos

vandálicos, los cuales, desgraciadamente, son otro de los factores de riesgo de las pinturas. Las actuaciones de recuperación de pinturas y la consolidación, para garantizar la protección, se llevan a cabo en los lugares donde se ha hecho un cierre previo.

La difusión

Como punta de lanza de la difusión de las pinturas rupestres se han puesto en marcha tres centros de interpretación territorial, en los que, además de explicar los conjuntos a los que están asociados, se pretende dar una visión más amplia del territorio y la significación de las pinturas, especialmente en el marco de su inclusión en la lista de Patrimonio Mundial como «Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la península Ibérica». Se distinguen tres: el Centro de Interpretación de la Roca dels Moros de El Cogul (Fig.6), el Centro de Interpretación de Arte Rupestre de los Abrigos de Ermites en Uldecona y el Centro de Interpretación de Arte Rupestre de las Montañas de Prades en Montblanc.

En torno a los centros hay toda una serie de conjuntos que destacan por la calidad y comprensión de las pinturas, sus características y un fácil acceso, en los que el Servicio de Arqueología y Paleontología ha ejecutado proyectos de adecuación para la visita pública. Los conjuntos disponen de un cierre perimetral de protección y paneles informativos sobre las pinturas y el lugar, además de una gestión de las visitas guiadas.

Además de los conjuntos ligados a los centros (Roca dels Moros de El Cogul, Abrigos de Ermites en Uldecona y Portell de les Lletres, Mas del Llor y Mas del Ramon d'en Bessó en Montblanc), en estos momentos en Catalunya hay otros 18 conjuntos de pinturas abiertos a la visita: Roc del Rumbau (Peramola, Alt Urgell), Cova dels Vilasos (Os de Balaguer, Noguera), La Vall de la Coma y La Balma dels Punts (L'Albi, Garrigues), Cova del Ramat, Cova del Pi y Cova del Cingle (Tivissa, Ribera d'Ebre) (Fig.7, 8), Cabra Feixet (El Perelló, Baix Ebre), Parellada I, Parellada II, Parellada III, Parellada IV, La Vall I, La Vall II y La Vall III (Capçanes, Priorat), Cocó de la Gralla (Mas de Barberans, Montsià), Cova del Tabac (Camarasa, Noguera) y Les Brucardes (Sant Fruitós de Bages, Bages).

La tarea de difusión, tanto entre el público en general como entre los profesionales, se complementa con la publicación de los volúmenes del Corpus de Pinturas Rupestres de Catalunya y publicaciones monográficas, así como con la realización de exposiciones para poner al alcance del público el rico patrimonio rupestre de Cataluña y congresos destinados a los especialistas.

Pies de figura

Figura 1: Pinturas de la Vall I, Capçanes (Priorat)

Figura 2: Abrigo del Cocó de la Gralla, Mas de Barberans (Montsià)

Figura 3: Cierre Abrigo 1 de Ermites, Ulldesona (Montsià)

Figura 4: Nuevo cierre de Cabra Feixet, El Perelló (Baix Ebre)

Figura 5: Cierre de Cocó de la Gralla, Mas de Barberans (Montsià)

Figura 6: Restitución de la figura del arquero de la Cova del Cingle, Tivissa (Ribera d'Ebre)

Figura 7: Centre de Interpretación de la Roca dels Moros, El Cogul (Garrigues)

Figura 8: Panel explicativo de los abrigos del Barranco de la Vilella, Tivissa (Ribera d'Ebre)

Las mujeres en el arte prehistórico. De autorías y presencias.

Margarita Sánchez Romero
Universidad de Granada

Como en casi todos los ámbitos de la creación y de la producción humana a lo largo de la historia, en el denominado arte rupestre, las mujeres y otros grupos de edad han sido escasamente visibilizados. Quizá, el hecho de que durante mucho tiempo se haya vinculado este fenómeno a actividades muy concretas, a saber, propiciar la caza o el desarrollo de prácticas rituales específicas, ha ayudado a ignorar la diversidad de interpretaciones posibles para una producción que se realiza durante miles de años, por grupos humanos distintos y en respuesta a necesidades económicas, ideológicas y sociales diferentes. Intentar encontrar una sola razón o una sola autoría en el arte rupestre sería como decir que cualquier creación artística desde, por ejemplo, el siglo xv hasta la actualidad, tiene las mismas motivaciones y causas.

Sin ninguna duda, las representaciones rupestres suponen, sobre todo, un ejercicio de comunicación. Una comunicación esencial que se establece a diversas escalas, entre los grupos humanos y lo sobrenatural, pero también entre los propios miembros de las comunidades que las generaron. Supone una forma de entender y de explicar el mundo, de plasmar materialmente deseos y miedos, de transmitir simbólicamente la identidad, de apropiarse del paisaje haciendo que los lugares sean socialmente significativos, y también de expresar el conocimiento que estos grupos tienen sobre el mundo.

Entender las representaciones rupestres desde esa complejidad nos lleva a preguntarnos si la asunción previa, no fundamentada científicamente, de que eran los adultos masculinos los únicos que participaban en su creación se puede mantener en la actualidad. Sobre todo teniendo en cuenta que en cualquier comunidad, la identidad y las relaciones de género son estructurales, no solo cuando hablamos de parentesco, de organización social o de producción, sino también en el ámbito de lo simbólico. Una mitología compartida por el grupo que se traduce en experiencias y metáforas que se expresan visualmente (Fig.1).

En realidad, desde hace unos años, tanto las perspectivas interpretativas abiertas por la arqueología de las mujeres y de género, como la aplicación de novedosas técnicas analíticas están empezando a revelar la participación de las mujeres en la elaboración de las representaciones rupestres. Sin duda alguna, reconocer el sexo (y la edad) de las personas que realizan y/o protagonizan estas representaciones puede hablarnos del papel que mujeres y hombres (de todas las edades) desempeñaron en la configuración del sistema simbólico de las poblaciones prehistóricas.

Sobre la presencia

Es bien cierto que la presencia de las mujeres en las representaciones rupestres ha sido reconocida prácticamente desde los inicios de la investigación; sin embargo, hasta los estudios realizados en sus tesis doctorales por Trinidad Escoriza Mateu y María Lillo Bernabeu, su aparición había sido considerada casi anecdótica. Sus investigaciones sobre el arte rupestre levantino supusieron un paso fundamental en la consideración del arte prehistórico como una potente herramienta para el estudio de las mujeres en el pasado, sus experiencias, trabajos y conocimientos.

La investigación sobre la aparición de las mujeres con el arte rupestre ha tenido, sobre todo, dos ámbitos de análisis. En primer lugar, la caracterización del sexo de las figuras, es decir, la identificación de los atributos de los cuerpos que pueden suponerse que significan individuos masculinos, femeninos o intersexuales, como por ejemplo la aparición de penes, testículos, vaginas, senos y grasa corporal. En realidad, en la mayoría de las manifestaciones de arte rupestre, la mayor parte de las imágenes que son reconocibles como seres humanos carecen de atributos sexuales distintivos o lo hacen de forma ambigua. Una carencia o una ambigüedad conscientemente buscadas por las comunidades y que les son muy útiles en lo simbólico.

Por otra parte, reconocer el género, es decir, la interpretación social y cultural que de esas diferencias biológicas hace cada sociedad, es más complejo y requiere una combinación de métodos que trabajen tanto con las propias representaciones rupestres, como con otros elementos de cultura material que aparecen en contextos distintos, como pueden ser los ajueres funerarios. Además, también resulta de enorme utilidad la investigación etnográfica. La incorporación de esa información conjunta puede hacer que se articulen patrones de asociación con otros atributos como estilos de cabello y ropa, herramientas y armas, colores o posturas, para inferir distintas categorías de género, no solo femenino y masculino, sino también terceros géneros (Fig.2).

Otro de los temas tratados a la hora de analizar la presencia de las mujeres en el arte rupestre es el de los trabajos y actividades a las que aparecen asociadas. Desde el desbroce y limpieza de campos a la recolección y siembra (Abrigo del Ciervo, Dos Aguas, Valencia) y pastoreo (Los Grajos, Cieza), el transporte de objetos (Abrigo de la Pareja, Dos Aguas) e incluso, en algunas ocasiones, la participación en partidas de caza (Cova del Polvorín, La Pobla de Benifassà). Pero, además, hemos de añadir aquellos trabajos relacionados más directamente con las actividades de mantenimiento, especialmente las referidas a la reproducción y el cuidado de individuos infantiles, con escenas de embarazo (Los Chaparros, Teruel), partos (Abric de Centelles, Albocàsser), alimentación de las criaturas (Racó del Sorellets, Castell de Castells) y socialización (Abrigo de Lucio o Gavidia, Bicorp). Por último, las mujeres aparecen en escenas rituales y de transmisión de conocimiento, entre ellas o con otros individuos, como por ejemplo las danzas o las escenas grupales muy frecuentes en el arte rupestre (La Roca dels Moros, El Cogul, Lleida). El escaso reconocimiento que han tenido en la explicación histórica los trabajos relacionados con el mantenimiento de los grupos humanos ha hecho que la aparición de este tipo de actividades en el arte rupestre haya sido minusvalorada al considerarlas como trabajos no relevantes en cuanto a tecnología, innovación o cambio social.

Sobre la autoría

Si, como hemos señalado, la presencia de las mujeres ha sido reconocida, aunque no explicada, desde hace décadas, no ha ocurrido lo mismo con la posible autoría de las mujeres. Esta es sin duda una cuestión que tiene que ver con ideas preconcebidas e imaginarios actualistas. José Antonio Lasheras, quien fuera director del Museo de Altamira, sostenía que a pesar de que no hay artículos científicos que nieguen que las mujeres fueran autoras del arte rupestre paleolítico, ni tampoco que atribuyan el arte en exclusiva a los hombres, el hecho de que existan tan pocas representaciones actuales en las que el autor del arte paleolítico sea una mujer responde a una actitud sesgada, discriminatoria y acientífica respecto a la mujer, como si fuera una verdad evidente e incuestionable que el arte paleolítico fuera «cosa de hombres».

En realidad, en los últimos años el perfeccionamiento y uso de nuevas metodologías de análisis nos está permitiendo acercarnos a identificar el sexo de quienes realizaron estas manifestaciones artísticas. Dos son las técnicas utilizadas para esta investigación. La primera de ellas tiene que ver con el estudio de las huellas palmares. Las huellas de manos, tanto en negativo, es decir, colocando la mano en la pared y proyectando con la boca pigmentos para que la silueta quede marcada, como en

positivo, mojando la mano en el pigmento y apoyándola en la pared, aparecen con frecuencia en paneles a lo largo del planeta. En la península Ibérica las encontramos, entre otros, en lugares como la Cueva del Castillo, La Garma, Altamira, Maltravieso o la Cueva del Trucho; en esta última son frecuentes las manos infantiles, destacando por su tamaño la de un bebé de pocos meses en el fondo de la oquedad. El estudio de estas improntas se basa en técnicas que incluyen el procesamiento de imágenes y el reconocimiento automático. Para lograrlo, se genera una imagen segmentada de la palma de la mano y de su contorno, se identifican puntos de interés, como las puntas de los dedos y los valles entre estos, y se toman en consideración aspectos como la longitud y anchura de los dedos. Finalmente, a través del análisis de vectores se identifica el sexo de la persona que realizó huella. Los estudios realizados en varias cuevas paleolíticas francesas han llevado a determinar que más de la mitad de las manos impresas en estos lugares fueron realizadas por mujeres.

Por su parte, la paleodactiloscopia es el estudio de las huellas dactilares encontradas en el contexto arqueológico, como las impresiones digitales que se producen a la hora de dibujar con los dedos en las paredes de cuevas prehistóricas. Por lo general, las huellas dactilares antiguas tienden a ser parciales y es difícil reconocer una región particular, pero en algunas ocasiones esos pequeños vestigios nos permiten evaluar el sexo y la edad de quienes las realizaron a través del análisis del tamaño de los surcos interpapilares (para conocer la edad) y de la anchura de las crestas papilares (para conocer el sexo). Los resultados de los estudios realizados tanto en cerámica, para comprender procesos de aprendizaje, como en figurillas, como las de Dolní Věstonice (en la que apareció una huella dactilar perteneciente a una mujer o individuo subadulto), muestran que esta es una línea de investigación potencialmente productiva en la que valdrá la pena el trabajo necesario para perfeccionar métodos.

Estas nuevas aproximaciones científicas, junto con el propio estudio de las representaciones antropomórficas, en las que aparecen individuos manifiestamente masculinos, otros indiscutiblemente femeninos y otros sin atribución sexual intencional clara, nos hablan de la participación, no solo desde la autoría, sino también desde lo representado, de todos los miembros de la comunidad en estas estrategias de aprendizaje, socialización y transmisión simbólica de la identidad que suponen las representaciones rupestres. Este uso pedagógico e identitario de la creación simbólica lo podemos contrastar también desde la etnoarqueología, como ocurre por ejemplo con las manifestaciones rupestres ligadas al *chinamwali*, el rito de paso de las niñas *chewa* en Zambia y Malaui, unas representaciones realizadas y usadas por mujeres

como soporte visual junto con canciones, bailes y música para transmitir conocimientos y normas a las niñas en su paso a la adultez (Fig.3).

En definitiva, una diversidad de motivos y representaciones que nos hablan de una imaginería que representa una enorme diversidad de actividades que tienen que ver tanto con la cotidianeidad de las poblaciones como con la materialización de los elementos simbólicos y que no permiten una lectura unívoca y universal de todas esas creaciones. En la mayor parte de los casos, la actividad que representa el arte rupestre prehistórico supondría la transmisión oral pedagógica de unos modos de vida como medio de garantizar la continuidad y la supervivencia del grupo a través de una iconografía de fuerte contenido simbólico e identitario. Todo ello nos abre nuevas posibilidades para la interpretación tanto de estos lugares como de la creación del relato mítico por parte de toda la comunidad que supone el discurso de cada uno de estos paneles.

Pies de figura

Figura 1. Mujer acompañada de un niño realizando una pintura rupestre paleolítica; imagen capturada de una animación de la exposición: Art primer. Artistes de la prehistòria. (Fuente: J. Orobítg, C.Ruiz , A.Verdú, L.Zambotti.)

Figura 2. Mujer y hombre en una escena de caza de finales del Paleolítico y / o inicios del Neolítico; imagen capturada de una animación de la exposición: Art primer. Artistes de la prehistòria. (Fuente: J. Orobítg, C.Ruiz, A.Verdú, L.Zambotti.)

Figura 3. Mujer pintando la célebre escena de la Cova Cavalls en el barranco de la Valltorta; imagen capturada de una animación de la exposición: Art primer. Artistes de la prehistòria. (Fuente: J. Orobítg, C.Ruiz, A.Verdú, L.Zambotti.)

Interpretando el primer arte. Artistas, investigadores y exploradores en el archivo del Museu d'Arqueologia de Catalunya

Àngels Casanovas i Romeu
Conservadora
Museu d'Arqueologia de Catalunya

Introducción. Los orígenes

El descubrimiento de las pinturas de Altamira en el año 1879 representó el hallazgo artístico y arqueológico más controvertido de su tiempo. Nadie se podía creer que los primeros humanos fueran capaces de tener el pensamiento abstracto y la pericia suficiente para plasmar figuras de tan incomparable belleza. De hecho, no fue hasta el descubrimiento de manifestaciones similares en Francia en el año 1901 y, más tarde, en la misma cornisa cantábrica —Covalanas, El Castillo, etc.— que este arte primigenio fue reconocido y entró de pleno en el discurso científico. Altamira mereció una primera publicación, magníficamente editada y auspiciada por el príncipe Alberto de Mónaco en el año 1906. Habían pasado 27 años y tuvo que ser un príncipe ilustrado quien decidiera pagar este estudio y publicación de la mano de los padres de la Prehistoria, franceses los dos, el abate Henri Breuil y Émile Cartailhac (Fig. 1). El príncipe monegasco se erigió como mecenas no solo de este proyecto, sino de muchas otras investigaciones, que, animadas por los descubrimientos, se debían realizar en el norte de la península Ibérica. Solo habían pasado 6 años y un nuevo libro, titulado *Les cavernes de la Région Cantabrique*, salía a la luz, cuyo autor volvía a ser Henri Breuil, acompañado, esta vez, de Hermilio Alcalde del Río.

Casi coincidiendo con este momento de efervescencia, un artista pintor, arqueólogo autodidacta, Juan Cabré, natural de Calaceite (Fig. 2, 3) descubría en 1903 el primer conjunto de pintura levantina en el barranco de Calapatá, Cretas (Teruel), bautizado, como no podía ser de otra manera, como la Roca dels Moros. A este descubrimiento siguió otro, poco después, en el año 1908, otra Roca dels Moros, en El Cogul (Les Garrigues). El sorprendente dinamismo de las pinturas, de este nuevo arte, la aparición de la figura humana explícitamente representada, desconcertó a los investigadores. Cabré había sido el primero en descubrir el nuevo

arte, pero fue el geógrafo Ceferí Rocafort i Sansó quien, con El Cogul, lo hizo entrar en la literatura y quien lo divulgó a través de publicaciones y conferencias. Rocafort, junto con Ramon Huguet, había descubierto el conjunto y lo dio a conocer en el año 1908 en el *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (Fig. 4) y en el diario *La Veu de Catalunya*, una de las cabeceras más leídas de la prensa catalana de la época. En el año 1909, el mismo Rocafort mencionaba de nuevo Cogul en la excelsa obra dirigida por Francesc Carreras Candi *Geografia General de Catalunya*, en el volumen dedicado a la provincia de Lleida. Solo habían pasado dos años desde la publicación del conjunto de Altamira en lengua francesa, y en catalán se daba a conocer otra cara del arte prehistórico. El salto a la escena internacional lo dio el mismo Henri Breuil, acompañado de Juan Cabré, que publicó el yacimiento en la revista francesa *L'Anthropologie* en 1909; Breuil ya había dado una versión en el año anterior al *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*.

Todas estas primeras ediciones, más lujosas o más modestas, se encaraban al gran paradigma: ¿Cómo trasladar todas aquellas figuras al papel con la finalidad de que todo el mundo pudiera captar las maravillas de aquellos pintores primigenios, sin verlas *in situ*? Esta paradoja ya se había dado mucho antes cuando se quería imprimir sobre papel los grandes *Chefs d'oeuvre* de la pintura universal. Así, artistas y grabadores, en el siglo XVIII, pero especialmente en el siglo XIX, con minuciosos trabajos de plumilla conseguían reproducir fielmente las grandes obras que solo se podían admirar en palacios y museos. A principios del siglo XX, la utilización de esta técnica, vigente durante décadas, sirvió para reproducir también aquellas primeras obras de arte, aunque dibujando siluetas. Pero seguían encontrándose con el mismo problema, y ¿el color?

En el siglo XIX se habían empezado a imprimir las primeras láminas en color con la denominada técnica de cromolitografía, con piedra o, más tarde, con planchas metálicas, pero era una técnica cara y, además, previamente se debían reproducir copiadas sobre un papel y en colores. Con la fotografía no se podía contar para esta finalidad. Si bien es verdad que la fotografía era una técnica completamente evolucionada, todavía era incapaz de reproducir el color sobre papel impreso, a pesar de la existencia de placas autocromáticas que también se utilizaron para documentar pinturas rupestres. La prueba es la interesantísima serie sobre las pinturas esquemáticas de la península Ibérica realizada, entre 1908 y 1918, por el Instituto de Paleontología Humana de París, fundado por el príncipe Alberto de Mónaco. A las limitaciones técnicas se añadía el hecho de que muchas de las pinturas rupestres, tanto levantinas como paleolíticas, tenían un importante componente de color rojo y negro, que una vez impresionado fotográficamente en blanco y negro se perdía de una manera exasperante, confundido con las múltiples texturas de la roca que servía de soporte,

especialmente grave con las figuras de pequeñas dimensiones. Con todo, aquellas primeras ediciones fueron, sin duda alguna, una empresa conjunta entre investigadores, prehistoriadores, artistas, dibujantes, ilustradores, grabadores, fotógrafos, linotipistas e impresores.

Como no podía ser de otra manera, Breuil fue el primero que trasladó las pinturas al dibujo sobre papel. Lo intentó por primera vez en el año 1902 en Altamira, a donde había llegado cargado de papel y acuarelas sin contar que, con la humedad existente en la cueva que casi alcanzaba el grado de saturación, resultaba imposible que la acuarela se secara. Por suerte, también llevaba algunos lápices pastel, pero no había pensado en el negro que se tuvo que fabricar *in situ* con carbón vegetal.

No obstante, esta voluntad de reproducir el color resultó posible únicamente en ediciones muy lujosas y aún solo en unas cuantas láminas. Se impuso la reducción de costes utilizando el sistema de impresión de grabado al vacío, y en la segunda mitad del siglo XX se utilizó con profusión el dibujo con pluma de las imágenes que combinaba la técnica del punteado con las superficies homogéneas llenas de tinta; de esta manera permitía reproducir las manchas de pintura sobre la roca y la intensidad de pigmento que se conservaba. No había color, pero las reproducciones eran muy fieles (Fig.5). Se utilizaron las proyecciones con diapositivas de las fotografías sobre los calcos realizados en papel de celofán, sustituto del primigenio papel de cebolla, que permitían conservar la proporción de las figuras y su distribución sobre la pared rocallosa. Esta técnica todavía es válida hoy en día a pesar de la laboriosidad y la pericia que necesita el dibujante para ser fiel al original. Los resultados son muy buenos, y en ocasiones permiten apreciar detalles que incluso pueden escapar a la inspección ocular. Las nuevas tecnologías pueden ser una auténtica revolución, pero siguen siendo caras.

El Institut d'Estudis Catalans. Exploraciones en la Valltorta y Tírig

A partir de 1912 se crea en Madrid a instancias de Eduardo Hernández Pacheco la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas cuya función principal sería el estudio y copia de las diferentes manifestaciones de arte rupestre de toda la península Ibérica con sede en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Al organismo se incorporarían Juan Cabré Aguiló y Francisco Benítez Mellado. En Cataluña, el Institut d'Estudis Catalans también se había interesado por este primer arte y, de hecho, El Cogul tuvo su espacio en el primer volumen del *Anuari*. No obstante, tendríamos que esperar a la creación, entre 1914 y 1915, del Servicio de Investigaciones Arqueológicas en el seno del Instituto, que dirigiría Pere Bosch Gimpera, para que el estudio del arte tomara vuelo.

La Comisión y el Institut pronto entraron en competencia a raíz del descubrimiento de las pinturas en el barranco de la Valltorta, en el año 1917 (Fig.6). Era la segunda vez que se descubría un conjunto espectacular y en un territorio que, a pesar de no pertenecer geográficamente a Catalunya, sí que era de habla catalana, territorios sobre los que el Servei d'Investigacions Arqueològiques, con una visión muy amplia de lo que era la cultura catalana, se había propuesto trabajar. De esta manera en el mes de marzo de 1917 confluyeron en el mismo lugar dos equipos de investigadores, uno de Madrid y el otro de Barcelona. El de Madrid alertado por el vecino de Albocàsser Francisco Polo, que avisó al profesor del Instituto General Técnico Antimo Boscá. Mientras que, en Barcelona, la voz de alerta la había dado el inspector de enseñanza de Castelló Joan Josep Senent. Cabré, el tercer personaje en discordia que actuó en la Valltorta, probablemente lo supo para el mismo descubridor y antiguo compañero de estudios, Albert Roda, que había hecho los primeros croquis de lo que había visto en la llamada Cova dels Cavalls. Cabe comentar que el primer equipo de Madrid estaba formado por Hugo Obermaier, representante de la Comisión de Investigaciones; Antimo Boscá, de la Real Sociedad Española de Historia Natural; Emilio Aliaga, de la Comisión Provincial de Monumentos de Castelló, y Luis del Arco, correspondiente de la Real Academia de la Historia. Por su parte, el Institut d'Estudis Catalans envió a Pere Bosch Gimpera acompañado de Josep Colominas; todos coincidieron el 22 de marzo de 1917 y visitaron conjuntamente la Cova dels Cavalls y la Cova del Civil. Bosch y Colominas aprovecharon para visitar dos colecciones en Castellón, la de la viuda de Alloza y la colección Peris, además de una estación ibérica.

La colaboración que antes de todo acordaron establecer todos los equipos pronto se demostró imposible. La visita del Institut se prolongó entre el 22 y el 28 de marzo, pero la auténtica campaña de calcos se llevó a cabo entre los meses de abril y mayo de 2017. En la campaña intervinieron varias personas. Como responsables de las excavaciones que se llevaron a cabo en diversos abrigos: Agustí Duran i Sanpere, Maties Pallarès y Josep Colominas; estos tres también serían los encargados de realizar los calcos. El director del Servei Cartogràfic de la Mancomunitat de Catalunya, Josep Ribera, se encargó de realizar un magnífico plano topográfico del barranco abarcando desde el Monte Gordo además la loma del Mas de l'Abat, en el plano se señalaron los abrigos con pinturas y los yacimientos con material arqueológico (Fig.7). Finalmente, los dibujos fueron responsabilidad del pintor ilustrador Joan Vila i Pujol, conocido con el seudónimo de *Joan d'Ivori*, formado en la Academia Borrell, en Sant Lluç, y Josep Triadó, habitual colaborador de revistas como *D'Ací i d'Allà* y *Violet*, aparte de tener numerosos libros publicados con sus ilustraciones; Francesc Martorell, secretario de la Secció Històrico-Arqueològica, actuaba como coordinador.

El resultado de las exploraciones que se presentaron formalmente en la Secció el 4 de junio de 1917 se publicó en el Volumen VI del *Anuari* del IEC en 1920, de la mano de Agustí Duran i Sanpere y de Maties Pallarès. Hay que señalar que la publicación no se corresponde ni con el esfuerzo realizado, tanto humana como económicamente, ni con el material que se conserva en el Archivo del MAC. En total se conservan 240 dibujos de los abrigos: que podemos agrupar por los términos municipales de Tirig —Cova del Civil, Cova dels Tolls Alts, Cova dels Cavalls—, de Albocàsser —Cingle de l'Ermita—, de Les Coves de Vinromà —Cova de la Saltadora, Cova de l'Escoda, Cova dels Melons, Cingle del Mas d'en Josep—. Nos consta por la correspondencia que se emplearon muchos recursos. Muchos de los dibujos realizados en acuarela son figuras individualizadas, y otros representan conjuntos. Josep Colominas escribía a Francesc Martorell el 14 de mayo de 1917: (...) *Aquest mati amb en Vila hem anat a la Saltadora a comprovar pintures. L'home pren nota dels colors s'els pinta a n'el mas perquè diu que es completament impossible fer-ho bé sobre el terreny, alguns estaban bastants ajustats mes n'hi havia d'altres que'ls hi he fet repetir, ames fa l'efecte que'l traspas dels calcs al paper de pintar esta fet molt per alt, doncs he trobat a faltar molts detalls que'm sembla que a n'els calcs no se'ls debian descuidar n'he pres nota i aquest vespre ho comprobaré amb els originals, si no és així s'hauria de fer un nou repàs detingut perquè son un puro nada de mal dibuixats i manca de detalls. (...) (Fig. 8,9 y 10). Dos días después le volvía a escribir: (...) *De lo que vos deia dels calcs verdaderament estan més bé que les còpies, però s'han de repassar molt bé perquè encara hi mancan moltes coses i detalls forsa importants. De poc que nos cobrim de la mas pura prop del grup de la Saltadora de cervos negres, hi he descobert un grup de figures qu'havia passat per alt i també es facil li hagi passat a n'en Cabré, que tal volta es el mes interessant de totes les coves, està compost de tres o quatre dobes del tamany i execució de la cova del Civil, pero no cassen sembla que fan com una dansa, i no portan cap arc ni res a les mans, al damunt hi ha unes ratlles fantàstiques qu'encara nio he pogut posar en clar (...) (Fig. 11).**

Como ya se ha escrito en otras ocasiones la Cova del Civil se tuvo que adquirir dado que el propietario, nos explica Agustí Duran i Sanpere en el libro de sus vivencias: tornar-hi a pensar, les pretendia cobrar entrada cada vez que quisieran ir a trabajar. Duran fue el encargado de llevar a cabo la operación, tal como escribe Colominas en su última carta: (...) *Avui ha vingut el Civil per si es feia la paret de la cova i arreglar l'escriptura definitiva, jo, li he dit que la setmana que ve vindria en Duran i ja s'arreglarien amb ell. (...).*

Como hemos comentado, la publicación no refleja el ingente trabajo llevado a cabo en la Valltorta, ya que de los dibujos solo se publicaron 11 (cuatro de la Covaes de la Saltadora, uno de la Cova dels Cavalls,

uno del Cingle de l'Ermita, uno del conjunto de arqueros de la Cova del Civil, uno de Mas d'en Josep, la composición general de la Cova dels Lladoners, y las principales composiciones de la Coves de la Saltadora). Podemos explicarlo por dos motivos: el primero y más importante es que el material que proporcionaban las excavaciones no se avenía nada en absoluto con la cronología que las principales autoridades en el tema daban por buena. Para Breuil, Wernet, Obermaier y Cabré, el arte de la Valltorta no era más que la versión levantina del arte paleolítico de las cuevas franco-cantábricas. Con todo, el Institut publica sus resultados y lo deja caer en las consideraciones finales. El tiempo les daría la razón. La segunda causa de la escasa publicación la encontraríamos en el hecho de que los hallazgos ya se habían dado a conocer. En primer lugar, por el mismo Cabré que llegó como un *outsider* a la Valltorta dibujando con una celeridad extraordinaria y dándolo a conocer en aquel mismo año en el Congreso del Asociación Española para el Progreso de las Ciencias que tuvo lugar en Sevilla. De la capacidad de trabajo de Cabré dan fe sus dibujos de la Valltorta que se exhiben en el Museo Juan Cabré de Calaceite. En segundo lugar, Obermaier y Wernert en 1919 publicaron con todo tipo de detalle y en extensión los resultados de sus exploraciones con los dibujos de Francisco Benítez Mellado. Benítez había entrado en 1915 como ayudante artístico en la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas, se había formado en Sevilla y en Madrid con el pintor Sorolla, pero abandonó totalmente su faceta como artista para dedicarse de pleno a la Comisión.

Caso aparte fue el descubrimiento, unos años más tarde, en 1921, de los conjuntos de pinturas rupestres de Tivissa. Bosch tiene conocimiento del descubrimiento de nuevas pinturas en la Cova de Pi en el barranco de la Font Vilella por el profesor de la Escuela Normal de Valencia Sr. Jaume Poch, a través de Lluís Brull i Cedó y Antoni Ros. La excursión con Josep Colominas y Josep de C. Serra Ràfols, acompañados por Brull en noviembre de 1921, confirmó su autenticidad a pesar de tratarse de pinturas esquemáticas. Nuevamente, la Comisión también había sido alertada y procedió a su estudio con Eduardo Hernández Pacheco y Francisco Benítez Mellado que publicaron los descubrimientos en el mismo año 1921. A este conjunto siguieron otros en el mismo barranco como el de la Cova del Ramat (Fig.12, 13) y la Cova del Cingle. Meses después, en septiembre, animados por los descubrimientos, Josep Colominas, Pere Bosch Gimpera y Lluís Brull inician una campaña de exploración por los barrancos de los alrededores de La Vilella que fructifica con el descubrimiento del Racó d'en Perdigó, descubierto por Josep Colominas, y la Cova de l'Escoda descubierta por Lluís Brull. Brull, sin embargo, es un hombre constante y no desfallece, quiere más y, gracias a preguntas insistentes a payeses y pastores, descubre Cabra Feixet en El Perelló; Josep Margalef completó los descubrimientos con la Cova de

les Calobres. En esta nueva década de principios de los años veinte, el dibujante colaborador es Josep Malbertí. Bosch explica que esperaron a que Hernández Pacheco publicara los yacimientos para empezar a realizar los dibujos para el Institut. Malbertí ya había participado en la expedición de septiembre de 1922 con todos los utensilios necesarios y dibujó la covas del Pi, del Ramat y del Cingle. En el año 1923 dibujaría la Cova del Racó d'en Perdigó y la de Cabra Feixet. Los trabajos fueron presentados a la junta de la Seccio Històrico-Arqueològica del Institut el 3 de mayo de 1923 y publicados en el volumen VII del *Anuari*.

La Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Una ventana abierta al mundo por las pinturas rupestres.

En el año 1929, se celebró en el marco de la Exposición Internacional de Barcelona una magna exposición titulada «El arte en España». El resultado no estuvo exento de polémica, se había preparado a conciencia desde hacía años, pero sufrió un cambio repentino de orientación en el año 1923 con el advenimiento de la Dictadura de Primo de Rivera. Así, lo que debía ser una magna exposición realizada bajo el prisma de una rigurosa catalogación científica que sirviera para mostrar toda la riqueza hispánica, acompañada de un gran catálogo ilustrado, se convirtió, en realidad, en un compendio de obras interesantísimas pero agrupadas bajo criterios más estéticos que científicos.

La exposición se abrió al público el 20 de mayo de 1929. Las diversas etapas históricas se agruparon en salas que tenían como eje dioramas titulados «Cuadros plásticos», que consistían en las escenas o episodios más relevantes o trascendentes de la historia de España, ejecutados por los servicios artísticos de la Exposición, formados por una muchedumbre de escultores y pintores. Según recuerda Pere Bosch Gimpera en sus *Memorias*: «*Els responsables de la de Barcelona, el Marquès de la Foronda i Joaquim Montaner, havien organitzat una assessoria per tal de preparar l'allò que havia de figurar a la branca "El arte en España", amb artistes als quals s'encarregaren uns diorames de moments crucials de la història de Espanya; assessoria de la qual jo en formava part, i amb Miquel Utrillo ens ocupàrem dels diorames de la Cova de Altamira i un santuari ibèric amb figures inspirades en la Dama d'Elx i les escultures del Cerro de los Santos.(...)*». Para ejecutar con el máximo realismo el diorama de Altamira Josep Font, que fue el encargado material de su realización, realizó un viaje a Altamira a fin de sacar un molde. Hoy día este diorama todavía se puede contemplar en el Museu d'Arqueologia de Catalunya de Barcelona. En este contexto, Pere Bosch Gimpera, con la excusa de la celebración del IV Congreso Internacional de Arqueología, consiguió el visto bueno de los responsables de la exposición, el Marquès de la Foronda

y Joaquim Muntaner, para realizar una muestra especial segregada de la gran exposición «El Arte en España», cuyo responsable sería él mismo. La muestra se abrió en la planta sótano del Palacio Nacional y reuniría desde la prehistoria hasta el mundo Ibérico con el título «España primitiva». Y aquí sí que se aprovecharía toda la tarea previa, empezando por la gran recopilación de fichas fotográficas llamada Repertorio iconográfico y acabando por las investigaciones llevadas a cabo por el Servei d'Excavacions Arqueològiques del IEC dirigido por el propio Bosch. El recorrido estaba distribuido en seis salas dispuestas cronológicamente, empezando por una importante sección de copias de arte rupestre, ocho copias de arte paleolítico con las cuevas más representativas: Pindal, Hornos de la Peña, El Castillo, Santimamiñe, Altamira y la Pileta. Mientras que con respecto al arte levantino, aunque en el catálogo de la exposición se le sigue dando la cronología paleolítica, la sala empezaba por una copia con indicación de relieve de las pinturas de Cogul, en la que seguirían los conjuntos más importantes: Minateda, Cueva de la Araña (Bicorp), Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz), Morella la Vella, Valltorta representada por les Coves de la Saltadora, Cueva de la Vieja (Alpera). A las réplicas mencionadas se añadirían los fragmentos de pinturas originales de la Roca de los Moros del barranco de Calapatá (Cretas, Teruel) descubiertas, como hemos dicho, por Juan Cabré que, arrancadas por el mismo Cabré, habían sido adquiridas por la Junta de Museos de Barcelona en el año 1918. Cuatro conjuntos de arte esquemático también figurarían en la exposición: El de las Batuecas (Salamanca), Tajo de las Figuras (Laguna de la Janda, Cádiz), Cueva de los Letreros (Vélez Blanco, Almería) y Peña Tu (Puertas, Asturias). Excepto los dos fragmentos originales, los otros frisos fueron pintados ex novo, copiando los dibujos originales del Instituto en algunos casos y, en otros, sacándolos directamente de las publicaciones y pintándolos a escala natural.

El soporte sería un estuco realizado con arpillera y yeso. Cabe señalar que con respecto a Cogul, en el año 1919, el Servei d'Excavacions Arqueològiques había enviado a Josep Font a realizar un molde a escala natural del abrigo, que fue el que se exhibió durante los meses que duró la exposición. Font nunca se las había visto de tan frescas con este encargo, el 25 de abril de 1919 escribe a Bosch: (...) *parece ser que el material per amotllar la cova à sigut un puro nada puig é trobat quel que mai mes acaba de dormir e de modo que jo estava amuinadissim davant el fracàs (...)*. Por lo visto, en 1923 Font triunfó con el encargo (Fig.14).

Bosch no perdió la ocasión de mostrar objetos de arte mueble procedentes de colecciones particulares. Aprovechando sus contactos personales y su prestigio se exhibirían en Barcelona: un bastón de mando con grabados y puntas de hueso procedentes de la Cueva del Valle (Rasines, Santander), que eran propiedad de Lorenzo Sierra de Madrid;

una escultura con una pequeña cabeza de cabra de la Cueva del Rascaño (Mirones, Santander), propiedad del Duque de Alba, y de la misma cueva una punta de asta de ciervo, así como otros objetos de hueso con grabados también de la colección de Lorenzo Sierra. En la exposición no faltarían algunos de los materiales de las excavaciones que el Institut había realizado en la Valltorta en 1917.

Aprovechando el impulso de la Exposición Internacional tuvo lugar el IV Congreso Internacional de Arqueología. Así, entre los días 23 y 29 de septiembre se reunieron en Barcelona los arqueólogos más prestigiosos de todo el mundo y aportaron al Congreso las últimas novedades en la investigación arqueológica repartidas en doce secciones: la primera era de arqueología prehistórica y protohistórica. Se editaron también trece guías arqueológicas que fueron ofrecidas a los señores congresistas, editadas en las cinco lenguas oficiales del Congreso: castellano, inglés, francés, alemán e italiano. En relación con el arte rupestre se editó la de Altamira, de la mano de Hugo Obermaier; cueva que también visitaron los congresistas en una excursión postcongreso.

Tenemos que destacar que nada se tiró finalizada la exposición. Las reproducciones de las pinturas rupestres todavía se conservan en el Museo de Barcelona, dos aún se encuentran *in situ*, las de la Valltorta, tal como se colocaron en las nuevas salas de prehistoria inauguradas después de la Guerra Civil (Fig.15), además, evidentemente, del evocador diorama de Altamira. El molde original de Cogul no se conserva, pero sí su maqueta, realizada a escala con las figuras representadas.

El Museo de Barcelona y el arte rupestre durante la inmediata posguerra

Finalizada la Guerra Civil con Bosch en el exilio, primero en Londres y después definitivamente en México, un nuevo director tomó posesión en el mes de marzo de 1939. Martín Almagro Basch, un joven arqueólogo que aprovechó todo el equipo que Bosch Gimpera había dejado en Barcelona. Almagro inauguró las salas de prehistoria, tal como habían sido proyectadas durante la guerra, pero no se limitó a esto. Pronto mostró un enorme interés por conocer en qué estado se encontraban las pinturas de Cogul. Recordamos que en Cogul había un pequeño hospital de campaña que había acogido refugiados de las poblaciones vecinas, y que en algún momento de aquel año 1938 había habido algún que otro enfrentamiento entre los dos ejércitos en el término municipal. Informado de que las pinturas se encontraban sin novedad, su obsesión fue dedicarlas un estudio monográfico que, finalmente, publicó el Institut d'Estudis Ilerdencs en 1952 (Fig.16).

Sin embargo, hay que señalar que la elaboración del estudio fue larga; antes se debía resolver un problema fundamental: conseguir a un buen dibujante experimentado en la materia. Los antiguos colaboradores del Instituto hacía años que no se dedicaban a ello, y el dibujante que había entrado en el Museo de Barcelona durante la guerra Civil, Josep Tersol, no tenía experiencia en este campo. Así, a partir de 1941, Almagro empieza a hacer gestiones con Eduardo Hernández Pacheco, a fin de localizar a Francisco Benítez Mellado, antiguo dibujante y colaborador de Pacheco durante muchos años en la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas y, por lo tanto, profesional con mucha experiencia. Por lo que parece, el hombre, asustado, había huido a Francia saliendo de Madrid con una furgoneta de Pompas Fúnebres ante la posibilidad de ser acusado por las autoridades franquistas de haber participado, en el lado de la República, en incautaciones durante la Guerra Civil. De la correspondencia entre Almagro y Hernández Pacheco sabemos que en Francia, Benítez había sobrevivido dibujando para Henri Breuil y para la Universidad de Tolosa. Las buenas referencias de los dos salvaron las dificultades de su regreso. Había dejado a su mujer, Úrsula Girón, con su hijo pequeño, pero no podía volver a su antigua plaza, en Madrid, porque estaba ocupada, así que en Barcelona encontraría trabajo.

Con un dibujante experimentado a sus órdenes, Almagro emprende el ambicioso proyecto de Cogul; no solo creía que se merecía una monografía con cara y ojos, sino que, además, no estaba de acuerdo con ninguno de los calcos que se habían realizado desde su descubrimiento, encontraba que faltaban muchas figuras, que ninguno de ellos hacía justicia al original, quería destacar las inscripciones ibéricas que todos habían obviado; también había el espinoso tema de la cronología que él quería poner sobre la mesa, defendiendo una cronología pospaleolítica para este yacimiento y para todo el arte levantino. El libro fue editado por el Institut d'Estudis Ilerdencs, pero, por lo visto, la publicación tardó mucho tiempo en salir, lo que sulfuraba a don Martín. Para tener una ligera noción de su disgusto, transcribimos un fragmento de la carta que escribió a J. Alfons Tarragó Pleyan, comisario provincial de Excavaciones, el 5 de mayo de 1951 en la que le anuncia una visita: (...) *Ahora bien mi Trabajo listo va a quedar completamente inútil por culpa de la tardanza con que editas las inscripciones que tienes en tu poder y como yo no deseo que esto ocurra, quiero aclarar la cuestión, así es que cuando vaya te agradeceré tengas preparadas las galeradas de todo lo entregado o el original, pues ya me encargaré yo de publicarlo por mi cuenta. Lo que no puede ser es tener un libro años y años, como lo tienes tu, pues ya me está oliendo a ridículo mi publicación sobre Cogul. (...).*

En realidad, Almagro tenía un proyecto más ambicioso: quería realizar un corpus de pinturas rupestres levantinas. De hecho, ya había empezado, siendo Cogul el primer yacimiento, pero no era suficiente. En Barcelona

se gestó su proyecto, hasta 1952 tuvo a Francisco Benítez con quien trabajó sobre la Val del Charco del Agua Amarga, los abrigos del Navazo y la Cocinilla del Obispo en Albarracín, pero en el mismo año que salía la monografía de Cogul, Benítez decidió emigrar a Chile, de modo que se tuvo que conformar con Josep Tersol, con quien trabajó la Cueva de la Vieja y la Cueva del Queso de Alpera. Antes de marcharse a Madrid y de dejar definitivamente Barcelona, Almagro tuvo ocasión de encontrar a un nuevo dibujante, Antoni Bregante, sobrino de Tersol, a quien hizo dibujar el yacimiento de Ladruñán (Teruel).

Desgraciadamente, no disponemos del dibujo original de El Cogul publicado en la monografía del IEI; en el archivo del Museo se conservan los ensayos que había hecho Benítez a escala real pero con lápiz de color de algunas de las figuras, y las fotografías de la réplica del dibujo que hizo a pie del yacimiento a fin de orientar a los visitantes sobre lo que debían ver en la pared rocallosa (Fig.17 y 18). De su etapa barcelonesa conservamos: los dibujos a lápiz que hizo del Abrigo de Doña Clotilde en Albarracín, El Tormón y los abrigos cercanos: el Abrigo del Torico, Las Olivanas, el Barranco del Olivar y la Cueva Forestal en Teruel, la Roca de les Orenetes de Granollers y El Navazo de Albarracín.

Como colofón de toda la tarea realizada se inauguró en la Virreina una gran exposición de arte levantino, impulsada por el Museo de Barcelona, con la participación del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, del Servicio de Investigaciones Prehistóricas de València y de los investigadores Henri Breuil, Joan Baptista Porcar y Salvador Vilaseca. En total, se exhibieron 131 dibujos que abarcaban todo el espectro geográfico, estilístico y cronológico conocido hasta el momento, que se pudieron contemplar entre el 4 y el 20 de junio de 1954. La exposición ya se había visto en Madrid con motivo del Congreso de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas. Almagro quería consolidar así su proyecto.

El Corpus de Arte Rupestre mundial

El Corpus de Arte Rupestre mundial fue gestado en uno de los simposios internacionales que tenían lugar en el castillo de Wartenstein (Austria), castillo que adquirió para organizar en él reuniones la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, con sede en Nueva York, creada por Axel Wenner-Gren en 1951. Aunque sus objetivos originarios perseguían promover y amparar la educación, la investigación técnica y el trabajo científico, pronto, conducida por Paul Fejos, su primer director, se fue orientando hacia el incipiente campo de la antropología y dedicó un esfuerzo notable a la comunicación y a la colaboración internacional. Entre las numerosas actividades e iniciativas que se llevaron a cabo hay

que destacar dos. Por una parte, la programación de los simposios internacionales en el castillo de Wartenstein (Austria), mencionados con anterioridad, y, por la otra, la publicación de la revista internacional de la fundación *Current Anthropology*.

En este contexto, Lluís Pericot, director del Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación de Barcelona, creado el 1959, se dirigió a la Wenner-Gren Foundation con el proyecto de dedicar uno de aquellos encuentros a la problemática de la investigación y la datación del arte rupestre prehistórico del Mediterráneo occidental y del Sáhara. La propuesta fue aceptada.

Así, el décimo simposio tuvo lugar en el Burg Wartenstein Conference Centre desde el 28 de julio al 3 de agosto de 1960. Los participantes de aquella reunión fueron H. G. Bandi (Universidad de Berna, Suiza), M. Almagro Basch (Universidad de Madrid y director del Museo Arqueológico de Barcelona), J. Blanchard (Société Préhistorique Française), P. Bosch Gimpera (Universidad de México), H. Breuil (Institut de Paleontologie Humaine), F. Jordá Cerdá (Universidad de Oviedo), R. Lantier (Musée des Antiquités Nationales), H. Lothe (Institut des Recherches Sahariennes), F. Mori (Universidad de Roma), L. Pericot (Universidad de Barcelona), J. B. Porcar Ripollés (Castellón de la Plana), E. Ripoll Perelló (Universidad de Barcelona y Museo Arqueológico de Barcelona) y Adolph Schultz.

Era la primera vez que se reunían investigadores internacionales de diferentes universidades para hablar de las diversas problemáticas del arte rupestre prehistórico cuaternario y, particularmente, del arte del sector oriental peninsular. Sobre este último existían en aquel momento posicionamientos fuertemente enfrentados en relación con su significado y datación, y destacaba la opinión del prestigioso estudioso y pionero H. Breuil, que lo seguía situando en el Paleolítico Superior.

La reunión en el castillo de Wartenstein hizo aflorar la necesidad de que cada país publicara, con un mismo formato, el corpus sobre las numerosas estaciones con arte rupestre descubiertas hasta entonces en todo el mundo. El Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona, con sede en el Museo Arqueológico, tomó la iniciativa, con el mecenazgo de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, de empezar una serie de monografías repartidas en tres colecciones: arte hispano-francés, arte levantino y arte esquemático. La idea contaba con el apoyo entusiasta de Henri Breuil. Así, en el año 1961 apareció la primera *Monografía de Arte Rupestre. Arte Levantino Núm. 1*, que tuvo su versión en inglés, *The painted shelters of the vicinity of Santolea (Teruel)*, en el año 1967, cuyo autor era Eduard Ripoll Perelló. La publicación presentaba un formato de dimensiones

generosas, muy adecuado para mostrar las imágenes prehistóricas y poco habitual en las ediciones de esta temática en la Península. La impresión de los volúmenes se llevó a cabo en la Imprenta-Escuela de la Casa Provincial de Caridad de la Diputación de Barcelona. Se reprodujo, además de fotografías en color por primera vez en las publicaciones del Museo, una gran lámina encartada con la reproducción del calco realizado por Josep Tersol ayudado por Antoni Bregante, su sobrino.

Pocos meses después de aquella primera publicación, se produjo el deceso de H. Breuil y de A. Wenner-Gren. En el año 1963 moría también el director P. Fejos. Sin los principales impulsores, el desarrollo del proyecto se vio notablemente afectado. No obstante, se llegaron a presentar las monografías núm. 2 de *Arte Levantino*, núm. 1 y núm. 2 de *Arte Paleolítico* y, finalmente, núm. 1 de *Arte Americano*.

A partir de la segunda monografía de arte levantino, la dedicada a las pinturas rupestres de la Gasulla, que vio la luz en el año 1963, la manera de interpretar los calcos cambia radicalmente. Eduard Ripoll, ya director del Museo, era su autor y en la misma introducción da las gracias a Antoni Bregante por «la reproducción en limpio de nuestros calcos». Bregante no se limitó a esto, su técnica del dibujo a plumilla con tinta china era muy esmerada y minuciosa, pero realmente donde incidió fue en la interpretación de los conjuntos realizando unos cuadros pictóricos con la técnica del gouache que nadie nunca más ha sido capaz de imitar. Como el mismo Bregante nos ha comentado muchas veces, se dio cuenta de que los calcos *per se* solo podían dar las proporciones y la distribución de las figuras, pero por descontado que no podían dar de ninguna manera toda la información necesaria para la correcta interpretación del sentido artístico de los pintores levantinos. Por tanto, pidió a Eduard Ripoll que realizara diapositivas en color de todas las figuras y de la pared rocosa. Bregante empezó a utilizar el sistema de proyección que se seguiría utilizando durante muchos años, pero, además, en sus reproducciones pictóricas estaban representados fielmente todos los matices del soporte, es decir, de la roca. Esta manera de interpretar el arte lo condujo a teorizar que para los artistas prehistóricos las formas y los volúmenes del soporte también formaban parte de la intencionalidad artística, y esta era una teoría válida tanto para el arte levantino como para el arte cuaternario con el que tendría ocasión de trabajar más tarde (Fig.19, 20).

Precisamente sobre la Gasulla, además de los múltiples dibujos que se hicieron para la monografía, el Museo conserva una buena representación de los trabajos que realizaba Breuil, en el año 1935, cuando visitó el yacimiento (Fig.21). Los dibujos fueron un obsequio del mismo Breuil

al Museo de Barcelona cuando en el año 1959 Lluís Pericot y el mismo Eduard Ripoll lo visitaron en su domicilio parisino con la intención de contrastar opiniones. Estos dibujos nunca habían sido publicados y algunas figuras verían la luz en la monografía sobre la Gasulla. Henri Breuil se había unido a la campaña que en 1935 llevaba a cabo el equipo de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas capitaneado por Hugo Obermaier, allí realizó sus propios dibujos con anotaciones a mano apuntando observaciones, que son un impagable testimonio, no solo del método de trabajo que seguía uno de los padres de la prehistoria, sino también del estado en que se encontraban las pinturas en aquel momento. Una grave enfermedad impidió que terminara su estudio. Más tarde, el estallido de la Guerra Civil española y de la Segunda Guerra Mundial lo obligó a trasladarse a Sudáfrica, por lo que dejó el proyecto de Breuil para la Gasulla sin concluir.

El campo de estudio de Eduard Ripoll, sin embargo, no eran las pinturas levantinas, aunque había dedicado a ellas sus dos primeras monografías, hecho seguramente motivado por el interés científico de Martín Almagro, que era el director del Museo en aquellos momentos. Ripoll se había especializado en el Paleolítico, había defendido su tesis doctoral en 1956: *El arte paleolítico español*, dirigida por el mismo Almagro y, por lo tanto, este era el arte que realmente lo motivaba. La monografía sobre las pinturas de la cueva de Las Monedas (Puente Viesgo, Santander) vio la luz en el año 1972: era la primera monografía de arte paleolítico dentro de la serie del Corpus de Arte Rupestre, en que recuerda especialmente a su maestro Henri Breuil y da expresamente las gracias a Antoni Bregante por la magistral reproducción al *gouache* del plafón del reno y el ciervo (Fig.22).

Justamente es la admiración por Breuil y el sentido del deber hacia quien él consideraba su maestro que motiva a Ripoll, acabado de ser nombrado director del Museo, a rendirle un homenaje. Así, en el mes de noviembre de 1963 dirige un largo oficio al presidente de la Diputación de Barcelona, de la que dependía el recién creado Instituto de Prehistoria y Arqueología con sede en el Museo, con la finalidad de conseguir el dinero necesario para una ambiciosa publicación miscelánea de estudios que debía reunir los trabajos de todos los alumnos y colegas españoles, además de pedir apoyo a las más prestigiosas figuras internacionales que habían tenido relaciones con el insigne maestro. Dos volúmenes vieron la luz en el año 1964, editados por la imprenta de la Casa de la Caridad. No faltaría en el primer volumen una página entera dedicada al Comité del Homenaje a Henri Breuil, en la que, además del presidente de la Diputación, figuraba el director general de Bellas Artes y once representantes científicos de todo el mundo, con sus nombres y apellidos. Cabe decir que Ripoll era único en el tema protocolario.

Eduard Ripoll también había impulsado la celebración del Simposio Internacional de Arte Rupestre que tuvo lugar en Barcelona entre el 29 de septiembre y el día 1 de octubre de 1966, que se presentaba como una continuación del de Burg Wartenstein de 1960, donde se reunieron los investigadores más prestigiosos y que tuvo como escenario la sala dedicada a Empúries bajo la mirada vigilante de *Esculapio*. La edición del Simposio tuvo dos versiones, una castellana, que respetaba la lengua en la que cada investigador había escrito, y una inglesa. Como era de esperar, el simposio terminó con una larga excursión por el Levante con visitas a todos los yacimientos más emblemáticos de Catalunya, de Teruel y de Castellón. Sin embargo, la mirada estaba puesta en el futuro, ya que también tenía como objetivo que estos tipos de reuniones tuvieran una continuidad en el tiempo. Así que figura en las conclusiones de la reunión la celebración de la siguiente en Valcamonica (Italia), bajo la dirección de Emmanuel Anati.

Después de esta brillante etapa, ¿a qué conclusiones se llegó con la publicación del estudio de González Echegaray sobre la Cueva de las Chimeneas del conjunto del Monte Castillo a principios de la década de los setenta? ¿Qué nos queda, en total?

Ha pasado más de un siglo desde las primeras publicaciones, y más de un siglo desde que el Museu, a través del Servei d'Investigacions Arqueològiques, empezara sus exploraciones, pero el trabajo de aquellos pioneros y de los que les sucedieron no ha caído nunca en el olvido. El MAC conserva un importante fondo documental formado por dibujos, acuarelas, gouaches y fotografías, complementado, al fin y al cabo, por abundante documentación y las inestimables primeras ediciones en el fondo de la biblioteca que ahora queremos compartir.

Pies de figura

Figura 1. Altamira (Santillana del Mar, Santander). Bisonte policromado sobre un caballo en rojo y tallado por grabados. Dibujo de Henri Breuil. Cromolitografía. Publicado en la segunda edición, ya en castellano, donde mejora los dibujos de la edición de 1906. Breuil, H.; H. Obermaier, H., *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid: 1935, Lámina IX. MAC. Biblioteca)

Figura 2. Barranco de Els Gascons, Cretas (Teruel). Fotografía panorámica. Se aprecia la extracción intencionada de una de las figuras, que deja un tono más blanco sobre la pared rocosa. Cabré vendió los fragmentos que él mismo había extraído a la Junta de Museos de Barcelona en el año 1918. La fotografía fue publicada por Pere Bosch Gimpera en el *Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia Etnologia i Prehistòria*, en el año 1924. (MAC, Archivo Histórico y Fotográfico)

Figura 3. Barranco de Els Gascons, Cretas (Teruel). Dibujo de Antonio Bregante de uno de los ciervos de la Roca dels Moros. Gouache sobre papel. 1968. (MAC, Archivo Histórico y Fotográfico. Fondo de Arte Rupestre)

Figura 4. Roca dels Moros, El Cogul (Les Garrigues). Primer calco editado en color del arte rupestre levantino. Juli Soler i Ceferi Rocafort. Cromolitografía publicada en el *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, en el año 1908.

Figura 5. La Valltorta (Castellón). Mas d'en Josep. Vista general. 1917. (Autor desconocido. (MAC. AHF)

Figura 6. Plano del barranco de la Valltorta con los términos de Tírig, Albocácer y cuevas de Vinromà. En el plano figuran marcados en rojo los yacimientos y los abrigos con pinturas. (Instituto Cartográfico y Geológico de Cataluña)

Figura 7. La Gasulla (Castellón). Abrigo IX. Antonio Bregante. Tinta china sobre papel vegetal. 1966. Publicado por Eduard Ripoll. (MAC. AHF. Fondo Arte Rupestre)

Figura 8. Valltorta. Coves de la Saltadora. Arquero. Joan Vila. Acuarela sobre cartulina. 1917. (MAC. AHF. Fondo Arte Rupestre)

Figura 9. Valltorta. Cova dels Cavalls. Arquero. Calco de Josep Colominas, lápiz sobre papel de cebolla. 1917. (MAC. AHF. Fondo Arte Rupestre)

Figura 10. Valltorta. Cova dels Cavalls. Arquero. Joan Vila. Acuarela sobre cartulina. 1917. (MAC. AHF. Fondo Arte Rupestre)

Figura 11. Valltorta. Cova dels Cavalls. Escena de cacería. Joan Vila. Acuarela sobre cartulina. 1917. (MAC. AHF. Fondo Arte Rupestre)

Figura 12. Tivissa. Cueva del Ramat. Lluís Brull mostrando las pinturas. (Foto: Josep Colominas. atribuido) (MAC. AHF)

Figura 13. Tivissa. Cueva del Ramat. Josep Malbertí. Acuarela sobre cartulina. 1922. (MAC. AHF. Fondo Arte Rupestre)

Figura 14. Molde realizado por Josep Font del abrigo de El Cogul con la reproducción de sus pinturas. Hoy este molde no se conserva. (MAC. AHF)

Figura 15. Reproducciones de arte levantino realizadas con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y reinstaladas en las salas de Prehistoria del MAC que se inauguraron después de la Guerra Civil. Al fondo se puede apreciar la reproducción de la cueva de la Vieja de Alpera. (MAC. AHF)

Figura 15. Reproducciones de arte levantino realizadas con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y reinstaladas en las salas de Prehistoria del MAC que se inauguraron después de la Guerra Civil. Al fondo se puede apreciar la reproducción de la cueva de la Vieja de Alpera. (MAC. AHF)

Figura 16. Henri Breuil i Martín Almagro delante la entrada de El Cogul. Autor desconocido. (MAC. AHF)

Figura 17. El Cogul. Roca dels Moros. Francisco Benítez Mellado. Dibujo a lápiz sobre cartulina con anotaciones de la escena principal. (MAC. AHF, Fondo Arte Rupestre)

Figura 18. Fotografía del dibujo definitivo de Francisco Benítez Mellado de las pinturas de El Cogul. Autor desconocido. (MAC. AHF)

Figura 19. Antonio Bregante en el antiguo Gabinete Artístico del Museo de Arqueología de Cataluña, trabajando sobre la pintura al gouache de un bisonte. (MAC. AHF)

Figura 20. Gasulla. Racó Molero. Antonio Bregante sobre calco de Eduard Ripoll. Gouache sobre cartulina. 1963-1964. (MAC. AHF. Fondo Arte Rupestre)

Figura 21. Gasulla. Henri Breuil. Acuarela sobre cartulina. 1935. (MAC. AHF. Fondo Arte Rupestre)

Fig. 22. Eduard Ripoll, centro; Miquel Llongueras, izquierda, y Josep Maria Nuix, derecha, realizando un calco en el Monte Castillo. C. 1970. Autor desconocido. (MAC. AHF).



English

Catalonia has an extraordinarily rich and varied cultural heritage, both material and immaterial, the result of thousands of years of history and an expression of its past and present creative talent. This heritage is a major part of our identity as a nation and has become a valuable resource for the development of the country's culture and tourism.

The proper, effective conservation and dissemination of this heritage among the population of Catalonia and visitors to the country constitute a challenge and a prime strategic objective for the Government of Catalonia, especially for the Department of Culture, which devotes, and will continue to devote, all its available resources to these goals.

This is especially important for the Catalan cultural assets included in the UNESCO World Heritage list, which are unique symbols and expressions of our culture, able to transcend our borders and raise awareness of Catalan culture all over the world.

These assets include a number of examples of prehistoric rock art, declared part of the "Rock Art of the Mediterranean Basin on the Iberian Peninsula" World Heritage Site in 1998, which consists of a total of 757 sites in Catalonia, Aragon, Valencia, Castile-La Mancha, Murcia and Andalusia.

The World Heritage Sites in Catalonia also form the Catalan Rock Art Route, managed by the Archaeology Museum of Catalonia, which has promoted knowledge of this exceptional heritage and encouraged the public to visit it since 2005.

These unique sites are exceptionally beautiful but they are also very fragile. The open air location of these works, in some cases in easily accessible sites, makes them difficult to conserve, despite the protective measures in place. Raising public awareness is, consequently, one of the key protective measures available to public institutions with responsibilities in this area.

I therefore welcome the Archaeology Museum of Catalonia's initiative in devoting a major exhibition to this theme, accompanied by an interesting catalogue which I have the pleasure to present as part of a new campaign to promote the Catalan Rock Art Route, with a view to reaching the widest public possible.

Viewing prehistoric art takes us back to the origins of humanity and brings us into contact with the first manifestations of an inner life unique to human beings, which can only be communicated in art. Although we may not know the messages conveyed by this art, it never fails to surprise and even move us.

I hope, then, that you will enjoy this exciting journey into the past presented by the Archaeology Museum of Catalonia. It is an invitation to discover the earliest manifestations of art in Catalonia, an inexhaustible source of the artistic expression and creativity which continues to flourish in the area that is Catalonia today

Maria Àngela Villalonga
Minister for Culture

Presentation

To become a leading museum both nationally and internationally, a symbol of Catalonia's commitment to innovation and creativity that is open, inclusive, transparent and sustainable and a museum in which archaeology explains, questions, surprises and excites: this is the new vision proposed by the Museum of Archaeology of Catalonia (MAC) to inspire and guide its projects and activities over the coming years.

Among other strategic goals resulting from this vision, the museum intends to work hard on improving its potential to attract new visitors whilst also strengthening ties with its existing public, offering novel, unique and attractive experiences. The MAC aims to become a museum that is frequented rather than visited.

Remodelling and improving its permanent exhibitions and also designing and implementing a new temporary exhibition policy are of paramount importance in achieving this ambitious mission. The museum's latest exhibition policy, in addition to the focus provided by its new vision and strategic goals, is also based on two key parameters: on the one hand, the desire to make a decisive contribution to promoting Catalonia's archaeological heritage and, in particular, the nationally owned collections kept and managed by the museum; and, on the other hand, its commitment to conveying a perspective that could be described as "glocal"; i.e. both global and local. Above all, the MAC wants to define itself as a museum that's centred on Catalonia but open to the world.

The exhibition "First art. Artists from Prehistory", the first in this new MAC exhibition cycle, is in keeping with this vision and these parameters.

The idea to exhibit this collection results from the museum's desire to raise awareness of the series of sites containing Levantine rock art preserved in Catalonia, which in 1998 were included on UNESCO's World Heritage

List along with similar sites that are also preserved in other Mediterranean areas of Spain (Aragon, Valencia, Castilla-La Mancha, Murcia and Andalusia), under the generic name of the Rock Art of the Mediterranean Basin on the Iberian Peninsula.

Also of note is the fact that, since 2006, the MAC has been publicising and providing technical and economic support to promote the “Route of Rock Art in Catalonia”, which includes several sites and paintings that are representative of this exceptional heritage.

In relation to the museum's aim to make a decisive contribution to raising awareness of Catalonia's archaeological heritage, this exhibition is also due to the desire of the MAC to publicise the important photographic and documentary work carried out on rock art from the Iberian Peninsula that is held by the museum, especially the unique set of more than 250 tracings and reproductions of rock art from various sites throughout this geographical area, largely as a result of research work coordinated by the museum itself during the first half of the 20th century.

Although focusing on Levantine rock art, the exhibition also provides a wider geographical and temporal context that covers the whole of south-east Europe from the Upper Palaeolithic to the beginning of the Neolithic in order to provide greater insight into this phenomenon and to explore, as far as possible, the fascinating question regarding the origins of art around the world.

An exhibition is a discourse constructed within a given space using objects, documents, texts and other museographic resources (audiovisual, interactive, models, stage sets, etc.), a significant amount of material which visitors are meant to move through and, using the instruments provided, reconstruct and understand its purpose. Just as there are all kinds of museums, there are also all kinds of exhibitions but they always embody the values, objectives and, above all, the experience and talent of the people involved in creating them.

Consequently, with the exhibition “First art. Artists from Prehistory”, the MAC is renewing its commitment to education and cultural mediation but also targeting a wide range of audiences, especially those who are far removed from more academic, specialised archaeological discourse. However, the MAC's vocation as an educational, open and popular museum is not incompatible with the scientific rigour expected and, indeed, demanded from any institution with a similar track record and characteristics.

Producing an exhibition of this nature, both in terms of its theme and resources, is no easy task and it has required a great deal of effort and dedication on the part of the entire museum team, both internal and external.

Undoubtedly this work has been made easier and to a large extent encouraged by the generous contribution of several people and institutions, both from Catalonia and the rest of the Iberian Peninsula and France, whom we invited to become involved, especially the museums that have collaborated by lending some of the most precious objects in their collections. To all these people and institutions, whose names are listed in this catalogue, a very sincere thank you from the institution I represent.

“First art. Artists from Prehistory” invites us to take a journey back to humanity's distant past, to discover the foundations of the human condition and perhaps address its most singular and distinctive dimension; namely the capacity of humans for symbolic and artistic expression. Despite the audacious aims of this exhibition, its limits and shortcomings, I hope it will also serve to establish the Museum of Archaeology of Catalonia as a place that cultivates culture, where visitors can enjoy unique, high quality experiences that allow them to begin or renew an intense relationship with culture and heritage.

Jusèp Boya i Busquet

Director of the Museum of Archaeology of Catalonia

First art. Artists from Prehistory

Inés Domingo

Exhibition Commissioner / ICREA / Universitat de Barcelona

One of the great milestones in human evolution has been the development of creative thought and the capacity for abstraction. These two expressions of human behaviour enabled new non-verbal forms of visual communication, making it possible to exchange information about the natural, cultural and symbolic world in more lasting forms. Today, communication through visual media is a universal resource used by all human societies to convey feelings, ideas, beliefs, rules and traditions, in both everyday and sacred contexts. These forms of visual communication help us to live together and maintain social order and contribute to defining our identity as individuals and as a group. The origins of visual communication by means of images and symbols can be found in prehistory. However, the ephemeral nature of many of these forms of human creation make it difficult to trace their origins in time.

Determining which is the earliest physical manifestation of the existence of symbolic behaviour is at the centre of current debate. Rock art (in caves or in the open air), portable art (figurative and non-figurative designs painted, carved or sculpted on portable materials) and body decoration (painting and scarification of the human body) were among the earliest forms of human creativity. But when did this desire and this ability to communicate through images and symbols arise? When did we first transform minerals into paint, shells into adornments, bones into musical instruments and rocks into a canvas to illustrate ideas, convey information, mark territory or reflect our identity? Is this capacity for communication beyond language exclusive to anatomically modern humans, i.e. ourselves? Or is there evidence that these abilities were developed by other members of the human species?

In this exhibition "First Art. Artists from Prehistory" we invite you to join us on a journey into the past to discover the origins of art and the first masterpieces of our creative genius.

The display begins with one of the burning issues in research into human evolution: whether our ancestors, the Neanderthals, already possessed the ability to communicate through symbols. To answer this question, we analyse the evidence researchers are identifying as possible early manifestations of the use of symbols, both among Neanderthal populations and among anatomically modern humans. We refer to the presence

of colouring materials, elements of personal decoration and the first geometrical marks found on walls or portable media in archaeological sites related to both human groups.

We then explore the way of life and the development of the earliest manifestations of art on walls and portable media by the first anatomically modern humans, who arrived in Europe around 40,000 years ago. The new occupants of these lands developed a new type of figurative art which focuses mainly on the animal world in non-scenic compositions. In this stage of the prehistory of art, outstandingly naturalist portrayals of the animals found in these new lands, surrounded by a variety of mysterious signs, clearly predominate, in contrast with the small number of human figures (Fig. 1)

From an emphasis on the animal world in Palaeolithic art we move forward thousands of years to find a focus on humans and their culture with the birth of Levantine rock art. This rock art tradition which is exclusive to the Mediterranean coastal area of the Iberian Peninsula, has no parallel in Europe and marks a distinct change in the development of prehistoric art. Levantine art exemplifies the birth of a new, truly narrative art which, for the first time, centres on human beings, their belongings, clothes and tools, and also on their cultural practices, via naturalistic scenes illustrating activities such as hunting, violence, war and death, ceremonies, collecting honey or motherhood. Art in this area constitutes one of the most original forms of artistic expression, arising around 7,000 years ago in Catalonia and other parts of the eastern Iberian Peninsula (Fig. 2).

The last section is devoted to the art of documenting art. It highlights the documentary legacy of the Archaeology Museum of Catalonia, with drawings, photographs and tracings by pioneers in the study of Levantine rock art in the first decades of the twentieth century. Through this legacy we discover the techniques used to reproduce the art in some of the most significant sites from this period in Catalonia, Aragon, the Valencian region and Castile. It also enables us to discover figures and scenes that have now been lost, in iconic sites such as La Cova dels Cavalls, La Cova del Civil and Les Coves de la Saltadora, at Barranc de la Valltorta (Castellón). Their disappearance reminds us of the extreme vulnerability of this ancient heritage, with deterioration brought about by natural factors and, above all, by vandalism and neglect.

The display concludes by celebrating the inclusion of the Rock Art of the Mediterranean Basin on the Iberian Peninsula in the UNESCO Human Heritage list in 1998, a declaration that recognises the exceptional universal value of these ancient images.

The origins of art

How symbolic representation first arose is clouded in uncertainty. Today it seems to be universally accepted that our prehistoric ancestors made metaphorical use of the earliest forms of figurative art to share ideas about the natural world and their culture. The data currently available suggests that the earliest figurative art, i.e. art reproducing images we can recognise in reality (such as the depiction of animals) was exclusively created by anatomically modern humans.

The origins of this figurative art date back 32,000 to 43,900 years and are to be found in Western Europe and Sulawesi (Indonesia), on walls and portable media. The oldest findings include Aurignacian sculptures of mammoths in ivory, recovered from caves in the Swabian Jura mountains, Germany. In Italy some fragments painted with schematic designs of human beings and animals, which fell from the walls thousands of years ago and were discovered in the archaeological remains at the Grotta Fumane site, have also been assigned to this period. At the French sites of Abri de Castanet, Blanchard, Ferrassie and Le Cellier, among others, painted and carved representations of sexual elements, such as vulvas and phalluses, and of animals give us clues as to what the creators of this early figurative art considered important. Outside Europe, the oldest finds include the depiction of a babirusa or pig-deer in Sulawesi, estimated to be 43,900 years old. The representation of a cow-like animal discovered in Borneo was recently published as the oldest figurative image in the world. It is believed to be 40,000 years old but some scientists have reservations about this, as it is not clear whether the calcium crust dated overlies the painting of the animal.

Nevertheless, all these finds show that the earliest examples of figurative art were of exceptional quality. Moreover, their geographical and chronological distribution tells us that the birth of figurative art was related to the dispersal of anatomically modern humans around the world.

But, are there other precedents, apart from figurative art, that allow us to speak of the origins of art and human beings' ability to communicate through symbols?

Researchers are currently questioning whether the use of colouring materials and elements of personal adornment or the first evidence of geometrical symbols, identified on walls or portable media long before the appearance of figurative art could be considered as incipient forms of symbolic communication. There is undoubtedly a close connection between colouring materials and artists. However, the presence of colouring materials and pigments

in archaeological sites dating back at least 200,000 years (like the hematite-rich pigment recovered from sediment at Maastricht-Belvédère in the Netherlands) does not necessarily prove the existence of symbolic awareness or the birth of art.

Archaeology and ethnology remind us that many of the minerals with colouring properties we currently find at archaeological sites also have other properties which were known in prehistorical times. For example, when mixed with natural adhesives, colourants were used to fit handles to stone tools at least 68,000 years ago, as shown by the remains of red colourant and vegetable matter documented on stone tools at the Sibudu site, KwaZulu-Natal, South Africa. Moreover, thanks to their antiseptic properties, mineral colourants were also used to tan fur skins and leather and may well have been used as an insect repellent, as they are still used today by the OvaHimba in the Kunene region of Namibia. Similarly, because of their abrasive properties, red colourants were used to polish tools and some decorative items. Without explicit evidence of art it is thus difficult to argue for the existence of artists, based only on the presence of colouring materials.

The use of adornments among anatomically modern humans has been documented in Africa and western Asia as long ago as 80,000 or 90,000 years. The African examples include the perforated nassarius shells with remains of red colourant found at the Grotte des Pigeons site in Morocco, dating back 82,500 years, and those found in the Blombos Cave in South Africa, which date back 78,700 years. In Israel, in locations also associated with modern humans, *Glycymeris* shells have been found, perforated and with traces of colourants, dating back some 90,000 years. The possibility that these personal ornaments might have a symbolic value is more acceptable if we recognise that, in addition to an aesthetic function, these peoples used them as signs of individual or group identity.

The last area of debate centres on the possible symbolism of geometrical patterns painted and carved on a range of media in a number of African sites, dating back 60,000 to 100,000 years. The best known example is an 80,000 year-old fragment of stone with an engraved geometrical design found in Blombos Cave, South Africa. Similar engravings have been found on a significant number of fragments of ostrich shell discovered in Diepkloof Rock Shelter, also in South Africa, and dating back 60,000 years. More recently, also in Blombos, a fragment of stone with geometrical patterns painted in red dating back 73,000 years was found. It being difficult to identify a utilitarian purpose for these geometrical patterns, researchers suggest that their creators, modern humans, used them to communicate some kind of information which we cannot interpret today.

But were anatomically modern humans the only ones to develop the capacity of abstraction and the ability to communicate by means of symbols?

In recent decades the discovery of colourants, pigments and pendants in sites linked to Neanderthal occupation in the south-west of Europe has stimulated debate on whether the ability to communicate by means of symbols, considered for decades as exclusive to modern humans, might be shared with the Neanderthals.

The first discoveries of possible pendants correspond to the period when the two populations came into contact, some 40,000 years ago. This coincidence had led some researchers to suggest that the Neanderthals simply imitated the behaviour of the modern humans with whom they coexisted. However, in recent years, a review of the dating of perforated sea shells with remains of pigment in the Cueva de los Aviones site in Murcia has led researchers to postulate that the Neanderthals may have been using ornaments 115,000 years ago and that they developed such symbolic practices independently.

Another recent proposition is that the Neanderthals used birds' feathers and the claws of birds of prey to make adornments, although this is still the subject of debate. The evidence on which these theories are based is inconclusive: basically the presence of marks made by stone tools on birds' feathers (Cova Fumane) and on the phalanx of birds of prey, for example, at Cova Fumane, Rio Secco, Mandrin, Grotte du Renne and Cova Foradada (the last being in Catalonia). Researchers conclude that, as these species were not eaten and no other practical use can be attributed to them, the only viable interpretation is that they were used for ornamentation. In the case of the phalanxes, they deduce that the presence of cut marks could be linked to the extraction of talons to make pendants, although in some cases only the phalanxes have been recovered and when the talons were found they were not perforated and did not bear the marks typical of fixing them as pendants. Other researchers have also put forward the idea that this treatment of the phalanxes was related to the extraction of tendons. These had various uses in prehistoric times, such as helping to hold the heads of spears in place. Although these possibilities are very suggestive, with the data we have, we cannot deduce irrefutable proof that feathers and the talons of birds of prey were used for symbolic purposes.

As well as using adornments, it seems today that the Neanderthals could also have been the first to mark the walls of caves with geometrical signs and negative imprints of their hands, the outline of which was marked with pigment blown from their mouths. According

to the findings published to date, these early marks are concentrated in the Iberian Peninsula. The dating of finds at La Pasiega (Cantabria), Maltravieso (Cáceres) and Ardales (Málaga) suggests that these practices, possibly symbolic, began between 64,000 and 66,000 years ago. However, these new dates have been the matter of considerable debate. Some students of prehistory are reluctant to accept that the Neanderthals had a capacity for symbolic communication similar to that of modern humans, or that we do not have yet irrefutable proof that this was the case.

This debate is reminiscent of another controversy that arose a hundred years ago, at the beginning of the twentieth century, regarding the discovery of the Altamira bison. At that time leading scholars were reluctant to accept that the humans who lived in prehistoric times had the ability to produce art of such exceptional quality and beauty, giving it a symbolic sense. It later became clear that this refusal to accept the artistic skill and symbolic intent of the modern humans who lived in prehistoric times was influenced by the prejudices of the age. New work soon proved that Marcelino Sanz de Sautuola, the discoverer of the paintings, had been right. Time and further research will, similarly, throw new light on this early twenty-first century debate about the symbolic and artistic capacity of our distant relatives, the Neanderthals (Fig.3).

Palaeolithic art: animal art

The ice age

During the last ice age, the anatomically modern humans who developed in the southern part of the African continent around 200,000 years ago spread around the world, becoming the only humans to colonise every continent, over various waves or phases of expansion. One of these waves occurred between 50,000 and 70,000 years ago and led to the dispersion of humans through Asia and Australia. They did not arrive in America until 12,000 to 14,000 years ago.

Modern humans are thought to have reached Europe about 40,000 years ago. This influx, combined with the climate changes produced by the last ice age, with colder temperatures and the displacement of flora and fauna to more temperate zones because of the advance of glacial ice, led to the replacement of native inhabitants of Europe at the time, the Neanderthals. Before they became extinct, however, the Neanderthals cross-bred with anatomically modern humans, and traces of their DNA have been detected in our own genomes.

The arrival of anatomically modern humans in Europe was accompanied by progressive technological improvements and extraordinary progress in art, giving rise to what we today call Palaeolithic art.

The seasonal nature of resources, the growth and fruiting cycles of plants and the behaviour of animals during this glacial period, meant survival was dependent on a nomadic lifestyle. Caves, caverns and huts provided temporary shelter for these peoples, while they obtained the food they needed to subsist through hunting for large and small prey and gathering wild fruit and vegetables. Nature also provided materials for them to make tools out of stone, bone, antler and other perishable materials (such as wood and vegetable fibres), and clothes and ornaments. A new implement, the spear thrower, and gradual improvements in projectiles led to increasingly efficient hunting techniques (Fig.4). In this new environment, decorating themselves, their tools and their living areas acted as signs of identity and a means of communication for the new arrivals.

Cold climate animals, such as bison, mammoths, bears, reindeer, cave-dwelling lions and woolly rhinoceros, and those from temperate climate areas, such as horses, aurochs, deer and goats, which fled from the glacial ice to take refuge in south-western Europe, had a double significance for the new inhabitants. As well as being a source of food when hunted, they soon acquired a symbolic sense and were a source of inspiration for human creativity.

Music

The visual arts are only one expression of human genius. They are sure to have gone hand in hand with other ephemeral forms of art such as music, dance, song, and the stories that brought images to life. Unfortunately, however, such ephemeral traditions are not normally visible to the archaeologist. Musical instruments may have existed prior to their presence in archaeological records.

The earliest archaeological evidence indicates that this form of cultural expression appeared at least 40,000 years ago and that it played an important role in the lives of the early anatomically modern humans who had recently arrived in Europe.

Flutes are the best documented instrument but in Europe other objects thought to be whistles, bullroarers and musical bows have been found throughout the Upper Palaeolithic. The flutes preserved at various sites in Germany, France and Austria were carved out of the bones of birds

such as swans or vultures or the tusks of mammoths. They have a variable number of holes and would have produced a range of notes. The oldest flutes found are from the Swabian Jura in Germany (Hohle Fels, Vogelherd and Geißenklösterle) and date back around 40,000 years.

Bullroarers are a musical instrument used by many human groups throughout history. They are generally flat and oval shaped and made of bone, horn, ivory or wood. There is a hole at one end for a cord to be attached, so that the bullroarer can be swung round. When it is rotating, it produces a characteristic deep sound that can be heard over long distances. Identifying an archaeological artefact as a bullroarer is not always easy, as perforated objects can have other purposes. An exceptional example is the bullroarer found in the Magdalenian layers at La Roche in France, which has carved decorations and is covered in red colourant.

Musical bows are a string instrument that resembles a bow used for hunting but smaller in size. One end is held between the lips and the string is struck with a stick. Its appearance in the Palaeolithic period has been suggested based on the representation of a hybrid creature (half human and half animal) depicted as dancing among animals holding what appears to be a musical bow against its mouth. This painting was found at the Trois-Frères site in France.

Cave art

In the expansion of modern humans around the world and in their adaptation to new landscapes, new climates and other human groups (such as the Neanderthals in Europe) we find the seed of a new twist in the development of symbolic thought: the appearance of figurative art. Curiously, this early art, far from starting with rudimentary forms and evolving from simple to more complex expression, first appears with a variety of techniques and supports, and with works of extraordinary quality and beauty, such as the tiny German figures carved in ivory.

In the period from 35,000/40,000 to 11,700 years ago prehistoric art underwent unprecedented development in south-western Europe, giving rise to what we know as Palaeolithic art (Fig 5). The predominance of cave art, with representations of animals and signs away from natural light, was interpreted for decades by early researchers as a desire for secrecy and thus as evidence of a magical and religious purpose. But in the last hundred years it has been shown that Palaeolithic art used supports and contexts for purposes which were as mundane as they were sacred.

The progressive appearance of naturally lit paintings at the entrance to caves, the presence of portable art associated with places of habitation and everyday objects, and, since the end of the 1980s, the discovery of Palaeolithic art in the open air at such unique sites as Foz Côa (Portugal) and Siega Verde (Spain) showed that since prehistory art had been used in multiple contexts, both sacred and (mundane (Fig.6). Nevertheless, it is true that the artistic expression documented inside deep caves continues to inspire theories linked more closely to the world of the artists' beliefs.

Today we know, then, that deep caves, rock shelters and open air rock faces constituted a natural canvas for drawings, carvings and paintings, in which the beauty and naturalism of the animals and the abundance of signs contrast with rare and simplified representations of human figures. As well as dominant species such as bison, horses, deer, goats and mammoths, we also find other animals such as aurochs, reindeer, bears, wild boar, lions, rhinoceros and canids. Birds (such as penguins and owls) and fish make only rare appearances. Many of these species are also those that predominate the imagery on portable media.

The characteristics of the figures depicted show that the artists had a clear knowledge of the shapes, posture and even, in certain sites at certain times, the movements of animals. In some cases they took advantage of the irregularities in the rock's surface to give a sense of volume. The predominant representation is a stiff figure or one where there is partial movement of the head, tail or legs, the compositions being fundamentally groups of figures without any evident scenic content. There are exceptions, however.

In any case, Palaeolithic art did not go unchanged for 25,000 years: within this artistic tradition we find changes over time and variations from one region to another. All the evidence points to a more naturalistic depiction of animals, with more attention to anatomical details, in the more recent phases, especially from the Magdalenian period onward (between 13,700 and 20,000 years ago). There is also an increase in the depiction of human beings from this period onward, although they are highly stylised and the number is still small. In this period we also find a small number of compositions (mostly on portable medias) where a scenic component is beginning to appear. Many of these scenes reproduce animal behaviour related to mating or maternity. There are only a few isolated cases where we see the first depiction of relations between animals and humans, the representation of action showing little realism. A good example is the recent find in Hort de la Boquera (Margalef del Montsant, Tarragona) of a block with carvings in which two human figures observe, chase or imitate two

birds. Scenes showing interaction between humans and animals have also been found at sites such as La Vache, Mas d'Azil, Bruniquel and Château des Eyzies.

The significance of these images for the Palaeolithic artists and their contemporaries is still unknown. Why did they paint, carve or sculpt animals, humans and signs? Are the images drawn from real life or do they illustrate imaginary beings? Various theories have been discussed by researchers but, with the artists long gone, these works remain shrouded in mystery. What we do know is that the species most often painted were not necessarily those most frequently eaten, so we may conclude that the subjects chosen had cultural connotations that went beyond the economic value of the animals. Did they represent a desire to hunt the animal, encourage its reproduction or gain its power? Or was the animal a reference to a human individual or group identified with that species? Did they represent an ancestral being?

As we cannot travel back in time, today we can only leave these questions open.

The Palaeolithic palette

Palaeolithic art was created on both rock and portable media, utilitarian or otherwise. Stone, bone, antler, ivory, animal teeth and possibly perishable materials such as wood were used as a base for painting, carving and sculpture. Artistic production required significant planning and a considerable investment of time to gather raw materials to make the tools, pigments and supports needed, to select the space the work would occupy and to think about the design. The complexity of this creative process rules out improvisation. An analysis of the quality of the works produced has allowed researchers to identify novices and experts, showing that the acquisition of the technical skills necessary to produce Palaeolithic art called for a gradual process of learning and experimentation, and even to speak of prehistoric art schools.

Artists used a range of natural colourants to draw and paint. For black figures they used charcoal (wood charcoal and burnt bone) or various types of manganese oxide (Fig.7). Reds and browns were obtained mainly from iron oxides, such as haematites. Other colours such as white and yellow are recorded in Palaeolithic art, but were used less frequently. To prepare paint, they ground down minerals and then mixed the powder with natural binders such as animal fat or plant extracts so that the colour would adhere to the surface. There is no evidence of the use of blood in this part of the world. In the

Palaeolithic period paint was applied in a variety of ways: artists would use their fingers, different types of brushes or pads, or blow the paint directly from their mouths.

Paintings are found on the walls and ceilings of caves, sometimes at a considerable height, which would have required scaffolding to reach, as has been confirmed at the Lascaux site in France.

For carving, Palaeolithic artists also used a range of techniques, including incision, abrasion, scraping, relief, striking the wall directly with a hammer to produce the outline of an animal, or chipping the surface with a kind of chisel (Fig.8).

Deep inside the caves, flickering torches, lamps burning animal fat and open fires would have illuminated the work of these artists as they brought their narratives to life.

Where were the humans?

Palaeolithic artists emphasised the animal world in their work, while human figures appear only rarely and are often not clearly identifiable. The few explicit human images are complete but highly synthetic and stylised figures, hybrid beings combining human and animal characteristics and representations of certain anatomical features (heads, sexual organs and hands). This simplified representation of the human figure, half way between humans and animals, has been interpreted as intentional, as the natural appearance of the animals shows that the artists would have been skilled enough to produce more realistic human figures. This ambiguity has been interpreted as a desire to find visual expression for the complementary relationship between humans and animals.

The gender of the figures is also ambiguous. Small hands on the walls of some caves could have been made by young individuals or women (Fig.9). The partial depiction of masculine and feminine sexual attributes (penises, vulvas and breasts) reminds us that women did exist in prehistoric times (Fig.10).

The most realistic depictions are found in *Venus* figurines, such as those from the Willendorf, Lespugue, Grimaldi, Dolni Vestonice and Kostenki sites. These are sculpted representations of the female body, in various materials such as stone, ivory or baked clay, in which the sexual attributes are emphasised. There is considerable debate about their interpretation. Were they used as idols, did they represent goddesses or ancestral figures, were they amulets or possibly toys? Did they have a symbolic or sexual

purpose? Or could they have been made by women as a representation of themselves, containing gynaecological information? There is still a lively debate among specialists regarding their purpose and there is little likelihood of it being concluded in the near future.

A Mediterranean art

The eastern seaboard of the Iberian Peninsula provided a temperate environment during the last ice age thanks to the influence of the Mediterranean. This is confirmed by the species depicted in caves and rock shelters and on other portable stone media, such as small slabs and pebbles. Painted or carved horses, aurochs, deer and goats predominate, while cold climate species such as bison, reindeer and mammoths are not found at all.

The Parpalló cave at Gandia (Valencia) is a key Mediterranean site and could be considered the most prolific and longest lasting school of Palaeolithic artists in Europe. With an archaeological sequence over 8 metres deep, the site has yielded over 5,600 painted and engraved limestone slabs which show the thematic and technical development of Palaeolithic art over a period running from 14,000 to 32,000 years ago.

Other exceptional sites on the Mediterranean seaboard of the Iberian Peninsula are to be found in Catalonia. The rock shelter at Moli del Salt (Vimodí) contains what has been interpreted as the first map of a hunter-gatherer camp, dating back 13,800 years. At Hort de la Boquera (Margalef de Montsant) a block of stone with carved designs is one of the earliest to depict interaction between humans and birds, a rare subject in Palaeolithic art in Europe, making this discovery one of particular interest. The orderly arrangement of the figures, as if illustrating an event, seems to foreshadow the appearance of narrative art. In the Eastern seaboard of the Iberian Peninsula this was to reach its peak several thousand years later with the birth of Levantine rock art.

Levantine rock art. The art of people

After the ice

About 11,700 years ago, when the glacial ice had receded, the figurative art typical of the Palaeolithic period began to disappear in south-western Europe, becoming simplified and less naturalistic. After this period, only small samples of non-figurative portable art with linear,

geometrical and abstract designs have been found, associated with the last communities of hunter-gatherers that occupied the area. We find this art on the painted slabs and pebbles characteristic of Azilian art. In the Mediterranean seaboard of the Iberian Peninsula this non-figurative art is continued by the so-called the linear-geometrical art. This was defined by the discovery of a series of more than 30 plaques with engraved geometrical designs at the Cueva de la Cocina (Dos Aguas) site in Valencia. They are about 8,000 years old, which seems to indicate a period of 3,500 years without the production of any figurative art. Many researchers have interpreted this absence as evidence of a break between art in the Palaeolithic tradition and the new artistic conventions that were to develop in the post-glacial age.

The warmer climate that followed the last ice age was accompanied by an increase in humidity, which favoured the expansion of woodland and the displacement of flora and fauna. In this period the use of the bow as the main implement for hunting and fighting became widespread (Fig.12).

About 7,500 years ago, Neolithic groups from other lands reached these areas, bringing extraordinary new customs, such as the domestication of plants and animals, the introduction of pottery, the use of the sickle, and polished stone tools. As a result of this new way of life, a population which had previously been largely nomadic became progressively more sedentary.

As these changes were taking place, various artistic traditions developed on the Mediterranean seaboard of the Iberian Peninsula: Levantine, Macro-schematic and Schematic art. These different traditions are all found along the courses of the main inland rivers in Mediterranean Iberia and are sometimes even found in the same open-air rock shelter. There are, however, significant differences in thematic content and geographical distribution. The characteristic themes of Macro-schematic and Schematic art are found on walls and as decoration on pottery, confirming that both traditions were developed by the Neolithic newcomers.

Macro-schematic art is characterised by the representation of large anthropomorphic figures (up to 1 metre tall) and geometrical forms (meandering, zig-zag, etc.) which appear in panels without any type of scenic organisation. This tradition, distinguished fundamentally from Schematic art by the size of the figures, is only found in the central area of the Mediterranean seaboard of the Iberian Peninsula, its origins having been traced to the northern part of Alicante. Parallel designs in pottery link it to the earliest Neolithic populations reaching the area some 7,500 years ago.

Schematic art includes much simplified representations of human and animal figures and a wide variety of geometrical forms, which only occasionally appear to depict scenes. Its geographical and temporal distribution is much more extensive, with significant variations throughout the Iberian Peninsula and other parts of Europe. In the Mediterranean seaboard of the Iberian Peninsula it covers a period from the beginning of the Neolithic to the end of the Bronze Age. The two traditions, Macro-schematic and Schematic, illustrate a new way of relating to nature, the birth of agriculture and livestock farming and the progressive transformation of the land and its use by humankind.

The central question in discussion of the evolution of prehistoric art today is where we should situate the birth and development of Levantine art.

The birth of narrative art

At some point in the early part of the post-glacial era, between the disappearance of figurative Palaeolithic art (around 11,700 years ago) and the development of the Neolithic (some 7,500 years ago), the Mediterranean seaboard of the Iberian Peninsula became the scene of an unprecedented change in the history of European art: the birth of unquestionably narrative art which, for the first time, referred expressly to humans. This change marks a movement towards anthropocentrism in prehistoric art in this part of the world, placing the human figure and its interaction with the natural and cultural world at the centre of artistic creation.

What we know as Levantine art introduces significant changes in themes and in the way the figures relate to each other in the panels. Now, for the first time, scenes full of dynamism and movement change the way in which stories are visually presented.

Humans, their clothes, their adornments and their tools, never previously seen in prehistoric art, are at the centre of scenes relating to economic, social and cultural life, illustrating ancestral hunting strategies, battles, executions, the humans marching, honey harvesting, maternity and death, together with other activities which are harder for us to interpret today (Fig.13, 14 and 15).

The postures adopted by the human figures and animals (sitting, walking, running, jumping, falling, etc.), their arrangement in linear, stepped or radiating compositions, which could be consecutive, facing each other or opposed, and experimentation with different planes of

representation (horizontal and diagonal) are among the conventions introduced by the Levantine painters to convey a sense of movement.

In some scenes linked to hunting the artists include footprints or trails of blood as a connecting link between the hunters and their prey, as an explicit indication of the way in which the action proceeds. The movement is so explicit that these scenes are like snapshots that capture a particular moment during an event. Sometimes, in the same scene, the artists capture different moments during the event, showing how it begins and ends. There are many examples, such as those in which we see bowmen firing arrows and animals that have already been hit. In this way the Levantine painters learnt to recreate the passage of time. Although the scenes are very literal and we can describe them easily today, we cannot tell if they illustrate real or imaginary events.

Images and symbols in Levantine rock art

The naturalism of their work and the details drawn in the outlines of animals that Levantine artists reproduced in thousands of locations in the Mediterranean show that they had a very good knowledge of the fauna they painted: deer, goats, wild boar, aurochs and, less frequently, horses, carnivores and insects. The details of the outlines allow us to differentiate species and sometimes the sexes (especially in the case of deer, where the females do not have antlers). To distinguish between adult animals and their young, artists introduced different conventions, not found in other animals. Fawns were thus portrayed with spots on their coats, while wild boar piglets appear with stripes.

Vegetation plays a very minor role with only a few occurrences of trees (three examples at the Sarga site, in Alcoy) and herbaceous plants, at Cova del Civil (Albocácer), Santa Maira (Castells de Castells) and Torcal de las Bojardillas (Nerpio).

In Levantine art, however, the main protagonists are undeniably humans, with anatomical details (hair, noses, beards), all kinds of adornment (headdresses, bracelets, belts), clothes (short and long trouser-like garments, skirts) and implements (bows, arrows, quivers, bags, baskets, boomerangs). Sex is sometimes represented explicitly (penises for men and breasts for women) but in most cases it is ambiguous and figures are usually understood to be male if they are holding bows and female if they wear skirts (Fig. 16). In a few cases children can also be identified. These characteristics vary considerably over time, as do the size and

proportions of the figures, which evolve from natural looking, well-proportioned figures which are quite large (± 35 cm) to smaller, increasingly stylised figures, sometimes no larger than 5 cm.

As well as the ways in which the human form is depicted, the changes affect the content of the scenes in which humans take part. For example at the Valltorta-Gasulla complex of sites at least five stages of stylistic development have been identified. The oldest is known as the “Centelles” stage, alluding to a site where a large number of these figures have been found. In this stage, more natural, well-proportioned human figures predominate, with explicit differences in sex and age (men, women, children) and a range of adornments. These figures are taking part in social scenes, where we can see humans walking, activities that seem to be related to motherhood, individuals wounded by arrows and scenes that may be related to death (Fig.17). Curiously, however, hunting, considered by many to be the most characteristic activity in Levantine rock art, is absent from this stage. It only appears in later stages, when the figures begin to undergo a lengthening of the trunk and a reduction in size. When hunting becomes an important theme in rock art, we can observe an evolution from hunting focusing on deer in the second stage (“Civil”) to a diversification of the species hunted (deer, goats and boar) in the third stage (“Mas d’en Josep”). The figures of women and children, visible in the first two stages, cease to be explicitly represented as the figures become smaller. In the last two stages (“Cingle” and “Lineal”), where the figures move progressively away from naturalism and real proportions, the social and hunting themes still appear but there is also an increase in the depiction of violence, with representations of battles, and other subjects such as the harvesting of honey appear (Fig.18).

The detailed analysis of these sites enables us to modify the classical idea that this artistic tradition was fundamentally linked to hunting. Today we see it as a changing tradition, evolving over time, where hunting is absent from the first stage and shares the panels with a range of other topics related to economic and social matters in the later stages. The presence of some common features throughout the Mediterranean seaboard of the Iberian Peninsula reveals the existence of interaction or cultural networks over long distances throughout the area, but the variations between regions are also significant and suggest regional identities within the tradition.

Progress in defining Levantine rock art has not, however, enabled us to settle the debates regarding the origins and lifestyles of the artists. Unlike Palaeolithic art, where the conservation of organic matter and experimentation with other methods of dating (such as uranium-thorium)

has enabled researchers to obtain dates for a large number of findings, in the case of Levantine rock art there is a lack of accurate information because of the absence of datable materials. Valuable progress in this respect has been made through work on dating the formation of oxalate covering the paintings at sites like the shelters at Tío Modesto (Cuenca) and Ulldecona (Tarragona). However, the results published so far do not resolve the uncertainty regarding their chronology because of the problems of contamination inherent in this technique. Moreover, none of the samples dated covered the paintings, being extracted from nearby positions. As a result, even if the technique were not questionable, the dated samples do not comply with the rules for stratigraphic superposition, as required for minimum possible dating.

In the absence of numerical dating, researchers analyse the themes depicted, the superposition regarding other rock art traditions (such as Late Palaeolithic, Macro-schematic and Schematic art) and look for parallels in other elements of material culture with a view to deducing who the creators of this art were. As some motifs have been found superimposed on Macro-schematic paintings and zig-zag designs considered to be Neolithic, it seems to be accepted today that some stages in the development of Levantine rock art coincided with the Neolithic. However, the origin and way of life of the artists is still a matter of debate. Some researchers postulate that this art was conceived by the last populations of post-glacial hunter-gatherers, who occupied this part of the Iberian Peninsula before the arrival of the Neolithic peoples. The continuity of art during the Neolithic and the changes in subject matter reflected the survival of hunter-gatherer groups and traditions during the Neolithic period, living alongside fully Neolithic groups. The theme of hunting in this tradition and the technical similarities between the fine engravings of Late Palaeolithic animals at sites such as L'Abri d'en Melià, El Bovalar and L'Espigolar in Castelló and the figures at Barranco Hondo in Aragon are often cited by those who argue that its origins are linked to the last hunter-gatherers. For others, however, Levantine rock art is Neolithic, even though it does not depict agriculture or livestock farming and does not include irrefutable portrayals of domestic animals or the new objects introduced at this time, such as pottery or stone axes. The themes represented (such as hunting, battles and death) are common to both ways of life and do not help to settle the debate. Moreover, the difficulties of determining, from the standpoint of the present, whether the creators of Levantine rock art wanted to depict scenes of everyday life or create allegorical representations related to a symbolic world, and whether the things portrayed represent real or imaginary objects, make it difficult to go further in this debate without accurate dating, so that the question remains open.

Painted landscapes

The distinctive characteristics of the landscape in inland areas of the Mediterranean seaboard of the Iberian Peninsula in Aragon, Catalonia, Valencia, Castile-la Mancha, Murcia and Andalusia attracted the attention of artists, who covered the walls of caverns and cliffs located along the main rivers and their tributaries in that part of the Peninsula. For generations the same rivers served as natural routes for communication, facilitating the circulation of ideas and people in this large area.

The successive accumulation of figures and scenes in different styles on the same surfaces shows that the paintings were used to record the cultural values of those locations, sometimes out of sight and at other times in full view. The places in which to paint were clearly not chosen at random, although it seems that the preference for certain cavities was not determined by the nature of the rock's surface, as other shelters with similar geomorphological characteristics located inside the same ravine show no sign of having been used. It thus seems that the distribution of the sites is more the result of a strategy for organising the population, in which the characteristics of the geographical location play a decisive role. Some researchers consider the most important feature of a location could be visibility, allowing the route passing through it to be controlled. Alternatively the sites could be located along natural corridors that act as communication routes between different areas, for others the choice could reflect a desire to treat certain sites as sacred or a search for places suitable for hunting.

The Levantine palette

Levantine artists painted almost exclusively on rock backdrops in the open air, both inside rock shelters and on exposed walls with no overhang (Fig.19). In general, there are no other indications of human habitation in the sites where they painted, suggesting these places were only occasionally used, prioritising artistic production and related activities. Firelight, essential for Palaeolithic art located inside deep caves, was no longer needed to relate the stories, legends and traditions linked to Levantine rock art. In addition, very little portable art, much in evidence in Palaeolithic sites, is found. It has been suggested that the naturalistic images of a deer, a bull and a goat on two fragments of ceramic found at the Cova de l'Or site in Beniarrés (Alicante), and a tree depicted on another fragment found in the Cova de la Sarsa (Bocairent, Valencia), are comparable to the animals that predominate in Levantine rock art, and to the images of trees found at La Sarga in Alcoy. These similarities are one of the arguments used to date Levantine rock art era. But the fact that

there are so few fragments, while there are thousands of Levantine rock art, raises doubts as to whether the rock artists and the artists who marked these ceramic pieces were the same peoples.

The creative process begins with the selection of the site. Only a few examples of evidence of prior preparation of the support material have been found in the Levantine art, such as the removal of stalactites from the wall of shelter IX at the Coves de la Saltadora site, to create a wider canvas, and the possible scraping of the surface to smooth down the support detected in the Las Montes shelter in Valencia. In general, however, the levantine artists painted directly onto the natural support.

In Palaeolithic art, the physical form of the rock is often incorporated into images, taking advantage of natural shapes to provide volume or represent anatomical features. Levantine rock art is somewhat different. There the artists only occasionally play with the form of the support to complement the scene or to depict the landscape. For example, in the shelter at Les Coves de l'Aranya, in Valencia province, a natural hole is used to represent a beehive from which a human figure is removing honey, surrounded by bees. In the Mas d'en Ramón d'en Bessó shelter in Catalonia, a partial representation of a bull seems to emerge from a crack. In other sites the position of the figures in relation to specific features of the rock seems to evoke the surrounding landscape.

From a technical perspective, Levantine rock art is effectively a painted medium, although a few carvings have been found, both complementing painted figures (in particular in Aragon) and used to flesh out an idea or scene, as in the art found at Barranco Hondo (Castellote, Teruel), mentioned above.

The techniques and methods for applying paint seen in Levantine art are much more limited than the wide range found in Palaeolithic art. In Levantine art, the paint is always applied using brushes, sometimes very fine ones, to produce flat outlines, usually monochrome, occasionally with a second colour, and with no internal details (Fig.20) The anatomical details of the figures, and their adornments, are not visible in the silhouettes, with the exception of the bichrome figures in the Civil and Centelles sites in Castellón province, where white details on top of red figures suggest body painting or adornments (Fig.21).

It is not easy to determine the nature of the brushes used, as there are none conserved in the archaeological record. Although some researchers have suggested that the Levantine artists used only feathers, our work with indigenous communities in Australia suggests that the fine lines typical of this art can also be made with brushes made

from animal or human hair or from certain fibrous plants.

The palette of the new artists in the Mediterranean Basin is similar to that of other prehistoric artists, with blacks, reds and sometimes whites obtained from natural materials and transformed into paint using natural binding substances.

The art of documenting art From the rock shelter to the Museum: the collection of the Archaeology Museum of Catalonia

The Archaeology Museum of Catalonia houses a unique collection of original works illustrating some of the early great discoveries of Levantine art.

Prehistorians, artists and illustrators such as Henri Breuil, Josep Colominas, Joan Vila, Josep Tersol, Antoni Bregante and Francisco Benitez Mellado used a wide range of media (pencil sketches and coloured drawings, pen drawings in Indian ink, copies made using tracing paper, realistic reproductions made with gouache, watercolour, silkscreen prints and plaster copies) to immortalise those discoveries, bringing them out of the rock shelters and sharing them with society and with the national and international scientific community.

Photography, a basic documentary tool today, was in its infancy in the early twentieth century and, as such, was treated as a secondary technique. This meant that, over time, documenting the art using reproductions became the main tool for the scientific study of rock art. As the research advanced, new demands emerged. The original reproductions had focused on figures and isolated compositions, but new details, such as the features of the supporting material, were later added, to give a more complete and accurate image of these ancient artworks.

The artistic and technical quality of these pioneering illustrations, created between 1917 and 1965 and now being brought out of the Museum's archives, makes them true works of art in themselves.

Henri Breuil, pioneer scholar of Levantine art

The discovery of the Altamira cave in 1879 and the subsequent international recognition of its authenticity in 1902, after two decades of intense debate, attracted the great prehistorians of the age to the Iberian Peninsula, one of whom was the French priest Henri Breuil (1877-1961). His work had led him to be known in scientific literature as the father of prehistory and one of the senior authorities on rock art. His many

contributions to this field included being one of the pioneers of the study, documentation and discovery of many sites featuring Levantine rock art. Thanks to him, the first rock art findings in the region gained international attention in numerous issues of *l'Anthropologie*, one of the most prestigious journals in the field of European prehistorical research at that time. These include the findings at La Roca dels Moros (Calapatá, Teruel) (1903), La Roca dels Moros (Cogul, Lleida) (1907), the Vieja and Queso caves at Alpera (Albacete) (1910), the Tortosilla rock shelter (Ayora, Valencia) (1911) and Cantos de la Visera (Yecla, Murcia) (1912).

The Archaeology Museum of Catalonia's collection of tracings includes his last drawings and notes on unique sites in Castellón province such as the rock shelters of Cingle de la Mola Remigia (where he managed to reproduce five cavities) and El Racó Molero in Ares del Maestrat. These sites were discovered in 1934. Unfortunately, his work at the Cingle site was interrupted by illness, forcing him to return to Paris. The start of the Spanish Civil War in 1936 meant he was unable to return and his work on this site would remain incomplete.

Some of the illustrations Breuil produced, such as those of the art in the Cingle de la Mola Remigia rock shelters, are today regarded as somewhat subjective, as they are not completely true to the originals. Nevertheless, in the context of the times, they are documents of great historic interest and value (Fig.22).

Discovering lost art

The early photographs and reproductions conserved in the Archaeology Museum of Catalonia, made soon after the first discoveries of Levantine rock art, represent a heritage of extraordinary artistic, historical and cultural value. This value is even greater when some of these documents have become the only permanent record of the existence of figures and images that no longer exist, due to ignorance or vandalism.

This is the case of the photographs and tracings, some of them previously unseen, that meticulously reproduce the paintings found in various sites in Valltorta, in Castellón province. The Museum holds the only conserved photographs and partially unpublished tracings produced by a team from the Institut d'Estudis Catalans immediately after the discovery of the Cova dels Cavalls, the most internationally renowned site in the Mediterranean Basin. This documentation is especially important now because some of the documented figures were removed soon afterwards. These tracings and photographs, together with those published by Obermaier and Werner in 1919, are today the only evidence of the existence of this now

obliterated art. In their publications, Obermaier and Breuil denounced these acts of vandalism, which were particularly grim in the Cova dels Cavalls and Coves de la Saltadora sites.

The documents on the Coves de la Saltadora site which we uncovered in the Museum's archives when researching for this exhibition are even more significant (Fig.23). Details of the site, also discovered in 1917, were only partially published during the twentieth century. Some of the tracings conserved in the Museum, and others produced by researchers such as Obermaier and Werner, or more recently by Ripoll, show images which have been partially damaged or lost altogether since publication. Comparing this earlier documentation with our reviews of shelters VII, VIII and IX, published in 2007, showed that some figures, such as the famous injured archer in shelter VII and others in the same site showing a group of archers hunting wild boar, had been subject to vandalism, resulting in the disappearance of a significant portion of the images. Surprisingly, however, some of these old tracings and photographs, showing the state of conservation of the site just after its discovery, had lain unseen in the Museum's archives. Reviewing these tracings and photographs has allowed us to document the original state of these now damaged images, and also to identify new images, whose existence was previously unknown, such as a small archer located in shelter VII, which had never been referred to in any publication.

A complete understanding of this and other rock art sites, documented a century ago, would not be possible today without access to this historic documentation held in the archives of museums such as the Archaeology Museum of Catalonia.

World Heritage Site

Rock art is one of the most fascinating, and fragile, legacies left to us by our prehistoric ancestors. These ancient artworks are the only images we have today of a long-lost past. Examples of this type of art have now been found on every continent. These sites contain masterpieces created by thousands of generations of artists, who transformed their surroundings into unique art galleries representing their memories, traditions and beliefs.

It is estimated that there are thousands of sites around the world containing rock art, and the discoveries continue today. Only a small number of these, however, have received the highest distinction awarded by UNESCO: listing as a World Heritage Site, in recognition of the universal historical, cultural and artistic value of these singular forms of visual communication.

They include the rock art of the Mediterranean Basin of the Iberian Peninsula, listed on 5 December 1998 in accordance with criterion (iii): “to bear a unique or at least exceptional testimony to a cultural tradition or to a civilization which is living or which has disappeared”.

The rock art of the Mediterranean Basin was declared a World Heritage Site in recognition of the exceptional universal value of this art, as it is the “largest group of rock-art sites anywhere in Europe and provides an exceptional picture of human life in a seminal period of human cultural evolution”. The declaration was based on the geographical uniqueness of the sites, found only in the Mediterranean Basin of the Iberian Peninsula, their documentary value as a unique representation of prehistoric societies, their ecological value due to their location in natural landscapes where there is little human impact, and finally their fragility and vulnerability, in open-air sites exposed to damage from natural and man-made causes.

Of the 758 sites included in the declaration, 59 are located in Catalonia. Nevertheless, there have been new discoveries since the declaration, and there are now around 120 known rock art sites in Catalonia.

Inclusion in the World Heritage list brings with it added responsibilities to ensure the sites are protected. These obligations include identifying these cultural assets and informing the public about them. This responsibility falls on public authorities, but we in society must also play our part. We all have the right to enjoy this heritage, but we also have a duty to help preserve it.

Figure captions

Figure 1. Palaeolithic polychrome figures on the cave ceiling at Altamira, where the artists took advantage of the natural form of the surface to depict animals with a sense of volume (Santillana del Mar) (Source: Museo de Altamira. Foto: Pedro Saura).

Figure 2. Levantine hunting scene at Volta Espessa (site (Vilafranca del Cid, Castelló) (Source: I. Domingo).

Figure 3. Comparison of the first forms of symbolic communication documented for Neanderthals and anatomically modern humans. (Design: M. Carreté).

Figure 4. Recreation of a moment during a hunt using spear throwers captured from an animation of the exhibition: Art Primer. Artistes de la Prehistòria. (Source: J. Orobitg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti).

Figure 5. The distinctive features of some parts of caves allowed artists to create unique small spaces by adding images, as in Camarín de los Ciervos in the Cueva de las Chimineas, at Puente Viesgo, Cantabria. (Source: : SRECD / Miguel A. de Arriba).

Figure 6. Palaeolithic rock art can also be found outdoors, as in the case of Rock 3 at Penascosa, where goats, horses and aurochs are depicted (Foz Côa, Portugal) (Source: Image Pedro Guimarães. Calc Fernando Barbosa/Fundação Côa Parque).

Figure 7. In Palaeolithic cave art there are many figures painted in charcoal, as can be seen in the famous panel depicting horses at Grotte Chauvet in Ardèche, France. (Source: J. Clottes / MC).

Figure 8. The surprising technical variety of Palaeolithic art can be seen in some extraordinary bas relief carvings, like those in the stone shelter at Roc Aux Sorciers (Vienne, France). (Source: N. Aujoulat / CNP / MC).

Figure 9. Left: Female figure at Cussac (Le Buisson-de-Cadouin, France) (N. Aujoulat / CNP / MC). Right: Male figure on Rock 2 at Ribeira de Piscos (Vila Nova de Foz Côa, Portugal) (Source: tracing by F. Barbosa, Fundação Côa Parque).

Figure 10. Vulvas painted at the Tito Bustillo site (Ribadesella, Asturias). (Source: Miguel de Guzman).

Figure 11. One of the jewels of Palaeolithic art in the Mediterranean is this plaque engraved with the representation of a hind, from the Sant Gregori site (Falset, Tarragona). (Source: Reus Museum).

Figure 12. Recreation of a moment during a hunt for deer using spears and spear throwers. (Source: J. Orobítg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti).

Figure 13. Goat hunting scene (Cocó de la Gralla, Mas de Barberans) (Source: Josep Castells. Servei d'Arqueologia i Paleontologia. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

Figure 14. Fragment of a hunting scene in the stone shelters at Serra de la Pietat (Source: Ajuntament d'Ulldecona).

Figure 15. Battle scene at Vall II rock shelter (Capçanes, Tarragona), (Source: Josep Castells. Servei d'Arqueologia i Paleontologia. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

Figure 16. Female figures at Roca dels Moros (Cogul, Lleida). Left: original image. Right: image with Dstretch enhancement (Source: I. Domingo).

Figure 17. Movement of archers typical of the earliest stages of Levantine art (Cocó de la Gralla shelter, Mas de Barberans, Tarragona). (Source: Josep Castells. Servei d'Arqueologia i Paleontologia. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

Figure 18. Very small image of goat hunting, typical of the later stages in Levantine art (Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, Vilafranca, Castelló). Tracings superimposed on photograph to facilitate interpretation. (Source: I. Domingo).

Figure 19. Levantine art can be found in open air rock shelters (Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, Vilafranca, Castellón). (Source: I. Domingo).

Figure 20. In Levantine art images in a single colour predominate, drawn in solid infill with details only visible on the outline. Deer at the Tortosilla site (Ayora, València). (Source: I. Domingo).

Figure 21. In recent years bicoloured figures have been documented at the Valltorta-Gasulla site in València province. Female figure at the Centelles rock shelter (Albocàsser, Castelló) with decorative white spots. (Source: I. Domingo).

Figure 22. Water colour retouched in pencil showing one of the scenes in rock shelter IV at Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestrat, Castelló), by Henri Breuil. The scene includes the figure of a climber going up what appears to be a rope or a ladder (1935). (Source: Arxiu MAC-Barcelona, Fons Art Rupestre)

Figure 23. Unpublished figures, now lost, from rock shelter VII at Les Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castellón) (Water colour, Joan Vila [Joan d'Ivori]) 1917. (Source: Arxiu MAC-Barcelona, Fons Art Rupestre)

The Origins of Art

João Zilhão^{1,2,3}

1. Seminari d'Estudis i Recerques Prehistòriques (SGR2017-00011), Departament de Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona;

2. UNIARQ (Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa);

3. Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA);

1. What is art?

What does 'art' mean? According to Google's dictionary, art is "the expression or application of human creative skill and imagination, typically in a visual form such as painting or sculpture, producing works to be appreciated primarily for their beauty or emotional power."

Under this definition, art is a very recent phenomenon in human history, arguably something that has developed over the last couple centuries, if that. Prior to the 19th century, nobody produced visual works for the primary purpose of arousing the aesthetic instincts of the viewers. Rather, the influence that art enjoyed over those exposed to it was used to improve the efficiency or the power of the message that a given painting or sculpture was intended to convey in the first place. For instance, the Romanesque frescoes that we nowadays admire in museum settings were primarily designed to teach scripture to illiterate medieval audiences. And the exquisitely painted or sculpted portraits, landscapes and scenes of daily life exhibited in private European homes of the 16th and 17th centuries were intended to bespeak of the owners' power, social standing and welfare as much as, if not more than, their artistic taste or aesthetic sensibility.

Throughout most of human history, beautiful art works that encapsulate exceptional talent and/or vast amounts of labour were designed, implicitly or explicitly, to convey ideas, not simply to arouse the parts of our brains that are pleased by the skilful combination of colours, shapes and volumes. Primarily, what we today call the visual arts have been a means to encode,

store and transmit information—more elaborate and aesthetically pleasing, certainly, than a road sign that tells you which direction to take, or a brass plate that tells you about the name of a commercial establishment or the ownership of a house or property. But, in essence, they are much the same thing: graphical cues that make it possible for humans to communicate beyond the immediate inter-individual contact allowed by spoken language.

As with writing, art thus presupposes language. And, as much as reading a written message requires knowledge of the language and writing system used to produce it, understanding the information contained in a work of art requires knowledge of the code used to store that information. When you enter a church and look at a painting displaying the image of a human baby surrounded by an equid and a bovid you might know what story that image evokes because you have been told or have read about it. And when you do not know, the answer is readily available: you can ask those who do know, and they will tell you. But suppose you are a little green person from Mars who has just arrived on planet Earth and can neither understand nor read the languages of earthlings: What chances would you have of finding out what the story was all about? None, of course.

When faced with prehistoric art, the archaeologist is much like the little green person from Mars looking at a Christian depiction. But with one advantage: we at least know that the artist was a human being with whom we share our biology, psychology and cognition. Thus, we can use clues taken from the universal concepts of human behaviour to at least infer meaning, even if only in a highly abstract manner. For instance, we know from ethnographic enquiry that, among certain Australian aborigines, hand stencils and hand prints are about remembrance, the same as putting your name on a wall or advertising to others that "I have been here." We cannot infer from these examples that this was the meaning of hand stencils all the time and everywhere. We can, however, legitimately suggest that the practice of making them was intent on conveying some kind of information about the place where the hand sign was left and/or the person to whom the hand belonged.

The time-depth and the wide geographic and cross-cultural distribution of hand stencils, from Palaeolithic to present and from Tasmania to Patagonia, further tells us that the information being conveyed was socially important, not a one-off accident or the consequence of leisurely, playful behaviour. Even though we may no longer be able to find what the exact meaning was in each and every case, we can at least be certain that hand stencils are works of art in the same sense that representations of the birth of Christ are—graphics and imagery that encode information and whose meaning once was transparent to those in the know. A good analogy could be that of a prehistoric archaeologist faced with an inscribed stela associated with

the skeletal remains of a person. Even if the inscription cannot be read because the language, or the writing system, is unknown, it is possible to infer from context that one is dealing with a text about the individual. The inscribed stela communicates to others “(s)he [name] is buried here.” Likewise, the hand stencil minimally tells participants in the relevant communication system that “I [name] have been here.”

2. Art and the evolution of humans

A result of this understanding of art is that it can be taken as a proxy for the possession of language and the existence of socially recognized individual identities. With regards to cognition and behaviour, art works therefore tell us that their authors were no different from present-day humans. It is therefore unsurprising that archaeologists have used the production of art as the gold standard against which to assess the key evolutionary question of when humans became, well, human. To put it another way, we know that the roots of human evolution lie in a chimpanzee-like ancestor that Darwinian natural selection transformed into the hairless, bipedal, large-brained and talkative ape we are today, but at which point along the million-years-long trajectory did our ancestors become like us in terms of behaviour, cognition and language? Did it happen alongside the development of the human physical form? Or did body and mind develop along separate, albeit interdependent, evolutionary paths and, therefore, language and modern cognition emerged well before, or perhaps only much after our skeletons, our faces and our dentitions acquired their current, modern form?

For much of the last quarter of a century the prevailing view among human evolution experts has been that language, behavioural and cognitive modernity followed seamlessly from anatomical modernity. As the latter appeared in Africa significantly earlier than in Eurasia, scientific opinion leaned towards the theory that living humans descended from a small group of Africans among which rapid change ultimately taking place at the genetic level would have produced a speciation event—the birth of *Homo sapiens*. Elsewhere, the coeval, anatomically archaic humans (i.e. cranially robust, with protruding faces and thick brow ridges, and heavier, more powerfully built post-cranial skeletons) would also have been cognitively less evolved, probably devoid of language, which explained why they were outcompeted and driven to extinction when, eventually, the new, more evolved species began to spread beyond Africa. In the framework of this model, the archaeology of Eurasian Neandertals played the role of a litmus test. If the model was correct, Neanderthals would have been a different species, and one among which no art ought to be found—if they did not have language

they would not have needed, nor even have been able to transmit, the kinds of graphically encoded information that hand stencils, inscribed stelae or birth-of-Christ imagery stand for.

3. Art and the Neanderthals

Over the last decade, human palaeontology and genetics have been able to demonstrate that anatomically modern humans and Neanderthals interbred at the time of contact in Eurasia, and that they did so extensively and as a rule. As a result, 40,000 years later, up to 4% of the genome of existing Eurasians is of Neanderthal origin. Because this Neanderthal component differs from one individual to another, it has been calculated that some 50% of the population-specific parts of the Neanderthals' genome can still be found among living humans. By any biological meaningful definition of species, the implication of these findings is that Neanderthals belong in our ancestry and were not distinct from their African contemporaries at species level; in other words, Neanderthals were *Homo sapiens* too.

It is true that, today, the complete package of characteristic Neanderthal traits can be found no more and so, in that sense, they fall outside the range of variation of humans as we know them in the present. Therein lay the rationale used by many to consider them as not ‘us’ but ‘other.’ It is now clear, however, that this rationale represents a backwards view of the evidence; it is not that Neanderthals were too different from us, it is that living humans are too much like each other. Indeed, if Palaeolithic humankind was morphologically and genetically more heterogeneous than we are today, it nonetheless remains that it was much less so than existing great apes, namely chimpanzees. Among the latter, more variation can be found between any two individuals of the same group than between any two individuals of the genus *Homo*, fossil forms (e.g. the Neanderthals) included.

In this context, one would expect Neanderthal groups in a stage of technological development and social organisation akin to that seen among coeval Africans to have produced material evidence of the possession of language. In the archaeologists' jargon, to have produced symbolic material culture, i.e. to have made objects and indulged in behaviours that encapsulated encoded information transmitted not just for immediate but also for deferred consumption (i.e. consumption by an interlocutor located at a distance in space or time). Those aspects of material culture that are preserved in the archaeological record and that could have played such a role include images and graphics painted or

engraved on the walls of a cave or rock shelter, beads and other objects of personal ornamentation, and colorants used for body painting. In the African records, such evidence has been known to go back to about 100,000 years ago. Examples are the perforated and ochred shells of the small marine mollusc *Nassarius* retrieved in archaeological contexts of South Africa (at Blombos cave) and the Maghreb (at Grotte des Pigeons, Taforalt), or the perforated and ochred *Glycymeris* valves from the cave of Qafzeh (Israel), the latter in unambiguous association with the burials of anatomically modern humans.

Until ten years ago, the comparable examples found in association with the Neanderthals were surrounded by controversy; a school of thought insistently argued that this association was spurious. For instance, it was argued that, in such stratified sites as the Grotte du Renne, in France, the personal ornaments found in the levels containing diagnostic stone tools of the 45,000-year-old, Neanderthal-associated Châtelperronian culture were intrusive, i.e. post-depositionally displaced from the overlying 40,000-year-old Aurignacian, a culture of the initial Upper Palaeolithic of Europe unambiguously associated with anatomically modern humans. Alternatively, it was also argued that the material might well be in situ, but that no proof existed that Neanderthals truly had been the creators of the Châtelperronian; quite to the contrary, the very presence of personal ornaments in those levels ought to imply that the Châtelperronian had been made by modern humans.

Serendipitously, these objections have since been overridden by a string of discoveries made at about the same time as human palaeontology and genetics were showing that Neanderthals were *Homo sapiens* too. The cave sites of Aviones (Cartagena) and Antón (Murcia), in Spain, have yielded perforated and ochred shells of the taxa *Pecten* (the pilgrim's shell), *Glycymeris* (like those from Qafzeh), *Acanthocardia* and *Spondylus* (the spiny oyster), and at several sites in Europe (Gibraltar, France, Italy, Croatia) it was shown that Neanderthals had used jewellery made of eagle talons and raptor feathers. More to the point, it was shown that this evidence was as early as, and in some instances even earlier than, in the African sites, and predated by more than 60,000 years any evidence for the presence of anatomically modern humans in Europe—which effectively eliminated the possibility that such objects were of the latter's making and had made their way into Neanderthal contexts by accident only (whether by entirely natural, geological processes or through Neanderthals acquiring them as curiosities scavenged from or traded with anatomically modern contemporaries, as proposed by some).

For the sceptics, however, these findings were not enough because none of it would qualify as art, even in the broader sense of information-

encoding graphics. Indeed, until recently, the earliest such manifestations were found in the Aurignacian of Europe. Based on this observation, some were led to cling to the capability for artistic creation as the test of behavioural and cognitive modernity that Neanderthals failed to pass. A science journalist writing in *Nature* not that long ago, in 2013, put it like this: "Ask Dibble, Hublin and other sceptics what would persuade them that Neanderthals had minds like ours, and their answer is simple: a pattern of art or other sophisticated symbolic expression from a time when no modern humans could possibly have been around. 'But I don't think it exists,' says Hublin."

We now know it does exist. This is thanks to the development and successful application of an innovative approach to the dating of cave paintings—to obtain minimum ages from the time of formation, measured through the U-Th (Uranium-Thorium) dating method, of calcite accretions precipitated atop the pigment (Fig. 1). In 2018, the international team of researchers that pioneered the approach showed that three sites in Spain contained rock art that was more than 65,000 years old (Fig. 2). At La Pasiega (Santander) and Maltravieso (Cáceres), such was the case with a geometric, scalariform sign and a hand stencil, respectively. At Ardales (Málaga), the oldest dates concerned calcite overlying patches of red pigment applied to the folds of a massive stalagmitic dome; other painted speleothems from this site showed that we are dealing with at least two, probably more episodes of such Neanderthal activity stretching over a period of at least 25,000 years, which is suggestive of a long-standing tradition, not a short-lived, one-off incident. These results corroborated those for El Castillo (Santander) that the same team published in 2012, which indicated an age of more than 37,300 years for a hand stencil and of at least 40,800 years for a red disk (Fig. 3). Given how close the dated calcite was to the time of the region's last Neanderthals and considering that a significant amount of time was likely to separate the execution of the painting from the precipitation of the overlying calcite, it was concluded that there was a strong chance that these motifs had been painted by Neanderthals. The new results provided definitive corroboration that Neanderthals had indeed been cave painters.

The fact that people have been going deep into caves to perform activities that can only be considered of a ritual nature since very long ago is otherwise demonstrated by the 176,500-year-old annular constructions from the cave of Bruniquel, in France. These features are found more than 300 m from the entrance and the speleothems used to build them amount to more than 2 tonnes of stone that were extracted and transported to the building site from different parts of the cave. In an Upper Palaeolithic or ethnographic context, there would be no question that this activity ought to be considered of a ritual nature. The logistics involved and the level of

cognitive skills and social organisation reveal by these constructions—knowledge of the underground world, advanced planning, division of tasks, provision of lighting, etc.—are on par, in terms of complexity, with the level one infers from comparable Upper Palaeolithic, modern human-associated incursions into the deep karst.

The discovery that Neanderthals were the first cave artists has profound implications. It radically changes our understanding of human evolution, of modern human emergence, and of the origins of language and symbolic material culture, including visual communication via imagery, be it abstract or naturalistic, two- or three-dimensional—i.e. of the origins of art. It is therefore entirely to be expected that the evidence would not go unchallenged, and criticisms have indeed been directed against the dating results for La Pasiega, Maltravieso and Ardales. The arguments used are wrong, both empirically and theoretically; nonetheless, it is important to briefly review their points and why they cannot be supported.

4. Criticism and response

The first line of criticism concerns the dating method itself. To use U-Th as a clock one assumes that the dated calcite is a closed system, i.e. that the following conditions must be met: the amount of the ^{234}U isotope of uranium found in the calcite derives from the dripping water that precipitated to form the crystals; none of that uranium was leached out of or entered the crystals after they formed; likewise, the ^{230}Th isotope of thorium found at the time of measurement results entirely from the radioactive decay of ^{234}U atoms trapped in the crystalline lattice of the calcite. These conditions are important because the leaching of ^{234}U or the presence of ^{230}Th derived from other sources would lead to erroneously old ages. So, it was proposed that radiocarbon dating should be used as an independent control; only if U-Th and radiocarbon returned the same age could one be certain that is how old the calcite indeed was.

Quaternary scientists have been dating calcite by U-Th for more than 60 years. The experience accumulated has shown that calcite is a closed system. As always, exceptions have been met with, but they are entirely exceptional. More to the point, the approach used in the cave art dating project controlled for open-system anomalies using stratigraphic logic. The calcite atop the pigment was sub-sampled along the growth axis, and the dating showed that the results followed the expected order, becoming older as one moved from the outer, more recent layers to those closer to the surface of the pigment and therefore older. Such agreement between age and depth would be impossible if the sampled calcite did not form a closed system. In addition, the notion that radiocarbon can be used for

the purpose is at odds with the well-known fact that, where it comes to speleothems, the method is not fit for this purpose. This is because the carbon contained in the calcium carbonate precipitates does not come directly and entirely from the atmosphere; it also includes ‘radiocarbon-dead’ or older carbon contained in the soils and rocks that water goes through prior to precipitating on the walls of a cave. Therefore, the ratio between the stable isotope, ^{12}C , and the radioactive isotope, ^{14}C , that, in normal applications, provides a measurement of time elapsed, is, in these circumstances, devoid of chronological significance. In addition, radiocarbon cannot be used to date materials around more than 45,000 years-old—that is its limit of applicability. Thus, even if the method worked for speleothems, it would be of no use as an independent control of U-Th ages older than that limit, as are those obtained at Ardales, Maltravieso and La Pasiega.

Another objection has been that different, sometimes quite different, ages were obtained for calcite sampled at different points of the same painted wall, even different points of the same painted motif. From this observation some have concluded that U-Th had failed. For whatever reason, the method had to be unreliable; otherwise, the result obtained for the age of the calcite sampled at a given sampling point would have been replicated at the other points. This objection reveals a profound misunderstanding of how and why speleothems grow. Here, the problem resides in the age of small, cauliflower-type formations, which the objections assume must be of one and the same age across a given surface or painted panel. Nothing could be further from the truth. Each individual cauliflower is an independent precipitation system whose formation at a given point is determined by the chronologically random occurrence of the appropriate conditions: patterns of microcirculation of water along the cracks and porosities of the cave wall, air currents, etc. There is no reason whatsoever to think that two cauliflowers found atop the same painting formed at the same time, and dating one to, say, 4,000 years ago does not contradict a result for the other of 50,000 years. Both are minimum ages and it should go without saying that, if something is more than 50,000 years old then it is also more than 4000 years old.

Some researchers have accepted that the method worked and that the dates were reliable but questioned the stratigraphic relationship between the calcite and the art it was supposed to date. In short, they did not believe that the dated calcite precipitated after the painting had been made. The scenario envisaged by those researchers is that the dated cauliflowers were already there when the art was made, but run-off along the cave wall subsequently washed away the pigment that once covered them; observing that a clean cauliflower is surrounded by pigment would therefore be insufficient in establishing its true stratigraphic relationship

with that pigment. In light of the detailed photographic documentation provided by the cave art dating project, this objection is difficult to understand: as it is readily apparent from even casual inspection of the imagery, pigment was observed directly under the sampled calcite as sub-sampling proceeded from the formation's external skin to its base, eventually leaving a layer thin enough for the underlying pigment to be seen through. Figure 4 illustrates this for the case of the La Pasiega scalariform sign dated to more than 65,000 years ago.

Conceivably, the objections above might be relevant for the cauliflowers dated at La Pasiega and Maltravieso but, at Ardales, the dating concerned pigment lenses sandwiched between layers of pure calcite within stalactites and draperies. In this case, the notion that stratigraphic order is an open issue would be simply absurd, and so the objection is that the pigment might be natural or, if anthropogenic, the result of unintended action (e.g. of accidentally rubbing painted clothing, or painted human skin against the cave wall). Could the several generations of rock art researchers that have examined, described and reproduced those paintings have been that wrong? Or is it that the objection bespeaks of an a priori resistance to Neanderthal authorship? One must wonder, as no one ever raised the issue when these and the many other examples of stalactite and drapery painting known in the caves of France and Iberia were thought to be of anatomically modern human creation... Regardless of where exactly the objection springs from, the facts of the matter at Ardales are that (Fig.5, B) the red pigment cannot be the result of natural processes (e.g. the presence of iron minerals in the fabric of the speleothem) because it appears not as diffuse staining of the calcite itself but rather as a layer of defined thickness separated from the underlying calcite by a discrete and distinct boundary, and (Fig.5, C) the best-preserved patches display a splatter pattern that is fully consistent with mouth- or airbrush-blowing as experimentally replicated and are in some cases located deep inside the speleothems' folds, beyond arm's length (which suffices to exclude accidental rubbing as an explanation for their origin) (Fig. 5).

5. Art, science and ideology

The origins of Palaeoanthropology lie in Western European societies of the 19th century. Inevitably, therefore, the discipline was born laden with cultural, social and philosophical preconceptions of what being human was like. Among these, the following help explain why Neanderthals became the epitome of otherness: the notion that evolution equates with progress, i.e. that 'fossil' necessarily implies 'less evolved' or 'primitive'; the teleological notion that the Victorian gentleman was an Aristotelian

final cause, the finest example of humanity sitting at the top of the evolutionary ladder; the notion that the shape of a brain case can be interpreted in terms of the psychological attributes and intelligence of the individual it belonged to, which gave rise to the soon-to-be-discredited discipline of phrenology; and the racist notion that a correlation exists between the morphology of the face and other physical features of a human being as well as its capability to master advanced knowledge and be a civilised person.

Thus, one can understand that William King's 1864 christening of Neanderthals as a separate species included the following key statement: "Psychical endowments of a lower grade than those characterising the Andamaner cannot be conceived to exist: they stand next to brute benightedness. (...) Applying the above argument to the Neanderthal skull, and considering ... that it more closely conforms to the brain-case of the Chimpanzee, ... there seems no reason to believe otherwise than that similar darkness characterised the being to which the fossil belonged." One can also understand that such views lasted for as long as enough evidence to the contrary remained lacking. But the advantage that science has over other knowledge systems is that its statements can be tested and, if the case may be, falsified by practice. Facts are stubborn. And so that is why the falsified notion that Neanderthals were cognitively inferior and fundamentally separate, which once could be understood and taken as reasonable, must now be considered an ideological belief and no longer admissible as a legitimate scientific hypothesis.

In fact, we now know of clues to a pre-art stage of graphically encoded transmission of information that predate the time of the Neanderthals. For instance, there are rare but significant examples of rhythmically marked bones and even of zigzag inscriptions on shells that stretch back 400,000 years. And we know that a metabolically expensive, much-enlarged brain is a characteristic of the human lineage at least since *Homo erectus* times, 1.5 million years ago. From a Darwinian perspective, such brains make little sense if not in the context of being used to do what the average great ape cannot do: abstract thinking, language, and communication with symbols. Thus, the fundamental consequence of Neanderthal art probably resides in awakening us to the fact that being human is something that goes back to a time well before our bodies and our faces acquired their modern shapes. It took some time before material expressions appeared and became sufficiently widespread that a chance existed for the archaeological record to preserve them, and for archaeologists to find them (or to find ways of properly dating them). Those early markings, and then the hand stencils, geometric signs and painted speleothems that we recognise as art, form the basis where subsequent wonders—the Altamira ceiling, the Göbekli Tepe stelae, the

Maya hieroglyphs, or the paintings by Bosch, Bruegel and Modigliani—sprang from. Neandertals are not only biological ancestors, they are artistic ancestors too.

Figure captions

Figure 1. The dating of a red horse from La Pasiega illustrates how U-Th can be used to provide minimum ages for cave paintings. **A.** Position of the cauliflower that provided the minimum ages (sample PAS30). **B.** Zoom-in on the sampled area before surface cleaning. **C.** The sampled area after the last sub-sample (PAS30g) had been removed. The dating of this sub-sample to 11,740±80 years ago (95.4% probability interval) provides a minimum age for the horse.

Figure 2. The Iberian cave paintings for which U-series dating of overlying calcite established a minimum age of 65,000 years. **A.** La Pasiega. Scalariform motif in panel 78 of Hall XI (overview and zoom-in on the dated cauliflower, sample PAS34, after sampling). **B,C.** Maltravieso. Hand stencil GS3b (original photo and D-stretch enhancement; the inset shows the dated cauliflower, sample MAL13, after sampling). **D,E.** Ardales. Painted draperies in area II-A-3 and detail of fold 8; the position of sample ARD13 is indicated by the rectangles.

Figure 3. The Panel of Hands at El Castillo. **A.** Partial overview. **B.** Hand stencil superimposed by an orange bison and position (white circle) of the calcite accretion that provided the minimum age of 37,300 years for the stencil (sample CAST6). **C.** The red disk dated to at least 40,800 years ago by the overlying calcite accretion (sample CAST7, white circle).

Figure 4. The dating of La Pasiega's scalariform sign. **A.** Position of the cauliflower that provided the minimum ages (sample PAS34). **B.** The cauliflower prior to sampling. **C.** Zoom-in on the sampled area after the last sub-sample—PAS34c, 79,660 ± 14,900 years old, 95.4% probability interval—had been removed (original photo and D-stretch enhancement).

Figure 5. The massive stalagmitic dome of Ardales with red-painted draperies **A.** Overview; note the archaeological trench in the foreground, which yielded independent evidence of Neandertal (dated charcoal, stone tools) in this part of the cave. **B.** Close-up view; the rectangle indicates the approximate boundaries of the area illustrated in Figure 2. **C.** Detailed view of a pigment patch showing its detrital, sedimentary accretion nature and characteristic splatter pattern.

La Cova del Parpalló and its contribution to the ordering of Palaeolithic art

Valentín Villaverde
Universitat de València

The Parpalló Cave (Cova del Parpalló) is located in the region of Safor, a short distance from Mondúver mountain, a geographical point that is easy to spot in the region due to its height (841 m). The site was excavated between 1929 and 1931 under the direction of L. Pericot. The Cova del Parpalló portable art collection consists of more than 5,000 engraved and/or painted plaquettes, as well as a few hundred antler and bone pieces with figurative or geometric decorations. Plaquettes have been discovered for the site's entire Palaeolithic sequence, from the Gravettian (c. 32,000 BP) to the Upper or Late Magdalenian (c. 14,000 BP), while bone and antler pieces correspond mainly to the Magdalenian levels. Few sites with portable art have provided collections with such a large number of pieces and most are limited to later periods, from the Middle and Late Magdalenian.

For this reason, it goes without saying that Parpalló's most outstanding aspect is precisely its large number of items corresponding to the Solutrean, a stage in which portable art is particularly scarce in south-western Europe. This explains why the Solutrean art of Parpalló is of particular importance in establishing the characteristics of this period's art in stylistic, technical and thematic terms. This is supported by a review of the number of pieces corresponding to the two major phases in which western European Palaeolithic art (Pre-Magdalenian and Magdalenian) now tends to be divided: in the Gravettian and Solutrean levels of Parpalló, a total of 2,488 plaquettes have been found, with 3,037 decorated surfaces; in the Magdalenian levels, 1,434 plaquettes with 1,856 decorated surfaces. These figures do not include the numbers of pieces found in the excavation of the Galleries, a sector that has provided mainly Magdalenian archaeological materials but unfortunately mixed up, so their chronology is imprecise. In order to get an idea of the number of pieces that could have been classified as Magdalenian art, we merely need to mention the 522 plaquettes with 643 decorated faces found in the Galleries, in addition to the pieces already mentioned.

Although the numbers given are significant for the importance of the collection, we must point out that the revision work carried out in recent years allows a distinction to be made between the number of pieces inventoried and the number of pieces that can be considered art. This is due to the fact that many of Parpalló's items show traces of pigment which do not make up a defined theme and have been associated with traces left by processing pigments on their surface. The pigments obtained may have been used for figurative or geometric painting, for body painting or other non-artistic activities. As this study is ongoing and it's not possible to provide definitive quantities for each of these possibilities, it seems appropriate to limit our comments to items with figurative and non-figurative themes or defined geometric signs (in the usual terminology for Palaeolithic art), whether painted or engraved. As a result, the number of animals represented in the pre-Magdalenian levels is 393, of which 64 are painted, and the number of signs is 1,242, of which 162 are painted; while in the Magdalenian levels the number of animals is 202, of which 3 are painted, and the number of signs is 1,012, of which 22 are painted. For information purposes, we will add that the animal representations in the Galleries total 114, of which 2 are painted, with 230 signs, of which 2 are painted.

In global terms, we can therefore state that pre-Magdalenian art is somewhat more abundant than Magdalenian art, even when we include the Gallery items with the latter, and this situation is repeated regarding the number of animals and defined signs of each of these two phases. However, as far as the number of painted elements is concerned, the difference between the two phases is no longer small as the number of these decreases considerably in the Magdalenian.

In fact, most of Parpalló's pre-Magdalenian phase coincides with the Solutrean, as there are few plaquettes with figurative elements or definite signs from the Gravettian and their stylistic features do not differ significantly from the proto-Solutrean items. This continuity of art in two cultural phases is particularly relevant, something which has also been observed in the Cosquer Cave (Marseille), explaining the difficulty of establishing a stylistic chronology of parietal art in the absence of direct dating. A similar situation occurs with the Aurignacian and Gravettian and that's why specialists currently prefer to avoid very detailed ordering proposals in chronological terms.

As we have already mentioned, the exceptional importance of Parpalló's Solutrean art (from 25,000 to 20,000 years ago) is due to the fact that there is very little rock art dated from this period in the Iberian Peninsula and France, and very few pieces of figurative portable art. In summarising the fundamental features of Parpalló's Solutrean art, the first thing that

should be stressed is the importance of painting, used to create both animal figures and signs. It is a very particular feature of this site, as there are very few collections of portable art in which painting is present. In our case, there is a predominance of red paint (Fig. 1.A), with several technical variants: limited to the outline, to parts of the animal represented or applied to its entire body; although black, yellow and orange paint are also present. There are few cases of two colours and, in most animals, engraving complements the painting. The engraving techniques are diverse and include, in addition to the single stroke, double stroke, multiple stroke and repeated stroke (Fig. 2.B). Secondly, it is easy to note the existence of different ways of creating 3D, with a tendency to shift from a certain preference for synthesising two points of view at a 90-degree angle (straight biangular perspective) to others in which this difference is reduced to about 45 degrees (oblique biangular) (Fig. 2.A) when depicting legs, ears and antlers.

As for how the animals are represented, in the oldest levels the figures often have exaggeratedly large bodies, very big bellies and small limbs and heads, with little attention paid to internal details in terms of skin colouring and how the eyes, mouth and nostrils are represented. The hoofs are not usually depicted either, decontextualising the animals from their environment. In the more advanced phases of Solutrean, these characteristics give way to more proportionate animals with more detailed, naturalistic contours, sometimes with the inside filled in using grooved engraving or scraping, representing a step towards achieving the realistic naturalism that will be characteristic of the next phase. However, although this tendency to change is observed throughout the Solutrean, the truth is that some representations have been found that continue to use less proportionate and outlined forms, indicating the difficulty of specifying chronology based on style.

Parpalló's Solutrean art provides examples of animation and scenes from these early dates. They are not many in number but do indicate an intention to capture ethological behaviour in a graphic context dominated by the execution of animals that are mixed up or superimposed without the slightest attention to accounting for their behaviour in the natural environment. I will mention merely the existence of several figures that attempt to express movement through the curvature of one of the legs, or by depicting the animals with the tail raised, indicating that they are on the alert, and some particularly important scenes such as the representation of a deer suckling its fawn (Fig. 1.B) and that of a lynx jumping towards a goat's neck (figure 1.B) and a deer with two fawns. Moreover, it is important to note that a group perspective is also achieved in the advanced phases of this period, with a clear example of partial covering; i.e. respecting the view planes of the bodies of two animals drawn while running.

In relation to signs, the predominance of rectangles (Fig. 2.B) and the importance of dots (Fig. 2.C) and cross-hatching should be noted.

In the next phase, that corresponding to Magdalenian art, Parpalló's art approaches a pattern of realistic depiction with more proportionate animals, the disappearance of straight biangular perspectives, attention paid to the detailed drawing of anatomical features and, in some cases, to details of eyes, ears, mouths and antlers, as well as the angle of the knee or elbow and details of the hooves. It is significant that, in many cases, the legs are depicted in absolute profile and in very few cases from a uni-angular or correct perspective. In most cases the exaggeration has shifted to the head, which attract more attention than other parts of the body, probably because this allows the species to be quickly identified. The degree of realism achieved even allows the identification of young animals, although in most cases attention is not paid to movement.

The marked decline in painting and mastery of single and compound stroke representations (Fig. 2.A) constitute the essential technical features of Parpalló's Magdalenian art, together with a veritable explosion in the number, variety and complexity of the signs, providing a first class geometric and abstract component.

The Iberian Mediterranean region in general and Parpalló in particular provide regionalised stylistic features compared with the Cantabrian area and the south of France. In this context, Parpalló's art provides first-rate information to characterise the Magdalenian art of the south and centre of the Peninsula. On the other hand, Parpalló's upper levels provide evidence of transformations that characterise the end of the Palaeolithic artistic cycle during the transition to the Holocene. There are evident similarities between some representations and those of ensembles such as El Molí del Salt (Vimbodí) and Sant Gregori (Falset), both in the stylisation and projection of the necks, as well as in the small heads tending towards the triangular and a certain tendency to geometrize and simplify the figures. This allows us to suggest the parietal art of the Castellón area dates from the Late Palaeolithic, where the set of engraved figures from Abric d'En Melià (Serra d'en Galceran) stands out in particular.

Parpalló's long artistic sequence can only be understood within a cultural tradition sustained by extended social networks that prevented it from disappearing. The strategic value of this location within the group territory structure must have played a fundamental role in the artistic process continuing for some 15,000 years, the equivalent of around 600 generations.

Figure Captions

Figure 1. **A.** Parpalló, horse painted in red, Early Solutrean (plaquette 16121); **B.** Parpalló, association of lynx and goat, Middle Solutrean (plaquette 16341); **C.** Parpalló, scene of a deer suckling its fawn, Middle Solutrean (plaquette 16182).

Figure 2. **A.** Parpalló, auroch using compound stroke technique associated with broken bands, Badegoulien B (plaquette 19635B); **B.** Parpalló, goat using repeated strokes, filled via parallel lines, associated with rectangle, Evolved Solutrean (plaquette 17110); **C.** Parpalló, horse painted in red and punctuations, Evolved Solutrean (plaquette 18705).

The Engravings of Hort de La Boquera and the Seed of Narrative Art

Pilar García-Argüelles¹

Jordi Nadal¹

Inés Domingo^{1,2}

Josep Maria Fullola¹

1. Secció de Prehistòria i Arqueologia. Departament d'Història i Arqueologia, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona.

2. Exhibition Commissioner / ICREA / Universitat de Barcelona

The Catalan site of Hort de la Boquera, located in the municipality of Margalef del Montsant (Priorat, Tarragona), has recently entered the annals of prehistoric art research thanks to the discovery of an exceptional piece of portable art around 14,000 years old, almost unique in the repertoire of European Palaeolithic art. This piece adds important information to what we had known about such art. Its originality lies in the type of figures represented: humans and birds, which are rare in the imaginary of the Palaeolithic world. But even more remarkable within this world is the way in which these figures have been arranged spatially, organised in a linear composition that evokes a kind of visual narrative which is quite rare in this period with a predominance of groupings of figures unrelated to their setting. This particular feature suggests the beginnings of narrative art. In this narrative, two birds (mother and chick) are being observed, chased or imitated by two human figures. And although we can't be sure of the action represented or its meaning for the people who lived at this site, this discovery reminds us that birds also played a symbolic (and not only economic) role for the inhabitants of these lands.

The site

Hort de la Boquera site is one of the many prehistoric settlements around the river Montsant that make this valley a privileged place for the humans living in during Upper Palaeolithic and Epipalaeolithic periods in Catalonia (Fig.1).

The site was discovered in 1979 during archaeological surveys and work began in 1998, thanks to excavation projects financed by the Catalan government, which are still ongoing today. The part of the excavation we're interested in is dated between 13,000 and 14,000 before present and corresponds to the time of the last Palaeolithic hunter-gatherers.

Based on the data we've obtained from our excavation work, we know that these communities made their tools at the site itself, as we've found a large number of napping areas with their own remains after working on flint to make tools for hunting and carrying out other tasks (skinning and cutting up animals, cleaning hides, working wood, etc.). We have also found evidence of what would have been fireplaces used to cook food and for heating, as well as specialised sectors to work hides, for example. These groups survived by hunting wild goats, a very common species in mountainous areas such as Hort de la Boquera. In addition to goats, the inhabitants of this site also ate rabbit, snails and, very probably, wild plants and fruits. As these groups were more than likely nomadic, it is very possible that they only inhabited the site during certain times of the year which might correspond, according to our research, to the end of the spring and summer, judging from the wear and the change in teeth of the animals hunted.

The piece

The piece of portable art in question appeared during the 2011 excavation work, in the northwest sector of the shelter and at the bottom, in the area where the sediment meets the start of the wall that rises up to form this geological structure (Fig.2).

A few years later, in 2013, right next to this, a structure emerged made up of similar blocks but without any kind of engravings. The same area also contained quite a few fragments of red pigment and some stones with traces of this type of pigment. However, we don't know if these materials were linked to artistic activities or if they had another purpose, since pigments were also used in prehistory for their abrasive properties (to help polishing), mixed with resins to make it easier to handle stone implements (such as arrowheads) and to tan animal skins thanks to their antiseptic properties.

Looking at this piece of portable art, we can see it's a block of irregular dimensions with its sides smoothed by the action of the river. The block is covered with engravings on one of its faces. Although we have called this portable art, the piece's largest measurements are 30.9 cm long, 20.7 cm wide and 17 cm thick and it weighs about 5 kg. With such characteristics, we could say that this piece is not particularly portable (Fig.3).

The engraved face contains five figures reproduced in very fine grooves and, unlike other pieces from the same period, there are no superimpositions that complicate our view of the figures or suggest the piece had been reused over time, as can be seen with other Palaeolithic pieces. The central figure, very naturalistic, represents a bird with a long neck that ends with a highly defined head (Fig.4). The body, well rounded, has details of the tail feathers and shallow lines are used to suggest the plumage on the right side, as the animal is represented in profile. The figure is complete, with long legs that end in a sketch of the toes. To the left of this engraving are two more figures, although they are not as realistic as the central motif but rather the outline of two highly simplified anthropomorphs, a description that fits well with the way humans are represented in Palaeolithic art. This deliberate simplification contrasts with the naturalism of the animal figures from this period. The first motif is a bipedal figure, in right profile. The engraving reproduces the oval head and the silhouette of the body with a minimal suggestion of the arms, which are triangular in shape. The upper legs also appear.

The second figure also corresponds to an anthropomorphic right profile in which we can recognise the head, more rounded, part of an arm, a slight indication of the buttocks and upper legs, which are in an open stance. Next to this appears an oval-shaped motif (similar to that of the first human), crossed by two lines. We haven't been able to interpret this but it could be an initial sketch for an unfinished figure, a sign (quite common in Palaeolithic art) or even a tool.

To the right of the block we find the third representation, another non-naturalistic figures. An oval shape could correspond to the head and, at the bottom, there may be the beginning of legs. Although this is reminiscent of the other two anthropomorphs, on this occasion the artist from Hort de la Boquera site did not suggest any arms. Moreover, it is smaller in size and in a more horizontal position, which suggests it is not a human figure. Its location just under the protection of the bird, and the aforementioned differences compared with the previous figures, suggest that it might be representing the breeding of the main focus of this piece: the impressive central figure of the bird.

The representation of mothers and offspring of different species (deer, horses, bears and aurochs) in compositions that have been interpreted as maternal is a subject that also appears at other Palaeolithic sites (such as the caves of Parpalló, Ekain and Mas d'Azil, among others), so this interpretation is not implausible.

But which bird would we be talking about?

Many of us have tried to define more definitely the type of bird that might be represented. In this respect, we should note that our current scientific classifications may have nothing to do with the classifications used in prehistory. The classification criteria applied by those humans may not coincide with our own, although we may be perceiving a specific species of animal. However, it seems that few bird species are represented in the iconographic world of the European Palaeolithic: anatids such as ducks and swans, owls and even razorbills. However, there are two that stand out: the Great Bustard (*Otis tarda*) and the Crane (*Grus grus*). Although both birds are usually depicted with small heads, long necks, robust bodies and long legs, in the depictions of the Great Bustard we usually find the neck is drawn thicker and the legs more robust. This would be the case of figures from other French sites such as Gourdan, La Madeleine and Puy de Lacam. On the other hand, figures that have been interpreted as cranes tend to be more graceful and stylised, with even longer legs and small serpentine necks, such as the figure of Hort de la Boquera. Among the Palaeolithic representations attributed to cranes we can mention those of the sites of La Vache, Cauna de Belvis and Arancou.

Bearing these observations in mind, we are inclined to think that the representation at Hort de la Boquera probably refers to a crane.

Another very interesting aspect of this piece of portable art is that all the figures can be interpreted as a whole, as an early way of reproducing an action or scene. And although scenes have already been found that date from this final part of the Upper Palaeolithic, known as the Magdalenian, the theme of this scene stands out from the rest because most of the known scenes from the Palaeolithic are limited to reproducing the behaviour of animals (roaring, being on heat, maternal scenes, etc.), but rarely show humans and their actions, and even less the relationship between humans and birds, as these are two minority themes in this period. At Hort de la Boquera, however, two humans chase, observe or imitate a crane and its young, combining what could be a hunting scene with an image of maternity. There are only three more examples of Palaeolithic art (the scene of the Lascaux well in France and the pieces of portable art from Teyjat in France and Gönnersdorf in Germany) that combine humans and birds in the same composition, but the narrative nature of this scene from Hort de la Boquera can be said to be unique.

But what might this have meant for the ancient Palaeolithic settlers of Montsant? This is something that, today, without the people who created the message, we cannot know. It must be said, however, that in traditional societies there is no aestheticist concept of art for art's sake and that art always has a symbolic and transcendent value. The depiction of an

animal might mean more than the species itself. Does it represent a divine supernatural force? The personification of an annual event? The identity of a group? A desired quality? Remember that, in our country today, cranes are wintering birds. However, at the end of the Palaeolithic, also the end of the ice age, the climatic conditions in Catalonia could have been more like those found in Central Europe today. Might the crane represent the arrival of good weather? Could the scene of humans hunting this animal be a representation of seasonal rites of passage? As we don't know the beliefs and myths of these prehistoric people, this question will remain unanswered.

In any case, the exceptional value of this discovery is reinforced by the different circumstances we have mentioned, such as the representation of human figures and birds per se, something very rare in European Palaeolithic art; the clarity of the figures, quite complete and not superimposed, which is also a rare feature in Upper Palaeolithic art; as well as the possible interaction of the figures, suggesting that it is representing a scene and not just isolated or unconnected figures, so common in the art of this period.

Hort de la Boquera has therefore provided us with an early form of illustrating narrative that heralds the narrative nature of other artistic styles that come after this prehistoric art in this part of the world.

Acknowledgements

The authors would like to thank the help received from various institutions through funded projects that have made possible the excavations and research carried out at Hort de la Boquera over the last two decades. The following projects are currently ongoing: four-year project funded by the Catalan government CL/T009/18/00001, the Quality Research Group 2017SGR-11 and, from the Ministry of Economy, Industry and Competitiveness, projects HAR2017-86509-P, headed by Josep Maria Fullola and Pilar García Argüelles, and HAR2016-80693-P, headed by Inés Domingo.

Figure Captions

Fig.1 Site of Hort de la Boquera

Fig.2. Engraved block *in situ*

Fig.3. Engraved block with representations

Fig.4. Tracing of the engraved block

The Portable Art of El Molí del Salt

Manuel Vaquero^{1,2}
 Marcos García Díez³
 E. Susana Alonso^{1,2}

1 IPHES, Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social (IPHES)

2 Àrea de Prehistòria, Universitat Rovira i Virgili (URV)

3 Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología, Universidad Complutense de Madrid

The site of El Molí del Salt is located in the municipality of Vimbodí i Poblet (Conca de Barberà, Tarragona), about 90 km west of the city of Tarragona and 490 metres above sea level. This is a south-facing rock shelter in conglomerate located on the left bank of the river Milans, a tributary of the Francolí. Its location, along a natural line of communication provided by the Francolí valley and at the foot of the Prades mountains, is particularly appropriate for a hunter-gatherer way of life, in which mobility and access to a wide range of natural resources are essential. This explains why El Molí del Salt was intermittently occupied by Late Upper Palaeolithic populations for more than two thousand years.

The first reference of the archaeological remains at this site can be found in the work of Dr. Salvador Vilaseca who, in the 1950s, presented El Molí del Salt as a surface site characterised by the presence of a large number of flint objects. However, it was not until the 1990s that stratigraphic remains were discovered in addition to the surface. In 1999 a team from the Rovira i Virgili University started the excavations that have continued uninterruptedly up to the present day.

The stratigraphic sequence is 2.5 m thick and can be divided into three main sections. The lower part is made up of 1.5 m of silt and sand and two different units have been distinguished, from bottom to top: unit B (with levels B2 and B1) and unit A (with levels A and Asup). This part of the sequence contains evidence of occupation in the Late Upper Palaeolithic, including the pieces of portable art we will discuss later. Carbon 14-AMS data indicate the site was occupied 15,000-13,000

years ago. Subsequently, the top of the shelter collapsed significantly, with large blocks of conglomerate falling that occupy most of the upper section of the sequence. As a result, the shelter was completely filled in. The last section of the sequence, with evidence of human occupation in the Mesolithic and a chronology of around 9,000 years ago, is no longer located in a sheltered interior but on an open-air slope.

The Late Upper Palaeolithic levels have provided a large amount of archaeological data with thousands of stone artefacts and remains of fauna. In addition, at level A three human teeth have been found belonging to an infant. The remains of fauna suggest the immediate surroundings to the site were exploited. Rabbits are the most numerous among the species identified, accounting for over 90% of the bone fragments. This predominance is common in sites with a similar chronology documented in the Mediterranean area of the Iberian Peninsula. In addition to rabbit, other species identified are deer, goat, wild boar, lynx, fox and badger. The remains of some birds have also been found, mostly partridges. Notable items made from bone have also been found, principally small pointed objects, as well as a set of more than 80 seashells, most of which have been perforated to be used as personal adornment.

With regard to the use and manufacture of stone tools, flint is used almost exclusively for knapping, obtained from outcrops located within a radius of 25 km around the site. This material was used to produce a wide range of tools common in Late Upper Palaeolithic finds, such as end-scrapers, denticulates, points and backed pieces, burins and truncations. In addition to making flint tools, one particularly important use of stone was for large artefacts, especially pebbles and slabs that were used directly, without any intentional modification. These were used either as active elements (hammerstones or crushers) or passive elements (anvils or work surfaces). Notable among these artefacts are the objects used for making pigments. This technical activity is particularly significant as most of the pieces of portable art are related to this context and show clear evidence of their use in various activities. As a whole, both the flint and the large-scale tools indicate that domestic activities played a key role in the stone artefacts as a whole.

So far 18 pieces of portable art have been found at El Molí del Salt. The majority of these (13) are schist slabs, as well as four rounded limestone pebbles and one piece in bone. With the exception of one painted limestone pebble, all the graphic representations were made by engraving. From a stratigraphic point of view, these items are distributed throughout the entire sequence excavated to date, indicating a continuity in graphic activity throughout the two thousand years the site was occupied. However,

most of the objects come from set A, which is the most excavated unit to date, distributed between level A (six items) and level Asup (seven items). In set B, of which only the upper part has been excavated, three items have been found. Finally, there are two items whose stratigraphic origin cannot be reliably established.

This persistence of graphic design was probably influenced, together with the domestic nature of the occupation and the consequent need for large-scale tools, by the availability of the raw materials required. The schist comes from the Palaeozoic formations in the Prades mountains, located 4 km in a straight line from the site. The rivers and streams that rise in this mountain range, including the river Milans, carry large quantities of schist blocks so that the alluvial deposits located just opposite the site contain a large number of slabs of this material. Limestone pebbles are also very abundant in the immediate surroundings, both on the river terrace in front of the site and also in the conglomerate itself in which the shelter is located.

Of the 18 items of portable art, only four (two limestone pebbles, a schist slab and the engraved bone fragment) consist only of schematic motifs. The remaining 14 include figurative representations, sometimes combined with others of a schematic type. Among the figurative motifs, animals are the most common, and engravings of deer, bovids and horses have been identified, as well as other indeterminate animal shapes. The representations of horses are particularly noteworthy since not a single bone from this species has been found in the site's faunal remains so far. This highlights the discrepancy between the nutritional relevance of different animals and their symbolic importance. Two anthropomorphic figures have also been identified, as well as a set of semicircular motifs we have interpreted as the depiction of a camp.

In general, the figures are created with fine, shallow U-shaped engraving, with a preference for simple contour engraving. The animal figures are created in outline, paying little attention to secondary anatomical details. From a stylistic point of view, most of the figures are integrated within the figurative whole, while some depictions are markedly stylised, for instance in the lengthening of the trunk, limbs and, in particular, the neck. All the features analysed (thematic, technical and stylistic) suggest the portable art of El Molí del Salt is clearly Palaeolithic, consistent with the tendencies observed in the artistic representations of the Late Upper Magdalenian.

As an example of the portable art of El Molí del Salt, we are going to comment in detail on two of the most significant items. The first was found during the 2013 dig at the Asup level and has been made from a schist slab measuring 29.3 x 15.5 x 4.3 cm (Fig. 1). The two sides of the piece are impregnated with red, carried out after the engraving. This

indicates the object was used in some activity related to the processing of pigments. The most significant thing about this artefact is that it has the same representation on both sides, with the same characteristics in all aspects (thematic, compositional, technical and stylistic) and with the same location and orientation regarding the graphic space. This representation is made up of two partially superimposed animal figures. The top figure, which can be clearly identified as a deer, has been engraved more deeply, is almost complete and, considering the tendency towards simplification and stylisation shown by all the figures in this piece, is more naturalistic. The lower figure, however, corresponds to an indeterminate animal, has shallower engraving, lacks some anatomical parts and is much more stylised, particularly in the lengthening of the necks. The superimposition of some lines indicates that, on both sides, the lower figure was made after the upper figure.

The second artefact was recovered during the 2013 dig at level B1. The support is also a rounded schist stone measuring 18 x 8.5 x 3.6 cm (Fig. 2). One of the faces has seven semicircular motifs, the interior of which is filled with a series of between seven and eleven parallel straight lines. All the motifs have the same orientation and six of them are arranged in two parallel alignments, each made up of three figures. In each of these alignments, the motifs are arranged according to the same baseline and, on the bottom line, gradually descend in size from left to right. The seventh semicircle is located in a corner of the graphic space and is diagonal to the two alignments. The single theme, the engraving technique (the order of execution and composition of the lines), the technical homogeneity and organisation and distribution of the graphic units suggest the seven motifs correspond to a single depiction made over a short period of time. The semicircular motifs have been interpreted as huts since their shape and proportions are in line with the characteristics observed in the dwellings built by contemporary hunter-gatherer groups. The whole composition would therefore correspond to the representation of a camp, possibly the one in front of the shelter at the time the engraving was made. This would therefore be one of the first images of a human settlement identified to date in Palaeolithic art.

Figure captions

Figure 1. Photograph (**above**) and tracing (**below**) of one of the flat schist stones found at the Asup level. Each of its faces has two partially superimposed zoomorphic figures.

Figure 2. Photograph (**left**) and tracing (**right**) of one of the flat schist stones found at level B1. On one of its faces it has seven semicircular motifs that have been interpreted as huts.

La Roca dels Moros at El Cogul. First example of Levantine Art found in Catalonia

Ramon Viñas Vallverdú¹

¹ Arqueologia del comportament simbòlic.

Investigador col·laborador de l'Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social, IPHES.

Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, Montblanc (Tarragona).

The rock art at the Roca dels Moros site (El Cogul, Lleida) is one of the most iconic and fascinating examples surviving, not only in Catalonia and the eastern Iberian peninsula but in the whole of Europe. Its paintings and carvings continue to be among the best known in the complex array of Rock Art of the Mediterranean Basin on the Iberian Peninsula, declared a UNESCO World Heritage Site in 1998. Today, the age-old figures at La Roca are at the centre of studies of prehistoric art in Europe.

A visit to El Cogul constitutes an encounter with one of the oldest works of art in our history. A mural with paintings and carvings that reveals the existence of one of the oldest sacred spaces in Catalonia; a “sanctuary” for the last groups of hunter-gatherers and the first societies based on agriculture and herding. About nine thousand years ago these peoples left us a cultural and artistic legacy which gives us an insight into their traditions, beliefs and rituals. This symbolic world is difficult to interpret in its original sense and is a challenge for all those interested in knowing the past of La Roca de los Moros.

On 10 April 1908 the newspaper *La Veu de Catalunya* published a news item about an accidental find. It consisted of some curious rock paintings depicting human figures and wild animals which could be seen in an

open-air rock shelter. They featured figurative and, in a sense, narrative elements that had hitherto been unknown. Ceferi Rocafort had been sent to El Cogul by the publisher Carreras Candi to verify some information provided by Ramon Huguet, the local priest, for a geographical dictionary of Catalonia (Fig. 1).

That year Rocafort published details of the mural in the *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. News of the find came to the attention of Henri Breuil, Juan Cabré and members of the Institut d'Estudis Catalans, who travelled to El Cogul to undertake research, leading to a lengthy debate regarding the age of the paintings and the identity of their creators. Later, in the mid-twentieth century, Martín Almagro produced a monographic study, assembling all the opinions and arguments regarding the site, which are still discussed today and are a stimulus for current research (Fig. 2).

Since the discovery of La Roca dels Moros at El Cogul, over 100 years ago, the number of known sites with Levantine art has multiplied. Over a thousand have been found in different parts of the pre-Coastal mountains in the autonomous communities of Catalonia, Aragon, Valencia, Region of Murcia, Castile-La Mancha and Andalusia.

Location

La Roca dels Moros is located on the slopes of Tossal de les Forques, a few kilometres from El Cogul (279 m above sea level), in Les Garrigues county (Lleida, Catalonia). It is a landscape of gently rolling hills through which the Set valley runs from the river's source in the foothills of the Sierra de la Llena to the point where it flows into the Segre, a tributary of the River Ebro. The site can be visited today and there is an interpretation and welcome centre which provides further information (Fig. 3).

Rock and its mural paintings

The cavity housing the paintings is at the base of a south-west facing sandstone block and is 10 metres long, 4 metres high and 3 metres deep. The surface of the wall is rough and undulating and creates a wide range of reliefs with light and shade which makes observing the paintings difficult at certain times and seasons of the year (Fig. 4).

The mural basically incorporates two prehistoric traditions in art, which have become known as “Levantine” and “Schematic” (Fig. 5). The site

contains a number of animals carved at different times and numerous inscriptions from the Roman and Iberian periods alluding to the continuity and survival of this “sanctuary”. It is undoubtedly one of the oldest in the pre-coastal mountains and was in use for an exceptionally long period, as it was frequented until the Middle Ages, the period between the creation of the earliest and latest figures spanning seven or eight thousand years (Fig. 6). It is thus the result of an accumulation of images dating from different cultural periods.

The paintings and carved images occupy an area 2 metres long by 2.5 metres high. Today, it is located 2.5 to 3.5 metres above ground level, as the floor of the rocky overhang was excavated and lowered in the early years of the last century.

The cave art found here represents a special case, and is exceptional in the rock art of the Eastern Mediterranean. It features compositions containing wild animals, such as bulls, deer, goats and boar, linked to a group of human figures, mainly women, dressed in tight skirts and wearing bracelets and what could be necklaces or similar adornments, surrounding a small naked male figure—a scene which Henri Breuil once considered to represent a phallic dance. Higher on the wall above this human group, two figures can, with some difficulty, be discerned: a human carrying various tools and a quadruped (boar). These were originally thought to depict part of a bison hunt, an interpretation which was questioned and rejected in later research (Fig. 7). It is notable that the only scene in the panel depicting deer hunting corresponds to Schematic art, unrelated to the Levantine figures found here.

The frieze currently comprises eight or nine, mainly painted, compositional groupings which appear to be scenically or symbolically linked. The painted scenes comprise: (a) a stag hunt; (b) inverted “Y” forms (both themes found in the Schematic tradition); (c) a human figure linked to a wild boar (Breuil’s assumed bison hunt); (d) an animal group with deer and a boar; (e) a small anthropomorphic figure associated with a deer hind; (f) a pair of male goats; (g) a group of bulls; (h) a collection of human figures containing a male figure and a group of females. The carved figures, meanwhile, comprise animals scattered across the frieze, including a deer hind (seemingly the oldest figure), various quadrupeds, a fish and an ellipse form. In total, 42 painted figures have been inventoried, of which 10 pertain to indeterminate remains. The mural contains other carved motifs, some of them currently being studied, plus some 250 scratched Iberian and Roman alphabet signs (Fig. 8, 9).

It should be noted that some of the painted figures contain the remains of earlier carved reliefs, and each new image, carved or painted, was added to a specific scene or composition, resulting in an intricate puzzle of a symbolic nature.

The figures are not large, ranging from 46 cm (some of the bulls) down to 14 cm (the small human male figure). In general, the images are outlines filled in with solid paint, with the exception of some figures drawn using simple lines or with internal hatching. The colours used were red and black, although one white figure has been conserved. Some images show signs of having been retouched or repainted using colours other than the original.

It should be noted that, to a certain extent, the group of women surrounding the small male figure, who is stylised and skinny, but with a pronounced penis, is suggestive of the role played much later by certain ancient divinities, such as the Greek god Priapus, who personified the creative force of nature (known in the Roman era as Ruber or Rubicundus). It is possible, therefore to conjecture that the figures depicted among the groups of hunter-gatherers and early farmers and herders could include supernatural beings, linked to the forces of creation or fertility, (Fig. 9).

This all points to the Roca dels Moros being a special site, chosen since prehistory to represent the forces that rule the magical, symbolic and ritual world of these people, in order to pay homage to beings linked to the fertility of nature and the people themselves.

Most of the figures in the El Cogul frieze belong, then, to the Levantine tradition of the last of the post-Palaeolithic hunter-gatherer cultures (Epipalaeolithic/Mesolithic). These cultures were displaced by the impact of the economic upheavals of the Neolithic period, when farming and herding techniques were introduced. This sociocultural and economic process brought with it a new, exciting and complex world view, with cave art of a schematic and abstract nature, presaging the flowering and splendour of the Ancient World.

The inventory of Levantine figures contains the following figures (stylised figurative style):

Painted figures

Women:	9 (one with four legs, indicating two possible figures. Thus, the group have 10 women)
Humans and anthropomorphic figures:	3
Man:	1
Archer:	1
Stag:	1
Hinds:	6
Bulls:	3
Boar:	2
Male goat:	2
Indeterminate animals:	2
Indeterminate figure:	1
Other:	10
Total:	42 (including the woman with four legs).

Carved

Hinds:	1
Bulls:	2
Total:	3

The inventory of Schematic figures contains the following figures (abstract Schematic style):

Painted figures

Archer:	1
Stags:	2
Anthropomorphic figures or inverted “Y:	2
Other:	2
Total :	7

Carved

Irregular ellipse:	1
Indeterminate animals:	4
Total:	5

Historic period

Carved

Fish:	1
Inscriptions:	256
Total:	257

Figure captions

Figure 1. Ceferi Rocafort at La Roca dels Moros, El Cogul (1908)
(Photo: Juli Soler).

Figure 2. Geographical location of La Roca dels Moros,
El Cogul (Lleida).

Figure 3. View of the site, Interpretation Centre and visitor centre
(Photo: A. Giralt).

Figure 4. Mural of La Roca dels Moros using augmented reality, based on
a tracing by R. Viñas, A. Alonso and E. Sarrià, Government of Catalonia
(1985), produced by Anna Torres (Photo: A. Torres).

Figure 5. Set of female representations, associated with a phallic figure
and various animals (Photo: A. Torres).

Figure 6. Detail of some women and male figure (Photo: A. Rubio)

Figure 7. Figure of a stag, of schematic tradition, apparently dead
(Photo: A. Rubio).

Figure 8. Tracing of the mural made by R. Viñas, A. Alonso and E. Sarrià
(1985), commissioned by the Archaeology Service of the Government
of Catalonia.

Figure 9. Figure of a female deer, of Levantine tradition.
Its profile has highly detailed, realistic features (Photo: A. Rubio).

The protection, conservation and dissemination of Prehistoric Art

Maria Teresa Miró i Alaix
Servei d'Arqueologia i Paleontologia
Generalitat de Catalunya

Introduction

The representative elements of prehistoric art make up a series of portable and fixed assets that are part of Catalonia's cultural heritage. For this reason, the Department of Culture must ensure they are protected, preserved and disseminated.

The portable items found at archaeological sites are part of the heritage of the Catalan government, based on the deposit of archaeological material from archaeological projects in a museum, as provided for by Law 9/1993 on Catalan cultural heritage and Decree 78/2002 of the Regulations to protect archaeological and palaeontological heritage.

As for immovable heritage, which essentially consists of rock art, it should be noted that this includes sites with paintings and sites with engravings.

The Corpus programme of Rock Paintings of Catalonia

In 1985 the Archaeological Service of the Catalan government launched a comprehensive programme regarding rock art: the Corpus of Rock Paintings of Catalonia, which began with the documentation of the Roca dels Moros del Cogul. This programme consists of four main spheres:

- Documentation
- Protection: legal and physical
- Study
- Dissemination

Documentation is the first step in getting to know the sites to be able to work effectively in the other spheres. On discovering a location with rock art, and after its authentication given that, in some cases, fake paintings have been found, the Archaeological Service commissions documentation work consisting of the graphic documentation (tracings and photographs), topography, description of the paintings or engravings and the place where they are located (shelter, cave or other sites) and the documentation of the environment. Today new technologies such as photogrammetry and scanning help to obtain more complete data, as images difficult to see with the naked eye can be recorded.

Between 1985 and 1989, the Archaeological Service exhaustively documented all the rock paintings known up to that time in Catalonia, divided into three geographical areas: Conca del Segre, Central and Southern Catalonia and Terres de l'Ebre, corresponding to 60 collections which, in 1998, were included on the UNESCO World Heritage list as under the title Rock Art of the Mediterranean Basin on the Iberian Peninsula, along with sets of rock art from the autonomous communities of Aragón, Valencia, Murcia, Andalusia and Castilla-la Mancha. A further 70 sets have been discovered since then in Catalonia, which have also been documented. Most of these, 43, were found in the Priorat region and particularly the shelters of Capçanes (Fig.1).

Protection

In terms of legal protection, since 1985, with the enactment of Law 16/198 on Spanish Historical Heritage, shelters, caves and places with rock art have been considered an Asset of Cultural Interest; in Catalonia, a Cultural Asset of National Interest (BCIN) under Law 9/1993 on Catalan cultural heritage. This generic protection means that, from the moment they are discovered, examples of rock art enjoy the highest level of legal protection. Cave art sites cannot be dissociated from the landscape and environment in which they are located. Consequently, the procedure has been started to declare these sites as protected environments, in accordance with UNESCO's requirements for sites included on the World Heritage List. In 2019 the collections from the municipality of Tivissa and the shelter at Cabra Feixet in Perelló have been declared protected environments.

As far as engravings are concerned, so far only some elements have been considered as cultural assets of national interest in Catalonia and these have not been as exhaustively documented as the paintings, although a plan to document engravings is now in the design stage. This is a more extensive problem than that of paintings, given that the majority of cave

Documentation is the first step in getting to know the sites to be able to work effectively in the other spheres. On discovering a location with rock art, and after its authentication given that, in some cases, fake paintings have been found, the Archaeological Service commissions documentation work consisting of the graphic documentation (tracings and photographs), topography, description of the paintings or engravings and the place where they are located (shelter, cave or other sites) and the documentation of the environment. Today new technologies such as photogrammetry and scanning help to obtain more complete data, as images difficult to see with the naked eye can be recorded.

Between 1985 and 1989, the Archaeological Service exhaustively documented all the rock paintings known up to that time in Catalonia, divided into three geographical areas: Conca del Segre, Central and Southern Catalonia and Terres de l'Ebre, corresponding to 60 collections which, in 1998, were included on the UNESCO World Heritage list as under the title Rock Art of the Mediterranean Basin on the Iberian Peninsula, along with sets of rock art from the autonomous communities of Aragón, Valencia, Murcia, Andalusia and Castilla-la Mancha. A further 70 sets have been discovered since then in Catalonia, which have also been documented. Most of these, 43, were found in the Priorat region and particularly the shelters of Capçanes (Fig.1).

Protection

In terms of legal protection, since 1985, with the enactment of Law 16/198 on Spanish Historical Heritage, shelters, caves and places with rock art have been considered an Asset of Cultural Interest; in Catalonia, a Cultural Asset of National Interest (BCIN) under Law 9/1993 on Catalan cultural heritage. This generic protection means that, from the moment they are discovered, examples of rock art enjoy the highest level of legal protection. Cave art sites cannot be dissociated from the landscape and environment in which they are located. Consequently, the procedure has been started to declare these sites as protected environments, in accordance with UNESCO's requirements for sites included on the World Heritage List. In 2019 the collections from the municipality of Tivissa and the shelter at Cabra Feixet in Perelló have been declared protected environments.

As far as engravings are concerned, so far only some elements have been considered as cultural assets of national interest in Catalonia and these have not been as exhaustively documented as the paintings, although a plan to document engravings is now in the design stage. This is a more extensive problem than that of paintings, given that the majority of cave

paintings date from prehistoric times while there are engravings from all periods and of all types.

Rock paintings are extremely fragile and are exposed to atmospheric, geological and also anthropic factors that can endanger them (Fig.2). In order to protect them, above all, from vandalism, one of the most effective ways is to close off the sites that are more easily accessible. Paintings located in places that are very difficult to access generally do not need this physical protection. Fencing off a site, however, must always be accompanied by measures aimed at dissemination: the installation of information panels and, in cases where such closure means that people can't see what is inside the fence, the organisation of guided tours (Fig.3, 4, 5).

Conservation

In order to properly manage the conservation of rock art, it is necessary to know the phenomena which might alter and affect the stability and conservation of shelters with paintings, both what they are painted on and the paintings themselves. For this reason, various studies have been commissioned to obtain data to support subsequent conservation work. There are several factors that can alter a support or painting: the disintegration of the rock, fungi and lichens, damp or alteration in the pigment, and the more we know about these factors, the better we can plan preventative or restorative actions.

It is also important to consider prevention and monitoring. At the shelters of Ulldecona, as part of the VULL agreement, the shelters are being monitored and documented to help with the protection and conservation of the paintings. Continuous monitoring over time with good documentation and comparisons of the state of the paintings is a very useful tool to achieve proper conservation and study the phenomena that could alter them.

Within this conservation work, actions have also been carried out to consolidate supports, restore paintings and reintegrate elements mutilated by acts of vandalism which, unfortunately, is another of the risk factors for these paintings. Work to restore paintings and consolidation to guarantee their protection is carried out at sites that have been previously closed off.

Dissemination

To spearhead the dissemination of rock paintings, three regional interpretation centres have been set up. The aim of these, in addition to explaining the sites they are associated with, is to provide a broader view of the region and of the significance of the paintings, especially their inclusion on the World Heritage list as “Rock Art of the Mediterranean Basin on the Iberian Peninsula”. There three centres are: the Interpretation Centre of Rock Art of the Roca dels Moros in Cogul (Fig.6), the Interpretation Centre of Rock Art of the Abrics d’Ermites in Ulldecona and the Interpretation Centre of Rock Art of Muntanyes de Prades in Montblanc.

Around these centres there is a whole series of sites that stand out for the quality and interpretation of their paintings, their characteristics and easy access, in which the Archaeology and Palaeontology Service has carried out projects to adapt them for public use. These sites have perimeter fences and panels providing information on the paintings and the location, as well as the possibility of guided tours.

In addition to the sites linked to the centres (Roca de los Moros in Cogul, Abrigos de Ermitas in Ulldecona and Portell de las Letras, Mas del Llorc and Mas del Ramon de’n Bessó in Montblanc), at present Catalonia has another 18 sets of paintings open to visitors: Roc del Rumbau (Peramola, Alt Urgell), Cova dels Vilasos (Os de Balaguer, Noguera), La Vall de la Coma and La Balma dels Punts (l’Albi, Garrigues), Cova del Ramat, Cova del Pi and Cova del Cingle (Tivissa, Ribera d’Ebre) (Fig.7, 8), Cabra Feixet (el Perelló, Baix Ebre), Parellada I, Parellada II, Parellada III, Parellada IV, La Vall I, La Vall II and La Vall III (Capçanes, Priorat), Cocó de la Gralla (Mas de Barberans, Montsià), Cova del Tabac (Camarasa, Noguera) and Les Brucardes (Sant Fruitós de Bages, Bages).

Promotion of these sites, both among the general public and professionals, is complemented by the publication of the volumes of the Corpus of Rock Paintings of Catalonia and other specific publications, as well as holding exhibitions to make Catalonia’s extensive rock painting heritage available to the public, in addition to congresses aimed at specialists.

Figure captions

Figure 1: Paintings from Vall I, Capçanes (Priorat)

Figure 2: Cocó de la Gralla shelter, Mas de Barberans (Montsià)

Figure 3: Fencing at Abric d’Ermites 1, Ulldecona (Montsià)

Figure 4: New fencing at Cabra Feixet , El Perelló (Baix Ebre)

Figure 5: Fencing at Cocó de la Gralla, Mas de Barberans (Montsià)

Figure 6: Restoration of the archer figure at the Cova del Cingle, Tivissa (Ribera d’Ebre)

Figure 7: Interpretation Centre of Roca dels Moros, Cogul (Garrigues)

Figure 8: Explanatory panel for the shelters at Barranc de la Vilella, Tivissa (Ribera d’Ebre)

Women in prehistoric art. Regarding authorship and presence.

Margarita Sánchez Romero
University of Granada

As in almost all areas of creation and production by humans throughout history, in what is known as rock art, women and certain age groups have been relatively invisible. Perhaps the fact that rock art has long been linked to very specific activities, namely hunting and performing certain ritual practices, has helped to ignore the diversity of possible interpretations for an art form that has been produced over thousands of years by different types of humans and in response to different economic, ideological and social needs. Attempting to find a single reason for or author behind rock art would be like saying any art created, for instance, from the 15th century up to the present day, has the same motivations and underlying causes.

There is no doubt that cave paintings are, above all else, an exercise in communication. This is essential communication established at different levels: between groups of humans and the supernatural, but also between the members of the communities producing it. Such communication presupposes a way of understanding and explaining the world, of materially expressing desires and fears, of symbolically conveying identity, of appropriating the landscape by making places socially significant, and also of expressing what these humans knew about the world.

Adopting this complex approach to understand rock art leads us to wonder whether the previous, unscientifically-founded assumption that only male adults were involved in its creation, can still be maintained today. Above all, bearing in mind that identity and gender relations are structural in any community, not only in relation to kinship, social organisation and production, but also in the realm of the symbolic. A mythology shared by the group that is translated into experiences and metaphors expressed visually.

In fact, for some years now both the interpretative perspectives proposed by the archaeology of women and gender and the application of new analytical techniques are beginning to reveal the role played by women in producing rock art. Without a doubt, acknowledging the gender (and age) of the people who created and/or are represented in this art can reveal the role played by women and men (of all ages) in shaping the symbolic system of prehistoric populations.

Regarding presence

It is true that the presence of women in rock art has been recognised almost since the early days of research; however, the involvement of women had been considered almost anecdotal until the studies carried out in the doctoral theses by Trinidad Escoriza Mateu and María Lillo Bernabeu. Their research on Levantine rock art represented a fundamental step forward in considering prehistoric art as a powerful tool for studying women in the past, their experiences, work and knowledge.

Research into the involvement of women in rock art has been analysed, above all, in two areas. First, in characterising the gender of the figures portrayed; i.e. the identification of bodily attributes that can be assumed to refer to male, female, or intersex individuals, such as the appearance of penises, testicles, vaginas, breasts and body fat. In fact, in nearly all rock art, most of the images that are recognisable as human beings lack any distinctive sexual attributes or these are ambiguous; an omission or ambiguity deliberately sought by the communities and which is very useful for them in symbolic terms.

On the other hand, recognising gender, i.e. the social and cultural interpretation made by each society of these biological differences, is more complex and requires a combination of methods that work both with the cave paintings themselves and also other elements of material culture appearing in different contexts, such as grave goods. Ethnographic research is also extremely useful. Combining such information may result in the creation of patterns of association with other attributes such as hair and clothing styles, tools and weapons, colours and postures, helping to infer different gender categories, not only feminine and masculine but also third genders.

Another of the topics dealt with when analysing the presence of women in rock art is that of the work and activities associated with females. From the clearing and cleaning of fields to harvesting and sowing (Abrigo del Ciervo, Dos Aguas, Valencia) and grazing (Los Grajos, Cieza), the transport of objects (Abrigo de la Pareja, Dos Aguas) and even, on some occasions, participation in hunting parties (Cova del Polvorín, La Pobra de Benifassà). But we must also include tasks which are more directly related to maintenance of the community, especially those related to the reproduction and care of children, with scenes of pregnancy (Los Chaparros, Teruel), childbirth (Abric de Centelles, Albocàsser), the feeding of small children (Racó del Sorellets, Castell de Castells) and socialisation (Abrigo de Lucio or de Gavidia, Bicorp). Finally, women also appear in ritual scenes and in the transmission of knowledge, between each other or other individuals, such as the dancing and group scenes that are very frequent in rock art (La Roca dels Moros, El

Cogul, Lleida). Since these tasks related to maintaining human groups have enjoyed little recognition in past explanations, the appearance of this kind of activity in rock art has been undervalued, such work being considered insignificant in terms of technology, innovation or social change.

Regarding authorship

If, as we have pointed out, the presence of women has been recognised, although not explained, for decades, this has not been case for recognition of women as potential authors of rock art. This issue is undoubtedly related to preconceived ideas and present-day imaginaries. José Antonio Lasheras, who was director of the Altamira Museum, believed that, although there are no scientific articles that deny women created Palaeolithic rock art, or any that attribute such art exclusively to men, the fact that there are so few current representations in which the author of Palaeolithic art is deemed to be a woman is due to a biased, discriminatory and unscientific attitude towards women, as if it were an obvious and unquestionable truth that Palaeolithic art were “a man's thing”.

In fact, the improvement and use of new analytical methods in recent years have helped us to come closer to identifying the sex of the authors behind these artistic manifestations. There are two techniques used for this research. The first is related to the study of palm prints. Handprints, both in negative, i.e. by placing the hand on the wall and spraying pigment with the mouth to outline the silhouette, and in positive, by dipping the hand in pigment and pressing it against the wall, often appear on rock walls all over the planet. On the Iberian Peninsula they can be found, among other locations, at Cueva del Castillo, La Garma, Altamira, Maltravieso and Cueva del Trucho. In the latter, child hands are frequent, particularly the tiny hand of a baby just a few months old, at the back of the cave. The study of these imprints is based on techniques that include image processing and automatic recognition. To achieve this, a segmented image of the palm of the hand and its contour is generated, points of interest are identified such as fingertips and the gaps between them, and aspects such as the length and width of the fingers are taken into account. Finally, through vector analysis, the sex of the person who made the print is identified. Studies carried out in several French Palaeolithic caves have led to the conclusion that more than half of the hands printed in these places were made by women.

Paleodactyloscopy, for its part, is the study of fingerprints found in an archaeological context, such as fingerprints produced when drawing with the fingers on the walls of prehistoric caves. Old fingerprints generally tend to be partial and it is difficult to recognise any particular region, but sometimes small traces allow us to guess the sex and age of those who made them by analysing the size of interpapillary grooves (to know the age)

and the width of the papillary ridges or crests (to know the gender). The results of studies carried out both with pottery, to understand learning processes, and with figurines, such as those of Dolní Věstonice (in which a fingerprint appeared belonging to a woman or sub-adult), show that this is a potentially productive line of research in which the work required to perfect such methods will be well worth the effort.

These new scientific approaches, together with the study of anthropomorphic representations *per se* that include manifestly male and undeniably female individuals, as well as others without any clear intentional sexual attribution, suggest that all the community's members were involved, not only in terms of their creation but also in what is represented, in these strategies of learning, socialisation and the symbolic transmission of identity performed by rock art. The use of symbolic art for identity and pedagogical purposes can also be investigated using an ethnoarchaeological approach, as in the case of the rock art linked to *chinamwali*, the rite of passage of *Chewa* girls in Zambia and Malawi, with art created and used by women as a visual support along with songs, dances and music to pass on knowledge and rules to girls as they become adults.

In short, there is a wide range of motifs and representations that suggest an imagery that represents an incredibly wide range of activities related both to the community's daily life and also to the materialisation of symbolic elements, and there cannot be an unequivocal, universal interpretation for all such creations. In most cases the activity represented by prehistoric rock art would be related to the oral, instructive transmission of ways of life as a means of guaranteeing the continuity and survival of the group through iconography with strong symbolic and identity-based content. All this opens up new possibilities for interpreting both of these sites and also of the creation of a mythical narrative by the entire community supposed by the discourse of each of these works of art.

Figure captions

Figure 1. Woman accompanied by a child making a Paleolithic rock painting, image taken from an animation from the exhibition: Art Primer. Artistes de la prehistòria. (Source: J. Orobitg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti.)

Figure 2. Woman and man in a late Paleolithic/early Neolithic hunting scene, image taken from an animation from the exhibition: Art Primer. Artistes de la prehistòria. (Source: J. Orobitg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti.)

Figure 3. Woman painting the famous scene of the Cova dels Cavalls in Valltorta, image taken from an animation from the exhibition: Art Primer. Artistes de la prehistòria. (Source: J. Orobitg, C. Ruiz, A. Verdú, L. Zambotti.)

Interpreting early art. Artists, researchers and explorers in the Archaeology Museum of Catalonia's archive

Àngels Casanovas i Romeu
Curator
Museu d'Arqueologia de Catalunya

Introduction. The origins

The discovery of the Altamira paintings in 1879 was the most controversial artistic and archaeological find of its time. Nobody could believe that the first human beings were capable of abstract thought or had enough expertise to be able to depict figures of incomparable beauty. In fact, it was not until the discovery of similar manifestations in France in 1901 and, later on, in the Cantabrian side of Iberia (Covalanas, El Castillo...) that such prehistoric art was recognised and became a hot topic of scientific discourse. Altamira warranted a first publication in 1906, which was magnificently edited and sponsored by Prince Albert of Monaco. Twenty-seven years had passed, and it had to be an enlightened prince who would decide to pay for that study and the publication by the fathers of prehistory Abbé Henri Breuil and Émile Cartailhac (Fig.1). Besides this project, the Monégasque prince became a sponsor of many other research ventures driven by the discoveries, which would take place in the north of the Iberian Peninsula. Just six years later, a new book entitled *Les cavernes de la Région Cantabrique* came out: again, Henri Breuil was the author, but this time he was accompanied by Hermilio Alcalde del Río.

In 1903—practically coinciding with that exciting time—a painter and self-taught archaeologist, Juan Cabré from Calaceite (Teruel) (Fig.2, 3), discovered the first ensemble of Levantine painting in the Calapatà ravine in Cretas (Teruel), which, unsurprisingly, was called La Roca dels Moros. Shortly after that one, another discovery was made in 1908: another Roca dels Moros, but on this occasion in El Cogul (Les Garrigues). The surprising dynamism of this newly found art's paintings and the manifestation of explicitly represented human figures puzzled

the researchers. Cabré was the first person to discover it, but it was the geographer Ceferi Rocafort Sansó who, with El Cogul, introduced it into the literature and disseminated it through publications and talks. Rocafort, together with Ramon Huguet, had discovered the site and, in 1908, he announced it to the world in *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* and *La Veu de Catalunya* (Fig.4), the latter of which was one of the most read Catalan newspapers at the time. In 1909, Rocafort once again mentioned El Cogul in the outstanding work directed by Francesc Carreras Candi, *Geografia General de Catalunya*, in the volume dedicated to Lleida Province. Only two years had passed since the publication, in French, about the Altamira ensemble. And now another facet of prehistoric art was being made known in the Catalan language. Accompanied by Juan Cabré, Henri Breuil made the leap onto the international stage when he published details of the site in the French journal *Anthropologie* in 1909; Breuil had already published a version of it a year earlier in *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*.

These initial editions, regardless of whether they were more high-end or humble, all faced a big challenge: how could all those figures be transferred to paper so that everyone could get an *in situ* glimpse of those prehistoric painters' wondrous creations? This was a paradox that had been considered much earlier, when there had been a desire to print the great masterpieces of universal art on paper. Thus, artists and engravers in the eighteenth century and, particularly, in the nineteenth century managed to make faithful reproductions—by way of their detailed pen work—of the big pieces that could only be admired in palaces and museums. It was a decades-old technique that enabled those first works of art to be reproduced in the early twentieth century, albeit as silhouette drawings. But they kept hitting the same problem: colour.

The first colour prints were produced in the nineteenth century using a technique called chromolithography, and later using metal plates, but the technique was expensive. In addition to this, they had to be reproduced beforehand as copies on paper and in colour. Photography was of no use for that purpose. Although photography was a fully developed technique by that time, colour could not be reproduced on printed paper despite the existence of autochrome plates that were also used to document cave paintings. Evidence of that is the extremely interesting series on the Iberian Peninsula's schematic paintings. That series was produced between 1908 and 1918 by the Institute for Human Palaeontology in Paris, founded by Prince Albert of Monaco. In addition to the technical limitations was the fact that many cave paintings, both the Levantine and palaeolithic ones, contained lots of red and black. Infuriatingly, these two colours got lost in black and white photographic prints as they blurred into the multiple textures of the rock on which they had been painted.

This was a major issue for small figures. Nevertheless, those first editions were unquestionably a joint undertaking involving researchers, prehistorians, artists, drawing artists, illustrators, engravers, photographers, typesetters and printers.

And, of course, Breuil was the first person to transfer the paintings to drawings on paper. He first tried to do so in Altamira in 1902, where he had arrived with loads of paper and water colours. But he had not taken into account that it was impossible for water colours to dry in the humidity of the cave, which was almost at saturation point. Luckily, he had some crayons, though he had not thought of taking any black ones with him. So they had to be made in situ from charcoal.

However, that desire to reproduce the colour of the cave paintings was only practicable for the most high-end editions, and only for a few prints. Cost-cutting was imposed by employing an intaglio printing system and, in the second half of the twentieth century, pen drawing of the images was an extensively used technique, which combined the drypoint technique with uniform ink-filled surfaces: this enabled the patches of paint on the rock to be reproduced and the intensity of the pigment to be kept (Fig.5). There was no colour, but the reproductions were very faithful. To make copies, photographic slides were projected and traced onto cellophane sheets, thus replacing the old onionskin paper. This allowed the figures' proportions and their distribution on the rock wall to be maintained. This technique is still in use today, despite it being laborious and requiring considerable expertise on the part of the drawing artist to render a faithful copy of the original. The results are very good and, occasionally, they allow some details that may escape visual inspection to be seen. New technologies may be a veritable revolution, but they are still expensive.

Institute for Catalan Studies. Explorations in La Valltorta and in Tírig

At the request of Eduardo Hernández-Pacheco, the Commission for Palaeontological and Prehistoric Research was created in Madrid in 1912, whose main function was to study and copy the various manifestations of rock art across the Iberian Peninsula. The Museum of Natural Sciences in Madrid would be its headquarters. Juan Cabré Aguiló and Francisco Benítez Mellado joined the organisation. In Catalonia, the Institute for Catalan Studies (IEC, as abbreviated in Catalan) had also become interested in Early Art. Indeed, space was given over to El Cogul in the first volume of the *Anuari*. However, we

would have to wait for the Archaeological Research Service to be set up within the IEC between 1914 and 1915—led by Pere Bosch i Gimpera—for the study of the art to take off.

The Commission and the IEC soon began competing following the discovery of the paintings in the Valltorta ravine in 1917. It was the second time that a spectacular ensemble had been discovered in a territory that, whilst not geographically in Catalonia, was Catalan-speaking. And it was in such territories that the Archaeological Research Service, which had a broad vision of what Catalan culture was, had committed itself to working. Thus, in March 1917 (Fig.6), two teams of researchers—one from Madrid and one from Barcelona—converged in the same place. The Madrid team was alerted by the Albocàsser inhabitant Francisco Polo, who notified Antimo Boscá, the professor at the General and Technical Institute. In Barcelona, the alert was sounded by Joan Josep Senent, the education inspector of Castelló. The third person taking action in La Valltorta was Cabré. At odds with the others, he probably found out from his old fellow student and discoverer Alberto Roda, who had done the first sketches of what he had seen at the so-called Cova dels Cavalls. It is worth mentioning that the first team from Madrid was formed by Hugo Obermaier, as a representative of the Research Commission; Antimo Boscá, from the Spanish Royal Society of Natural History; Emilio Aliaga, from the Castelló Provincial Commission for Monuments; and Luis del Arco, from the Royal Academy of History. Regarding the IEC, it sent Pere Bosch i Gimpera, who was accompanied by Josep Colominas. They all coincided on 22 March 1917 and, together, they visited La Cova dels Cavalls and La Cova del Civil. Bosch and Colominas made the most of being there to visit two collections in Castelló, the widow of Alloza's collection and the Peris collection, as well as an Iberian station.

The collaboration on which both teams had initially agreed soon proved impossible. The IEC's visit was from 22 to 28 March, but the real tracing campaign was carried out between April and May 1917. Several people were involved in the campaign. Among those in charge of the digs carried out in various caves were: Agustí Duran i Sanpere, Maties Pallarès and Josep Colominas. These three were also responsible for doing the tracings. Josep Ribera, the director of the Mancommunity of Catalonia's Cartography Service, was responsible for producing a magnificent topographical map of the ravine, which encompassed an area from Gordo mount to Mas de l'Abat hill. Caves with paintings, and sites containing archaeological materials, were indicated on the map (Fig.7). Finally, the painter and illustrator Joan Vila i Pujol was responsible for the drawings. Known as *Joan d'Ivori*, he had trained at the Acadèmia Borrell and the Cercle Artístic de Sant Lluç with Josep Triadó, and he often worked with

magazines such as *Ací i d'Allà* and *Violet*. Numerous books containing his illustrations had also been published. Francesc Martorell, secretary of the History and Archaeology Section was the coordinator.

The results of the explorations were formally submitted to the Section on 4 June 1917 and published in volume VI of the IEC's 1920 *Anuari* by Agustí Duran i Sanpere and Maties Pallarès. It should be noted that the publication does not fully reflect the effort made, be it human or financial, or the materials conserved in the Archive of the Archaeology Museum of Catalonia (MAC, as abbreviated in Catalan). In total, 240 drawings of the caves have been conserved, which can be grouped by the municipalities of Tírig (Cova del Civil, Cova dels Tolls Alts and Cova dels Cavalls), Albocàsser (Cingle de l'Ermita) and Les Coves de Vinromà (Coves de la Saltadora, Cova de l'Escoda, Cova dels Melons and Abric del Cingle Mas d'en Josep). The letters exchanged show us that a lot of resources were invested in it. Many of the watercolour drawings are of individual figures, whereas others represent ensembles. In a letter to Francesc Martorell dated 14 May 1917, Josep Colominas wrote: "(...) *This morning, Vila and I went to La Saltadora to check for paintings. He made a note of the colours and painted them at the country house because he said it was utterly impossible to do so on site. Some were quite accurate, but I asked him to do several others again. Furthermore, there seem to be considerable shortcomings in terms of the tracings' transfer onto painting paper. Indeed, many of the details in the tracings seem to be missing, which, in my view, should not be overlooked. I've made a note of this and, this evening, I'll check them against the originals. If they aren't right, a new and thorough check will need to be done because they're worthless if badly drawn and lacking in detail (Fig.8, 9 and 10). (...)*" Two days later, he wrote to him again: "(...) *Regarding what I mentioned to you about the tracings, they are really much better than the copies, but they need to be properly checked because many details and very important things are still missing. Shortly after taking shelter in the country house near the Saltadora group of black deer, I discovered a group of figures that I'd overlooked and that Cabré could easily have overlooked too, which is perhaps the most interesting one in any of the caves. It consists of three or four women of the same size and execution as those in La Cova del Civil, but they're not hunting. Instead, they seem to be doing a kind of dance, and they aren't holding any type of bow or anything else. At the top, there are some fantastic lines that I haven't been able to clarify yet (...).*" (Fig.11).

As stated on previous occasions, La Cova del Civil had to be purchased because, as Agustí Duran i Sanpere explains in the book about his experiences, *Tornar-hi a pensar*, the owner tried to charge them every time they wanted to go and work there. Duran was responsible for

carrying out the operation, as explained by Colominas in his last letter: "(...) *Civil came today to ask if the cave wall was being purchased and to sort out the final deed. I told him that Duran would be coming next week and that he would arrange everything (...).*"

As already mentioned, the publication did not reflect the huge amount of work carried out in La Valltorta because only 11 of all the drawings made were published (four of Les Coves de la Saltadora, one of La Cova dels Cavalls, one of El Cingle de l'Ermita, one of La Cova del Civil's archers ensemble, one of El Mas d'en Josep, the general composition of La Cova dels Lladoners and the main compositions of Les Coves de la Saltadora). This can be explained for two reasons. The first and most important one is that the materials obtained from the digs was not at all consistent with the chronology endorsed by the main authorities on the subject. For Breuil, Wernet, Obermaier and Cabré, La Valltorta's art was nothing more than the Levantine version of the palaeolithic art found in the French and Cantabrian caves. However, the IEC published their results and noted the concern in the final considerations. Time would prove them right. The second reason for the meagre publication lies in the fact that the finds had already been made known. Firstly by Cabré, who was seen as an outsider in La Valltorta. He drew with extraordinary speed and made the finds known in the same year at the Congress of the Spanish Association for the Advancement of the Sciences held in Seville. Cabré's drawings of La Valltorta exhibited at the Juan Cabré Museum in Calaceite are evidence of his extraordinary capacity for work. Secondly, Obermaier and Wernet published the results of their explorations extensively and in great detail in 1919, with drawings by Francisco Benítez Mellado. Benítez had joined the Commission for Palaeontological and Prehistoric Research in 1915 as an art assistant. He had trained in Seville and in Madrid with the painter Sorolla, but he completely abandoned his artist facet to fully devote himself to the Commission.

A different case was the discovery a few years later, in 1921, of the Tivissa cave painting ensembles. It was through Lluís Brull i Cedó and Antoni Ros that Bosch learnt of the discovery of some new paintings in La Cova del Pi—located in the Font Vilella ravine—by Jaume Poch, a lecturer at the Normal School of Valencia. Accompanied by Brull, Josep Colominas and Josep de C. Serra Ràfols's excursion in November 1921 confirmed their authenticity, even though they were schematic paintings. Once again, the Commission had been alerted, and it proceeded to study them with Eduardo Hernández Pacheco and Francisco Benítez Mellado, who published details of the discoveries in 1921. In addition to that site, there were others in the same ravine, such as the ones in La Cova del Ramat (Fig.12, 13) and La Cova del Cingle. Several months later, in September, and encouraged by the discoveries, Josep Colominas, Pere Bosch i Gimpera

and Lluís Brull began a campaign of exploration in the ravines around La Vilella, which was successful. Josep Colominas discovered El Racó d'en Perdígó, and Lluís Brull discovered La Cova de l'Escoda. Brull, however, was a steadfast man and his determination did not wane: he wanted more, and the insistent questions he put to farmers and shepherds led him to discover Cabra Feixet in El Perelló. Josep Margalef completed the discoveries when he found La Cova de les Calobres. In that new decade—the early 1920s—the drawing artist who collaborated was Josep Malbertí. Bosch explained that they had waited for Hernández Pacheco to publish details of the sites before starting to make the drawings for the IEC. Malbertí had already gone on the expedition in September 1922 with all the necessary tools to draw La Cova del Pi, La Cova del Ramat and La Cova del Cingle. He drew the caves of El Racó d'en Perdígó and of Cabra Feixet in 1923. The works were presented at the meeting of the IEC's History and Archaeology Section on 3 May 1923 and published in volume VII the *Anuari*.

The 1929 Barcelona International Exposition: A World Showcase for Cave Paintings

A grand exhibition entitled “Art in Spain” was held within the 1929 Barcelona International Exposition. However, the result was not exempt from controversy because, despite having been carefully prepared for several years, it underwent a change of direction in 1923 with the advent of Primo de Rivera's dictatorship. Thus, what was intended to be a grand exhibition organised from the perspective of rigorous scientific cataloguing—serving to show the wealth of Spain's art—and accompanied by a comprehensive illustrated catalogue, in reality became a compendium of extremely interesting works that were grouped together according to criteria that were more aesthetic than scientific.

The exhibition opened to the public on 20 May 1929. The various historical periods were grouped in rooms that centred around dioramas entitled “Artistic Replicas” consisting of the most relevant or pivotal scenes or episodes of Spanish history made by the Exposition's art services, which comprised numerous artists and painters. According to Pere Bosch i Gimpera's recollections in *Memòries*: “*Those in charge in Barcelona, the Marquis of Foronda and Joaquim Montaner, had organised an advisory meeting in order to prepare everything that should figure in the “Art in Spain” branch, with artists charged with producing dioramas of the crucial moments of Spanish history. I was at that meeting and, alongside Miquel Utrillo, we took care of the dioramas of the Cave of Altamira and an Iberian sanctuary containing figures inspired by the Lady of Elx and the Cerro de los Santos sculptures (...).*” In order to make the Altamira diorama as realistic as possible, Josep Font—who was materially responsible for

making it—travelled to Altamira to cast a mould. That diorama can still be seen at the Archaeology Museum.

Within that context, Pere Bosch i Gimpera, with the pretext of the celebration of the 5th International Congress of Archaeology, managed to get approval from those in charge of the Exposition, the Marquis de Foronda and Joaquim Muntaner, to put on a special show that would be separate from the big “Art in Spain” exhibition, of which he would take charge. Ranging from prehistory to the Iberian world, the show entitled “Primitive Spain” opened in the basement of the Palau Nacional. Here, good use was made of all the previous work undertaken, starting with a collection of photographic panels called the *Iconographic Repertoire* and finishing with the research conducted by the IEC's Archaeological Excavations Service run by Bosch. The show was arranged across six rooms in chronological order, starting with an important section on rock art copies, eight copies of palaeolithic art with the most representative caves: Pindal, Hornos de la Peña, El Castillo, Santimamiñe, Altamira and La Pileta. Regarding Levantine art, despite the exhibition catalogue continuing to give a palaeolithic chronology, the room actually began with a copy highlighting the El Cogul paintings, with the most important ensembles coming afterwards: Minateda, Cueva de la Araña (Bicorp), Val del Charco del Agua Amarga (Alcanyís), Morella la Vella, Valltorta (represented by Les Coves de la Saltadora) and Cueva de la Vieja (Alpera). In addition to the mentioned replicas were two fragments of paintings from La Roca dels Moros in the Calapatà ravine (Cretas, Teruel) discovered, as already mentioned, by Juan Cabré. Removed by him, they were acquired by the Barcelona Museums Board in 1918. Four ensembles of schematic art also figured in the exhibition: those of Las Batuecas (Salamanca), Tajo de las Figuras (Laguna de la Janda, Cadiz), Cueva de Los Letreros (Vélez Blanco, Almería) and Peña Tu (Puertas, Asturias). Apart from the two original fragments, the other friezes were painted anew, in some cases by copying the IEC's original drawings, and in others by taking them directly from the publications and producing full-scale paintings of them. The support was a stucco made from sackcloth and plaster. It is worth pointing out that, in relation to El Cogul, the Archaeological Excavations Service had sent Josep Font to cast a full-scale mould of the cave in 1919, which was the one shown at the exhibition. In a letter to Bosch dated 25 April 1919, Font—who had really struggled with the commission—wrote: “*(...) it seems that the material for casting the mould of the cave was pretty useless. I was getting sleepless nights worrying about it failing (...).*” Apparently, Font successfully carried out the commissioned task in 1923 (Fig.14).

Bosch did not miss the chance to show portable art objects from private collections. Making good use of his personal contacts and reputation, the following were exhibited in Barcelona: a staff of authority with engravings

and bone tips from La Cueva del Valle (Rasines, Santander) owned by Lorenzo Sierra from Madrid; a sculpture with a small goat's head from the La Cueva del Rascaño (Mirones, Santander) owned by the Duke of Alba, and, from the same cave, a deer antler tip and other bone objects, also with engravings, from Lorenzo Sierra's collection. Some of the materials from the IEC's digs in La Valltorta in 1917 were also included in the exhibition.

And, taking advantage of the momentum created by the International Exposition, the 5th International Congress of Archaeology was held. Thus, from 23 to 29 September, the most renowned archaeologists from all over the world gathered for the Congress in Barcelona and provided their latest contributions on archaeological research, which was divided into 12 sections: the first one being prehistoric and protohistoric archaeology. Thirteen archaeological guides were published in the five official languages of the Congress: Spanish, English, French, German and Italian. These were made available to the attendees. Written by Hugo Obermaier, a guide to Altamira's rock art was also published, and the attendees had the opportunity to visit the cave on a post-congress excursion.

It should be noted that nothing was thrown away once the exhibition had ended. The reproductions of the cave paintings are still kept at the Museum of Barcelona, two are still *in situ*—those of La Valltorta—exactly as they were positioned in the new prehistory rooms opened after the Spanish Civil War (Fig.15). The evocative Altamira diorama has obviously been kept too. The original mould of El Cogul was not kept, but the mock-up resulting from it has been conserved, which was made to the same scale as the figures represented in it.

The Museum of Barcelona and Rock Art in the Early Post-War Period

After the Spanish Civil war had ended and Bosch had gone into exile, first in London and then, definitively, in Mexico, a new director took possession in March 1939. A young archaeologist, Martín Almagro Basch, who made good use of the team that Bosch i Gimpera had left behind in Barcelona. Almagro opened the prehistory rooms exactly as they had been designed during the War, though he did not limit himself to that. He soon displayed huge interest in knowing what state the El Cogul paintings were in. It should be noted that there had been a small field hospital in El Cogul, which took in refugees from the neighbouring villages, and that some confrontation had occurred between the two armies in the municipality in 1938. When told that there was no news on the paintings, Almagro's obsession was to devote a monographic study to them, which was finally published by the Institute for Iberian Studies (IEI) in 1952 (Fig.16).

It is worth saying, however, that the study took a long time to conduct because a fundamental problem had to be solved first of all: that of getting hold of a good drawing artist with experience in the subject matter. Those who had previously worked for the IEC had not done any drawing for years, and the drawing artists who had joined the Museum of Barcelona during the Spanish Civil War, Josep Tersol, did not have any experience in that field. Thus, in 1941, Almagro began to make arrangements with Eduardo Hernández Pacheco to locate Francisco Benítez Mellado, a drawing artist who had worked for many years with Pacheco at the Commission for Palaeontological and Prehistoric Research. He was therefore a professional with many years of experience. Scared, the man had apparently fled to France, having left Madrid in a hearse for fear being accused by the Francoist authorities of taking part in confiscations on the Republican side during the Spanish Civil War. From the letters exchanged between Almagro and Hernández Pacheco, we know that Benítez had survived in France by drawing for Henri Breuil and for the University of Toulouse. The good references provided by both of them meant that the problems relating to his return could be surmounted. He had left his wife Úrsula Girón with their young son, but he was unable to return to his old position in Madrid because it had been filled. So it was in Barcelona where he found work.

With an experienced drawing artist under his orders, Almagro undertook the ambitious El Cogul project. He believed that it was worthy of a full-blown monograph, but was not happy with any of the tracings that had been done since El Cogul's discovery. He felt that many figures were missing and that none of them did justice to the originals, and he wanted to highlight the Iberian inscriptions that everyone had ignored. Moreover, there was the thorny topic of chronology that he wanted to lay out on the table, since he defended a post-palaeolithic chronology for that site and for all Levantine art. The book was published by the IEI, but the publication apparently took a long time to come out, which made Almagro furious. To get an idea of just how annoyed he was, we have provided a translation of an excerpt from the letter dated 5 May 1951, the original of which was in Spanish, that he wrote to J. Alfons Tarragó Pleyan, the provincial commissioner for Excavations, in which he announced a visit: *"(...) Although my work has been ready for quite a while, it is going to be rendered absolutely useless because of the time you are taking to publish the manuscripts that you already have in your possession. And, since I do not wish there to be any further delay, I want to be clear on this issue: when I come to see you, I would be grateful if you could have all the proofs of everything I have submitted to you available, or the originals, as I will take care of getting them published myself. It is unacceptable to hold*

up a book for years and years, like you have done, because you are making my publication on El Cogul look ridiculous (...)."

In reality, Almagro had a more ambitious project: he wanted to create a corpus of Levantine cave paintings; in fact, he had already started. El Cogul was the first site, but that was not enough. He developed his project in Barcelona and, until 1952, he had Francisco Benítez at his disposal, with whom he worked on Val del Charco del Agua Amarga and the caves of El Navazo and La Cocinilla del Obispo in Albarracín. However, in the same year as the El Cogul monograph was published, Benítez decided to emigrate to Chile. So, Almagro had to settle for Josep Tersol, with whom he worked on La Cueva de la Vieja and La Cueva del Queso in Alpera. Before going to Madrid and leaving Barcelona forever, Almagro was able to find a new drawing artist, Antoni Bregante, Tersol's nephew, who drew the Ladruñán site (Teruel) for him.

Unfortunately, we do not have the original drawing of El Cogul published in the IEI's monograph, but the Museum's archive does preserve the real-size colour-crayon preliminary sketches that Benítez did of some of the figures, as well as the photographs of the drawing's replica that he did on site to guide visitors on what they would see on the rock wall (Fig.17, 18). From his time in Barcelona, we have conserved the crayon drawings he did of El Abrigo de Doña Clotilde in Albarracín, in Tormón and in nearby caves: El Abrigo del Torico, Las Olivanas, El Barranco de Olivar and La Cueva Forestal in Teruel, La Roca de les Orenetes in Granollers, and El Navazo in Albarracín.

As an epilogue to all the work carried out, a big exhibition of Levantine art promoted by the Museum of Barcelona was opened at La Virreina. Participating in it were the Museum of Natural Sciences of Madrid, the Prehistoric Research Service of Valencia, and the researchers Henri Breuil, Joan Baptista Porcar and Salvador Vilaseca. In total, 131 drawings were exhibited. They covered the entire geographical, stylistic and chronological spectrum known at that time, and they could be seen from 4 to 20 June 1954. The exhibition had already been held in Madrid for the Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences, but that was how Almagro wanted to consolidate his project

The Worldwide Corpus of Rock Art

The idea for a worldwide Corpus of Rock Art was put forward at one of the international symposia held at Burg Wartenstein castle in Austria, which was purchased by the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research to hold meetings at. Created by Axel

Wenner-Gren in 1951, the Foundation's headquarters were in New York. Although the original objectives were to promote and provide a space for education, technical research and scientific work, under Paul Fejos, its first director, it very quickly became oriented towards the field of anthropology, and considerable effort was put into communication and international collaboration. From among the many activities and initiatives carried out, two should be highlighted: first, the programming of the previously mentioned international symposia at Burg Wartenstein castle; and second, the publication of the Foundation's international journal *Current Anthropology*.

Within that context, Lluís Pericot, the director of Barcelona Provincial Council's Institute for Prehistory and Archaeology, which had been created in 1959, approached the Wenner-Gren Foundation with the idea of dedicating one of those meetings to the issues of research into, and the dating of, the prehistoric rock art of the western Mediterranean and the Sahara. The proposal was accepted.

Thus, the 10th symposium was held at the Burg Wartenstein Conference Centre from 28 July to 3 August 1960. The attendees at the meeting were H. G. Bandi (University of Bern, Switzerland), M. Almagro Basch (University of Madrid and director of the Archaeology Museum of Barcelona), J. Blanchard (French Prehistory Society), P. Bosch i Gimpera (University of Mexico), H. Breuil (French Museum-Institute for Human Palaeontology), F. Jordá Cerdá (University of Oviedo), R. Lantier (French Museum of National Antiquities), H. Lothe (French Institute for Saharan Research), F. Mori (University of Rome), L. Pericot (University of Barcelona), J. B. Porcar Ripollés (Castelló de la Plana), E. Ripoll Perelló (University of Barcelona and Archaeology Museum of Barcelona) and Adolph Schultz.

It was the first time that international researchers from different universities had come together to talk about the various issues surrounding quaternary prehistoric rock art and, in particular, the art of the eastern sector of the Iberian Peninsula. On the latter, strongly opposing positions were held regarding their meaning and their dating, and the opinions of the renowned scholar and pioneer H. Breuil stood out in particular, since he continued to situate it within the Upper Palaeolithic.

The meeting at Burg Wartenstein gave rise to the need for every country to publish, in the same format, the corpus of numerous rock art stations discovered around the world up to that time. Barcelona Provincial Council's Institute for Prehistory and Archaeology, with its headquarters at the Archaeology Museum, took the initiative. Sponsored by the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, it started to work on a

series of monographs divided into three collections: Spanish and French art, Levantine art and schematic art. The idea was enthusiastically backed by Henri Breuil.

Thus, the first monograph on Levantine art came out in 1961: *Monografía de Arte Rupestre. Arte Levantino Nº 1*. An English version of it, *The painted shelters of the vicinity of Santolea (Teruel)*, was authored by Eduard Ripoll Perelló and published in 1967. The format of the publication was quite big, thus making it very suitable for showing the prehistoric images. It was a very unusual size for publications on this topic in the Iberian Peninsula. The volumes were printed by Barcelona Provincial Council's Impremta Escola de la Casa Provincial de Caritat. In addition to the very first colour photographs in the Museum's publications, it contained a reproduction of the tracing done by Josep Tersol—with assistance from his nephew Antoni Bregante—printed on a card.

H. Breuil and A. Wenner-Gren died a few months after that first publication. P. Fejos, the director, died in 1963. Without its main promoters, the project was considerably affected. Nevertheless, monographs number 2 on *Arte levantino*, and numbers 1 and 2 on *Arte paleolítico*, and finally, number 1 on *Arte americano* did get to see the light of day.

From the second Levantine art monograph—the one given over to the cave paintings of La Gasulla—published in 1963, the way in which the tracings were interpreted radically changed. Eduard Ripoll, by that time the Museum's director, was the author of the monograph and, in the introduction, he thanked Antoni Bregante for: "*the clean reproduction of our tracings*." That was not all Bregante did: his pen drawing technique in Indian ink was very accurate and detailed. However, his greatest impact was on the interpretation of the ensembles, of which he produced paintings using a gouache technique that nobody has since been able to imitate. As Bregante has told us many times, he realised that the tracings *per se* could only provide the proportions and distribution of the figures, but they could not, of course, provide all the information needed to correctly interpret the artistic sense of the Levantine painters. Consequently, he asked Eduard Ripoll to make colour slides of all the figures and the rock wall. Bregante started using a system of projection that would continue to be used for many years and, furthermore, all of the nuances of the support—the rock—were represented in his pictorial reproductions. That way of interpreting the art led him to theorise that, for prehistoric artists, the shapes and the volumes of the support also formed part of the artistic intentionality. That theory was valid for both the Levantine art and the quaternary art on which he subsequently had the opportunity to work (Fig.19, 20).

In relation to La Gasulla, the Museum conserves a good representative sample of the works that Breuil did in 1935 when he visited the site (Fig.21), as well as many of the drawings made for the monograph. The drawings were gifted by Breuil to the Museum of Barcelona when, in 1959, Lluís Pericot and Eduard Ripoll visited him at his Paris home to compare and contrast opinions. Those drawings had not previously been published, and some of them saw the light of day in the monograph on La Gasulla published by the Museum. Henri Breuil had joined the campaign undertaken in 1935 by the Commission for Palaeontological and Prehistoric Research, which was led by Hugo Obermaier: there, he made his own drawings with hand-written notes of his observations. They are invaluable evidence not only of the working method employed by one of the fathers of prehistory, but also of the state the paintings were in at that time. A serious illness deprived him from finishing his study. Later on, the outbreak of the Spanish Civil War and the Second World War forced him to move to South Africa, which meant that Breuil's project for La Gasulla remained unfinished.

Eduard Ripoll's field of study was not, however, Levantine paintings, despite the fact that he had dedicated his first two monographs to them. This was probably due to the scientific interests of Martín Almagro, who was the Museum's director at that time. Ripoll had specialised in the Palaeolithic. Supervised by Almagro, he defended his doctoral thesis entitled *El arte paleolítico Español* in 1956. This was, therefore, the art that really motivated him. The monograph of paintings from La Cueva de Las Monedas (Puente Viesgo, Santander) came out in 1972: it was the first monograph of palaeolithic art within the Corpus of Rock Art series. In it, he especially remembered his master Henri Breuil, and expressly thanked Antoni Bregante for his magisterial gouache reproduction of the deer and reindeer panel (Fig.22).

It was precisely his admiration for Breuil and the sense of duty to someone who he considered his master that led Ripoll—to pay homage to him. Thus, in November 1963, he submitted a long letter to the president of Barcelona Provincial Council, to which the recently created Institute for Prehistory and Archaeology within the Museum reported, with the aim of securing the necessary funds for an ambitious miscellaneous publication of studies that would integrate all Spanish colleagues' and students' works, as well as requesting the support of the most renowned international figures who had had contact with the distinguished master. Two volumes came out in 1964, which were published by the Casa de Caritat press. In the first volume, an entire page was given over to the Homage to Henri Breuil Committee, on which, besides the president of the Provincial Council, the director-general for Fine Arts, and 11 scientific representatives from across the globe sat.

This included their names and surnames. It is worth saying that Ripoll was unique when it came to issues of protocol.

Eduard Ripoll had also been the driving force behind the celebration of the International Symposium on Rock Art, which was held in Barcelona from 29 September to 1 October 1966. The Symposium was presented as a continuation of the 1960 Burg Wartenstein ones, and it brought together the most renowned researchers. The backdrop to it was the Empúries room, under the vigilant gaze of *Aesculapius*. There were two versions of this edition of the Symposium: a Spanish one, which respected the language in which each researcher had written, and an English one. And, as was to be expected, the Symposium ended with a long excursion along the Spanish Levant, with visits to all of the most emblematic sites in Catalonia, Teruel and Castelló. Sightings were set on the future though, as the objective was also to ensure that such meetings would continue to be held. Thus, the meeting's conclusions stated that the next meeting would be held in Val Camonica (Italy) under the direction of Emmanuel Anati.

After that brilliant period, which concluded with the publication of the study by González Echegaray on La Cueva de Las Chimeneas of the Monte Castillo ensemble in the early 1970s, what remains of everything?

More than a century has passed since the first publications saw the light of day and the Museum—through its Archaeological Research Service—began its explorations, but the work of those pioneers and others who came after them has never fallen into oblivion. The MAC preserves significant documentary holdings, including drawings, watercolour and gouache paintings, and photographs. And all of that is complemented by an abundance of documentation and by the priceless first editions in the library holdings that we now want to share.

Figure captions

Figure 1. Altamira (Santillana de Mar, Santander). Polychrome bison over a horse in red, engraved. Drawing by Henri Breuil. Chromolithograph. Published in the second edition, in Spanish, with improvements to the drawings in the 1906 edition. H. Breuil, H. Obermaier, *La cueva de Altamira en Santillana de Mar*, Madrid 1935, Plate IX. (Museum of Archaeology of Catalonia, Library)

Figure 2. Barranc dels Gascons, Cretas (Teruel). Panoramic photograph showing the deliberate removal of one of the figures, leaving a whiter tone on the rock wall. Cabré sold the fragments he had removed himself to the Barcelona Museum Board in 1918. The photograph was published by Pere Bosch Gimpera in 1924 in the *Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia Etnologia i Prehistòria* (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive)

Figure 3. Barranc dels Gascons, Cretas (Teruel). Drawing by Antoni Bregante of one of the deer from the Roca dels Moros. Gouache on paper, 1968 (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive. Rock Art Reserve)

Figure 4. Roca dels Moros, Cogul (Les Garrigues). First tracing published in colour of Levantine rock art, Juli Soler and Ceferí Rocafort. Chromolithograph published in 1908 in the *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*

Figure 5. La Valltorta (Castelló) Mas d'En Josep, general view. 1917 (Author unknown. Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive)

Figure 6. Map of the Barranc de la Valltorta with the municipalities of Tírig, Albocàcer and Coves de Vinromà. The sites and shelters with paintings are marked in red on the map. (Cartographic and Geological Institute of Catalonia, ICGC)

Figure 7. La Gasulla (Castellón), Shelter IX. Antono Bregante. India ink on tracing paper, 1966, published by Eduard Ripoll. (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive. Rock Art Reserve)

Figure 8. Valltorta. Coves de la Saltadora. Archer by Joan Vila, watercolour on card, 1917. (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive. Rock Art Reserve)

Figure 9. Valltorta. Cova dels Cavalls. Archer, tracing by Josep Colominas, pencil on onionskin, 1917. (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive. Rock Art Reserve)

Figure 10. Valltorta, Cova dels Cavalls. Archer by Joan Vila, watercolour. Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive. Rock Art Reserve)

Figure 11. Valltorta. Cova dels Cavalls. Hunting scene by Joan Vila, watercolour on card. 1917 (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive. Rock Art Reserve)

Figure 12. Tivissa. Cova del Ramat by Lluís Brull, showing the paintings. (Photo: Josep Colominas. Attributed) (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive)

Figure 13. Tivissa. Cova del Ramat by Josep Malbertí, watercolour on card. 1922 (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive. Rock Art Reserve)

Figure 14. Mould made by Josep Font of the Cogul Shelter, reproducing its paintings. This mould no longer exists (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive)

Figure 15. Reproductions of Levantine Art created for Barcelona's International Exposition in 1929, reinstalled in the Prehistory rooms of the Museum of Archaeology of Catalonia, which was opened after the Civil War. The reproduction of the Cueva de la Vieja d'Alpera can be seen in the background (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive.)

Figure 16. Henri Breuil and Martin Almagro in front of the entrance to Cogul. Author unknown (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive)

Figure 17. Cogul. Roca dels Moros. Francisco Benítez Mellado, pencil drawing on card with notes of the main scene (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive, Rock Art Reserve)

Figure 18. Photograph of the definitive drawing by Francisco Benítez Mellado of the Cogul paintings. Author unknown (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive)

Figure 19. Antoni Bregante at the former Artistic Office of the Museum of Archaeology of Catalonia, working on a gouache painting of a bison (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive.)

Figure 20. Gasulla. Racó Molero, by Antoni Bregante based on a tracing by Eduard Ripoll, gouache on card, 1963-1964 (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive. Rock Art Reserve)

Figure 21. Gasulla. Henri Breuil, watercolour on card, 1935 (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive. Rock Art Reserve)

Figure 22. Eduard Ripoll, centre, Miquel LLongueras, left and Josep Maria Nuix, right, carrying out a tracing at Monte Castillo, c. 1970. Author unknown (Museum of Archaeology of Catalonia, Historical and Photographic Archive)



Crèdits de l'exposició

ART PRIMER. Artistes de la prehistòria

Direcció

Jusèp Boya Busquet

Coordinació d'exposicions

Carme Rovira Hortalà

Comissariat

Inés Domingo Sanz
Antoni Palomo Pérez

Projecte museogràfic

PIGEM / MATAMALA

Imatge gràfica

Marta Carreté

Disseny gràfic

Marta Carreté

Producció i muntatge

Intervento2 S.L.

Audiovisuals

Jordi Oorbitg Produccions

Animacions

Jordi Oorbitg (direcció)
Carlos Ruiz (animador en cap)
Alex Verdú (cap de VFX)
Lucas Zambotti (ajudant textures)

Suport museogràfic

Estudi de la Mirada SL

Suport tècnic

Àngels Casanovas
Anna M. Garrido
Núria Molist
Jordi Principal

Comunicació

Joan Muñoz (coordinació)
El Giroscopi

Activitats

Agnès Lupión (coordinació)
Difusor
ReCrea, S.L.

Suport administratiu

Enric Cabello
Julià Martínez
Sònia Martínez
Conrad Mateo
Roser Muntalà

Atenció al públic

Iván Díez
Cèlia García
Sebastià Martí
Xavier Pérez
Sofia Ramírez
Joan Roca
Pere Rosaura
Carme Sáez

Conservació – restauració

Montse Agüero
(reproduccions de pintures rupestres)
Gemma Barreda
(pintures del Barranc de Calapatà)
Núria Berenguer (obra gràfica)
Irene García (material arqueològic i reproduccions de pintures rupestres)
Raquel García (obra gràfica)
Ramon López / Quagga associats SL
(escultura neandertal)

Suports de peces

La Subura

Rèpliques arqueològiques

Ramon López
Javier Fanlo
Santi Faro
Antoni Palomo

Correccions lingüístiques

Míriam Salvatierra – Dissenyvisual SL

Emmarcacions

Acutangle

Equipament audiovisual

Best Sistems

Assistència al muntatge

Jordi Mayas
Rubatec

Transports

La Subura
Queroche
TTI

Peces arqueològiques i documents gràfics

Arkeologi Museoa. Bilbo - Bizkaiko Foru Aldundia
DRAC Occitanie - Service regional de l'archéologie
Gordailua Gipuzkoako Ondare Bildumen Zentroa-
Gipuzkoako Foru Aldundia
Institut Cartogràic de Catalunya
Kultura Ondarearen Zentroa. Kultura eta Hizkuntza Politika Saila. Eusko Jaurlaritza
Musée departamental de l'Ariège
Musée National de Préhistoire des Eyzies-de-Tayac
Museo Arqueológico Provincial de Alicante
Museo Arqueológico de Asturias
Museo de Huesca
Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Museu Arqueològic Comarcal de Banyoles
Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó. Alcoi
Museu de Belles Arts de Castelló
Museu Comarcal de Cervera
Museu Comarcal de la Conca de Barberà
Museu de Prehistòria de València
Museu de Reus
Museu de la Valltorta
Servei d'Arqueologia i Paleontologia;
Servei de Museus i Protecció de Béns Mobles, Dep. de Cultura
(Generalitat de Catalunya)

Fotografies i audiovisuals

Ajuntament de Vilafranca del Cid
 Ajuntament d'Ulldecona
 Archivo Técnico MARQ- Museo Arqueológico de Alicante
 Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture
 (République Française)
 Departamento de Cultura y Política Lingüística. Gobierno Vasco
 Dipuzkoako Foru Aldundia
 Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural
 (Junta de Extremadura)
 DRAC Occitanie – Service regional de l'archéologie
 DRAC SRA PACA
 Rodrigo de Balbín Behrmann
 Diego Garate
 Fernando Ramia
 Fundação Cõa Parque
 Gobierno del Principado de Asturias
 Grotte du Tuc d'Audoubert
 Museu Comarcal de la Conca de Barberà
 Museo de Altamira. Ministerio de Cultura y Deporte
 (Gobierno de España)
 Pedro Guimarães
 Servei d'Arqueologia i Paleontologia; (Generalitat de Catalunya)
 Sociedad Regional de Educación, Cultura y Deporte SL
 (Gobierno de Cantabria)
 Universidad de Sevilla. Proyecto HAR201677789P

Agraïments

Mikel Aguirre, Ignacio Alonso, Susana Alonso, Ana Armillas,
 Marion Audoly, Patrícia Bassa, Carme Bergés, Peggy Bonnet-
 Jaquement, Ramon Buxó, Artur Cebrià, Miguel Cortés Sánchez,
 Ekaterina Couvaras, Jean-Jacques Cleyet-Merle, Adriana
 Chauvin, Hipólito Collado, Didier Delhoume, María Jesús de
 Pedro, Santi Faro, Marc Ferran, Andrea Ferrer, Lluís Figueras,
 Josep M. Fullola, Iñaki García, Roser García, Pilar García-
 Argüelles, Marcos García Díez, Daniel Garrido, Magda Gassó,
 Lena Ioannidi, Laura Lara, Ingrid Leduc, Armando Llamosas,
 Ana Macarulla, Xavier Maese, Rosario Massanet, M. Teresa Miró,
 Miguel Martín, Cyril Montoya, Juan I. Morales, Jordi Nadal, Lluís
 Noguera, Manuel Olcina, Carlos Olaetxea, Arturo Oliver, Roberto
 Ontañón, Consuelo Roca de Togores, Didac Román, Isabel
 Recuenco, Marta Sáez, Àngela Solà, Antonio Rodríguez Hidalgo,
 Margarita Sánchez Romero, Hipólito Collado, Fernando Sarria,
 Sonia San Jose, Josep M. Segura, Maria Serra, Manuel Vaquero,
 Agustí Vericat, Pilar Vidal, Valentín Villaverde, Ramon Viñas, João
 Zilhão.

Ajuntament de Camarasa, Ajuntament de Capçanes, Ajuntament
 d'Ulldecona, Ajuntament d'Os de Balaguer, Ajuntament de Sant
 Fruitós de Bages, Centre d'Interpretació Espai Orígens, Centre
 d'Estudis del Patrimoni Arqueològic (CEPArq). Universitat Autònoma
 de Barcelona, Museu Comarcal de la Conca de Barberà, Còdol
 Educació, Parc Cultural Valltorta-Gassulla. Museu la Valltorta, Tu i
 Lleida SL.



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



**Museu d'Arqueologia
de Catalunya**